UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM
FRANCÊS

WILIAM MARIANO PEREIRA

Alphonsus de Guimaraens tradutor de Paul Verlaine

Exemplar revisado

São Paulo
2012

WILIAM MARIANO PEREIRA

Exemplar revisado

De acordo,

A handwritten signature in blue ink, reading "Álvaro S. Faleiros".

Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

Alphonsus de Guimaraens tradutor de Paul Verlaine

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e de pesquisa, desde que citada a fonte. Para maiores informações, contato por e-mail: wiliamwmp@yahoo.fr

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

PEREIRA, Wiliam Mariano

Alphonsus de Guimaraens tradutor de Paul Verlaine / Wiliam Mariano Pereira; orientador Álvaro Silveira Faleiros. – São Paulo, 2012.
148 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de Concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. Alphonsus de Guimaraens. 2. Paul Verlaine. 3. Poesia. 4. Tradução. 5. Fortuna Crítica. 6. Abordagens Textuais. 7. Confronto Produtivo.

Nome: PEREIRA, Wiliam Mariano

Título: Alphonsus de Guimaraens tradutor de Paul Verlaine

Dissertação de mestrado apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em 26/10/2012

Banca Examinadora

Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros (Presidente) Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Prof. Dr. Roberto Zular

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Profª. Dra. Ana Helena Rossi

Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

À minha família

AGRADECIMENTOS

A minha família, o que de mais importante tenho em minha vida, meu refúgio...

A minha mãe, Margarida, pela criação em meio a adversidades.

Aos meus avós, Benedito (*in memoriam*) e Benedita, pela criação e pelo maior exemplo de uma vida dedicada inteiramente à família.

Aos meus queridos irmãos Juliana e Diego.

Aos meus tios Carlinhos, Nata e Maria.

As minhas primas Jéssica, Jenifer e Mayara.

Aos meus priminhos Tales, Talita, Taíssa e Tayla.

Ao meu cunhado, Leandro.

À amiga Josiane Piassa (*in memoriam*) fonte da primeira inspiração ao caminho das Letras e da universidade pública.

Às escolas pelas quais passei em Águas de Lindóia: E.E. “Dr. Vicente Rizzo”, E. E. “Luiz Barbosa” e E.E. “Dr. Francisco Tozzi”, bem como, evidentemente, seus funcionários e professores.

À UNESP – Assis, seus funcionários e professores, em especial:

À professora Daniela Mantarro Callipo, por ter me iniciado no trabalho científico apresentando-me as relações literárias entre Alphonsus e Verlaine e pela paixão pela Língua Francesa.

À professora Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, por ter me ajudado a encaminhar o projeto em Literatura e o concomitante em Tradução.

Aos meus amigos unespianos Osvaldo, Alessandra, Marilene, Cleonice, Alex, Regiane, Angélica, Rebeca, Davi e Tales, pelas diversas trocas em âmbito pessoal, profissional e acadêmico, pelas histórias de Assis que jamais esqueceremos e pela continuidade de nossas relações aqui na Universidade e na cidade de São Paulo, e, também, em Paris.

À Jacqueline, outra amiga unespiana, pela amizade na divisão de momentos muito felizes, assim como os difíceis e por ter compartilhado sua família comigo em São Paulo.

À Dona Regina e à Rita, pessoas de grande valia e coração, que me acolheram na grande metrópole.

Ao Fábio, pela ótima convivência na divisão do apartamento, pela constante solicitude e pela amizade.

À Renata, pelos conselhos acadêmicos, pela convivência no trabalho e pela amizade.

À USP

Ao meu *maître*, Álvaro Faleiros, pela formação, pela valorização do meu trabalho, pela confiança, pela paciência, enfim, por ter caminhado junto comigo e me apontado as direções durante todo o percurso.

Aos professores Roberto Zular e Annie Gisele Fernandes pelas contribuições decisivas a este trabalho por ocasião do meu Exame de Qualificação.

Aos professores Ana Helena Rossi e, novamente, Roberto Zular pela leitura atenta, pelas arguições e, conseqüentemente, pelo desenvolvimento das reflexões acerca do meu trabalho por ocasião da Defesa da Dissertação em 26 de outubro de 2012.

RESUMO

PEREIRA, Wiliam Mariano. **Alphonsus de Guimaraens tradutor de Paul Verlaine**. 2012, 148f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O poeta Alphonsus de Guimaraens estabeleceu, para a sua formação, um constante diálogo com a França por meio dos escritores daquele país, sobretudo com aqueles que produziram no século XIX, período em que o poeta brasileiro também produziu boa parte de sua obra. Dentre as relações literárias estabelecidas, Guimaraens pode traduzir poemas daqueles identificados ao movimento Simbolista. Reconhecido pela crítica, o diálogo mantido com as produções do poeta Paul Verlaine foi, sem dúvida, o que mais se acentuou, sobretudo por meio das traduções que fez de poemas do bardo francês, tema desta dissertação. Para o estabelecimento do contexto de produção dos poemas e de suas traduções, o presente estudo levou em consideração, primeiramente, a fortuna crítica relativa ao poeta mineiro no que tange a sua formação intelectual. Em seguida, procurou-se fazer algumas reflexões a partir da metodologia sugerida por Berman, norteadora das análises. Essas análises se pautaram pelas considerações de abordagens textuais da tradução e pelo confronto produtivo, com o intuito de revelar um pouco mais da atividade tradutora de Alphonsus face aos poemas de seu mais importante interlocutor.

Palavras-chave: Alphonsus de Guimaraens, Paul Verlaine, poesia, tradução, confronto produtivo.

ABSTRACT

PEREIRA, Wiliam Mariano. **Alphonsus de Guimaraens translator of Paul Verlaine**. 2012, 148f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The poet Alphonsus de Guimaraens established for his formation, a constant dialogue with France through the writers of that country, especially with those who produced in the nineteenth century, during which the Brazilian poet also produced much of his work. Among the literary relationships established, Guimaraens had the opportunity to translate those poems identified to Symbolist movement. Recognized by critics, the dialogue with the productions of the poet Paul Verlaine was undoubtedly the one most emphasized, especially by means of translations of poems of the French bard, theme of this dissertation. For the establishment of the production context of the poems and their translations, this study took into consideration, first, the critical fortune of the mineiro poet in relation to his intellectual formation. Then we made some reflections from the methodology suggested by Berman, guiding the analyses. These analyses were guided by considerations of textual approaches to translation and productive confrontation with the aim of revealing a little more the translator activities of Alphonsus in light of poems from his most important interlocutor.

Keywords: Alphonsus de Guimaraens, Paul Verlaine, poetry, translation, productive confrontation.

RÉSUMÉ

PEREIRA, Wiliam Mariano. **Alphonsus de Guimaraens traducteur de Paul Verlaine**. 2012, 148f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Le poète Alphonsus de Guimaraens a établi, pour sa formation, un dialogue constant avec la France à travers les écrivains de ce pays, surtout avec ceux qui ont produit au XIX^{ème} siècle, période où le poète brésilien a aussi produit une partie importante de son oeuvre. Parmi les relations littéraires établies, Guimaraens a eu l'occasion de traduire des poèmes de ceux identifiés au mouvement symboliste. Étant reconnu par la critique, le dialogue mené avec les productions du poète Paul Verlaine a été, sans doute, celui qui s'est remarqué le plus, surtout par intermède des traductions qu'il a faites des poèmes du barde français, thème de cette dissertation. Pour l'établissement du contexte de production des poèmes et de ses traductions, cette étude a considéré, premièrement, la fortune critique touchant le poète mineiro en ce qui concerne sa formation intellectuelle. Ensuite, on a fait des réflexions à partir de la méthodologie suggérée par Berman, orientant les analyses. Ces analyses se sont réglées par les considérations des approches textuelles de la traduction et par la confrontation productive, ayant pour but de révéler un peu plus de l'activité traductive d'Alphonsus face aux poèmes de son interlocuteur le plus important.

Mots-clés : Alphonsus de Guimaraens, Paul Verlaine, poésie, traduction, confrontation productive.

Trago-te as minhas ilusões, pois a minha alma
É uma árvore outonal cheia de flores mortas.
Acolhe no teu peito, onde o pranto se acalma,
A mendiga que andou batendo a tantas portas.

Alphonsus de Guimaraens

*L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même.
Et qui m'aime me suive, et qui me suit qu'il m'aime,
Et si personne n'aime ou ne suit, allons seul
Mais traditionnel et soyons notre aïeul!*

Paul Verlaine

SUMÁRIO

1. ALPHONSUS E VERLAINE	11
1.1 Alphonsus e Verlaine em confronto	14
1.2 Galofilia à brasileira	15
1.3 A poética de Verlaine	17
1.4 Alphonsus, a França e Verlaine	24
 2. REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS	38
 3. ALPHONSUS TRADUZINDO VERLAINE	48
3.1 Espelhos oníricos	48
3.2 O silêncio do balançar	61
3.3 O amor enquanto tristeza	67
3.4 O outono em três canções	78
3.5 <i>Green</i> e a esperança	95
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
 ANEXOS	110

1. ALPHONSUS E VERLAINE

No contexto do Simbolismo brasileiro, o poeta ouro-pretano Alphonsus de Guimaraens é, juntamente com Cruz e Sousa, o maior nome dessa estética. Ao representar no país o movimento nascido na França, Alphonsus estabelece um diálogo com seus precursores, em especial com Paul Verlaine, apontado pela crítica literária como o seu principal interlocutor.

O poeta francês figura na obra alphonsina de diversas maneiras, seja pela dedicatória de um poema a Paul Verlaine ou pela evocação do seu nome em um verso, seja por meio da utilização de epígrafes oriundas de versos verlainianos ou de traduções de alguns dos seus poemas.

Dentre tais manifestações, as traduções feitas a partir de poemas verlainianos são as que mais se acentuam, de um lado, do ponto de vista numérico, já que seis são identificadas, de outro, pelo seu valor enquanto releituras alphonsinas, o que se constitui como parte fundamental dos exercícios poéticos do vate mineiro, motivo pelo qual esta dissertação se dedica a tal relação.

O trabalho se estrutura em três capítulos, a saber: *Alphonsus e Verlaine, Reflexões Teórico-Metodológicas* e *Alphonsus traduzindo Verlaine*.

O capítulo introdutório, *Alphonsus e Verlaine* possui, como primeiro subitem, *Alphonsus e Verlaine em confronto* que retoma, em grandes linhas, a identificação do poeta brasileiro ao movimento simbolista e algumas de suas implicações enquanto fruto de um momento-sócio histórico e, em contrapartida, as contribuições do poeta para se entender o movimento estético.

Em seguida, no subitem denominado *Galofilia à brasileira*, retomam-se as características de recepção em diversos âmbitos na *Belle Époque* e dos modelos franceses oriundos desse período no Brasil da segunda metade do século XIX. A partir disso, discutimos as possibilidades das formas de recepção seletiva levando em consideração as discussões trazidas por Leyla Perrone-Moisés (2007). Tal abordagem é extremamente pertinente para discutir a formação da literatura brasileira e, mais especificamente, o exercício tradutológico, objeto deste trabalho, no que se refere, por exemplo, às questões de originalidade e fidelidade.

O subitem seguinte, *A poética de Verlaine*, mostra, por meio dos apontamentos dos críticos, características que fundam a obra do francês e que são identificáveis a períodos da sua formação enquanto poeta. Este apanhado leva em conta, entre outras, algumas

temáticas recorrentes e suas motivações, assim como as estruturações da musicalidade presente em uma parte importante de sua poesia.

A compreensão do conjunto da obra de um poeta por meio das suas características primordiais se configura como central no sentido do afinamento do olhar ao se analisar suas produções. A abordagem da poética verlainiana, nesse sentido, é essencial para o fundamento que se desenvolve, assim como também o é, evidentemente, a poética de Guimaraens. *Alphonsus, a França e Verlaine* compreende um percurso intelectual do poeta mineiro, retomando-se a sua fortuna crítica. Discute-se alguns dos exercícios literários de Guimaraens, sobretudo as traduções, em consonância com as publicações de suas obras. Concomitantemente, destaca-se a formação do autor de *Ismália*, especialmente a francesa e, conseqüentemente, o papel de Verlaine, seu interlocutor mais notável.

O segundo capítulo deste estudo, *Reflexões teórico-metodológicas*, funda as bases para as análises das traduções de Verlaine feitas por Alphonsus de Guimaraens.

Num primeiro momento, discute-se o método de análise de traduções abordado por Antoine Berman em seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne* [Por uma crítica das traduções: John Donne] publicado em 1995, sobretudo no capítulo *Esquisse d'une méthode* [Esboço de um método] em que, como o nome sugere, o crítico delineia uma sugestão de método aplicado por ele. O método proposto por Berman se aplica, neste estudo, nas análises críticas das traduções alphonsinas, que são feitas posteriormente, no terceiro capítulo. Elas levam em consideração, grosso modo, a leitura da tradução enquanto texto independente, para, em seguida, se fazer a leitura do texto de partida, também de forma independente. O terceiro momento corresponde à confrontação do texto de partida com o texto de chegada, da qual, a leitura obtém todas as implicações.

O capítulo aborda, posteriormente, reflexões de conceitos teóricos que se voltam para a semelhança, as “abordagens textuais” da tradução recuperando noções como a de “recriação” de Paulo Vizioli (1983), de “correspondência” de Paulo Henriques Britto (2002) e, sobretudo, de “significância” discutida por Mário Laranjeira (2003).

Em seguida, as noções voltadas para a diferença são, também, consideradas. Retoma-se o conceito de “confronto produtivo” de Leyla Perrone-Moisés (1998). Conclui-se o capítulo com o conceito de “relação” de Maurício Mendonça Cardozo (2009).

As noções supracitadas formam um aparato teórico-metodológico retomado na parte analítica posterior, ou seja, nas traduções feitas por Alphonsus de Guimaraens. A metodologia de Berman, juntamente com as noções acima, corresponde ao fio condutor das análises do capítulo seguinte.

Em *Alphonsus traduzindo Verlaine*, a leitura das traduções se concretiza, ou seja, as seis traduções constituindo o *corpus* deste trabalho recebem uma leitura crítico-analítica. Para tanto, além da consideração das reflexões teórico-metodológicas propostas, retoma-se o legado da fortuna crítica, representada por alguns dos autores abordados no primeiro capítulo, em consonância com outras discussões a partir de autores arrolados na bibliografia deste estudo.

A primeira análise, denominada *Espelhos oníricos*, compreende o poema “VIII De Verlaine”, também presente no livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, enquanto tradução do poema IX [*L'OMBRE des arbres dans la rivière embrumée*] do livro *Romances sans Paroles*.

O silêncio do balançar, a segunda leitura feita, corresponde à tradução do poema V [*Un grand sommeil noir*] do livro *Sagesse* de Verlaine, traduzida com o título “XV De Verlaine” integrante do livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, publicado em 1923.

A terceira análise, *O amor enquanto tristeza*, traz o terceiro poema considerado neste estudo [XVIII - Por causa de uma mulher, minh'alma] que integra o livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*. Identificado por Alphonsus de Guimaraens como “versão livre de Verlaine”, trata-se de uma tradução do poema VII [*Ô triste, triste était mon âme*] do livro *Romances sans Paroles*.

O outono em três canções, a quarta leitura deste estudo, coteja três poemas com uma aparente temática comum. Trata-se do mais famoso poema de Verlaine, a *Chanson d'automne*, do livro *Poèmes Saturniens* compreendendo o poema de partida para a *Canção do Outono* de Guimaraens, o quarto poema deste estudo presente no livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*. Ademais, o poema “Ária dos Olhos” do livro *Dona Mística* compreende a outra tradução da *chanson* verlainiana formando, assim, o segundo cotejo da análise.

A quinta análise, intitulada *Green e a esperança*, corresponde ao quinto poema deste estudo contido no livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*: “XLIII [A tua carne é toda pétalas de rosa]”. O poema verlainiano *Green*, do livro *Romances sans Paroles*,

serve de poema de partida para esta tradução e seus versos figuram, também, como epígrafe do poema alphonsino.

Eis, pois, os três capítulos que estruturam esta dissertação no intuito de revelar uma nova perspectiva sobre a tão bem conhecida relação literária. As traduções feitas por Alphonsus, reunidas e analisadas neste estudo, cumprem, dessa forma, um deslocamento da poética alphonsina a ser observada mais de perto.

1.1 Alphonsus e Verlaine em confronto

Entende-se que, por diversas razões, dentre elas didáticas, os autores da literatura mundial são classificados segundo características presentes em suas obras, provenientes, também, de um contexto sócio-histórico. Tais classificações não se configuram de forma totalmente negativa, porém, entende-se que cada um desses indivíduos possui suas próprias características e que, portanto, também agem sobre aquele estilo maior que os engloba.

No Brasil, a questão passa por várias outras implicações que consideram em toda a historiografia literária brasileira, em maior ou menor grau, os crivos da continuidade do que foi legado do exterior e a busca pela identidade nacional. Isso se dá, no âmbito da estrutura literária [considerada aqui, principalmente, pelos autores, pelo público e pela crítica], de forma mais veemente, por parte desta, isto é, ela recupera quase que necessariamente tais discussões. Nesse sentido, considere-se o que Alfredo Bosi (1969, p. 13) diz:

No caso do passado brasileiro, o fenômeno artístico não conta, em geral, com aquelas condições de independência ideológica e formal que consentem ao historiador falar em “movimentos” ou em “escolas”, no sentido europeu dos termos. Parece, portanto, mais válido sentir na continuidade dos temas e das sínteses expressivas tradicionais uma ou outra tendência correspondente às necessidades e às aspirações da cultura nacional, sem que por isso se deva pensar em unidades histórico-literárias vigorosamente diferenciadas.

Por conta das peculiaridades do caso brasileiro, sobre o qual se concentra este trabalho, a abordagem do Simbolismo se referirá preferencialmente a uma *tendência* com diversas motivações [dentre elas sócio-históricas e estéticas]. Trata-se de uma tentativa de situar um ou outro poeta, também com o intuito de valorizar as individualidades de suas produções. Assim, reconhecemos, por exemplo, a existência do

Simbolismo de Alphonsus de Guimaraens que é diferente do Simbolismo de Paul Verlaine.

Dentro da História Literária brasileira, o poeta mineiro Alphonsus de Guimaraens é reconhecido como um dos maiores nomes representantes da estética simbolista por parte da crítica especializada e da diversidade de seus leitores que acabaram por lhe atribuir esse papel central ao lado do catarinense Cruz e Sousa.

Alphonsus é também reconhecido pelo caráter peculiar de seu Simbolismo, pela forma como recepcionou o estilo francês, mas também pelo diálogo que manteve com seus precursores, especialmente Paul Verlaine. Essa relação é objeto de diversos estudos, sobretudo quando o enfoque recai sobre o poeta mineiro, por exemplo, aquele que talvez seja o mais abrangente do gênero, a tese de doutorado de Arline Anglade-Aurand, *Les influences françaises sur Alphonsus de Guimaraens* defendida na Universidade de Toulouse em 1971.

Neste estudo, a compreensão dessa relação tem um recorte mais específico, contrastivo, que coloca em confronto aspectos da presença do poeta francês em Guimaraens, porém, de forma a se estabelecer um confronto produtivo, levando-se em consideração, no texto que segue, num primeiro momento, a fortuna crítica, posteriormente, algumas reflexões de ordem teórica e, por fim, análises de traduções.

1.2 Galofilia à brasileira

Em fins do século XIX, a França, devido à importância do caráter social, cultural, histórico e científico em evidência, povoava o imaginário de pessoas de diversos países do Ocidente, causando um verdadeiro fascínio, sobretudo naqueles segmentos da sociedade que possuíam recursos para se inebriar desta representação de ideal de civilização. No Brasil, principalmente na capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro, esta assimilação não se dava de maneira diversa, sendo que, segundo Glória Carneiro do Amaral (1996, p. 30), “todos falavam francês, liam francês, tomavam a França como modelo literário e existencial [...] outras literaturas eram assimiladas por traduções francesas”.

Essa pequena passagem do livro *Aclimatando Baudelaire* já nos dá uma ideia da magnitude da presença francesa no país. Não obstante, à parte a recepção positiva de uma concepção de filiação de um país servindo, entre outros, de ideal intelectual, houve

contemporaneamente uma resistência que não é igualmente observada, à qual nos parece que a História Literária não deu importância equivalente em detrimento da força de uma aparente absorção servil que se configurava.

Tal oposição se dá, portanto, na recepção de um modelo estrangeiro vigente e na refuta deste modelo na eterna busca e valorização de uma identidade nacional. Leyla Perrone-Moisés no livro *Vira e Mexe Nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário* apresenta o par galofilia/galofobia em que a própria composição dos termos remete à oposição aceitação/refuta mencionada anteriormente.

Dentre os exemplos de aparente galicismo exacerbado e filial, a autora menciona a fundação em 1896 da Academia Brasileira de Letras que, àquela época, teria sido uma “cópia fiel da Academia Francesa”, sendo que “o Institut de France a reconheceu imediatamente como ‘filha espiritual’” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 62).

Para além do plano intelectual, o que a autora nos apresenta como uma “imitação servil, por vezes ridícula” (Ibid., p. 67) era a tentativa de cópia dos modos franceses, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro. Não apenas a arquitetura do centro da capital do país era inspirada na cidade de Paris, como as vestimentas adotadas pela pequena parcela da população que o frequentava, também eram inspiradas nos moldes franceses.

O combate à galofilia não era apenas uma tentativa do reconhecimento de uma identidade nacional ou um momento de nacionalismo exacerbado, como se pode fazer parecer, mas também, em dimensões muito menores, porém não inexistentes, da adoção de outros modelos, como nos mostra Leyla Perrone-Moisés:

Embora ainda dominante, a galofilia começava a ser combatida não apenas em virtude do nacionalismo, mas também em razão da escolha de outros modelos filosóficos, políticos e literários. Os pensadores da República brasileira não se inspiravam apenas em Comte, mas também em Spencer e Haeckel. Em Pernambuco, os intelectuais tinham escolhido a Alemanha como modelo filosófico e cultural (2007, p. 64).

Considerando-se a existência de um leque de possibilidades de referências anteriores a uma produção, entende-se que nenhum discurso está isento de outro discurso precedente. Nesse sentido, os autores que em determinada época serviram e servem de modelo para outros autores também tiveram, por sua vez, modelos em quem se inspirar no favorecimento à sua constituição e à formação do seu repertório.

Ao se levar em conta tal afirmação, pode-se retomar o termo “influência” [posto em questão pelos estudos comparatistas], porém não abordando-o de maneira passiva, mas observando que as influências agem sobre um determinado autor, por exemplo, e este também age sobre esta fonte no sentido de modificá-la, dar a ela um caráter particular. É o caso das “aclimações” de que fala Carneiro do Amaral na obra a que já nos referimos.

Retomando-se as discussões sobre a galofilia e a galofobia propostas por Perrone-Moisés (2007), entende-se que ambas as posições se configuram como pertinentes sendo que, fenômeno não exclusivo ao Brasil, em todas as nações há os que se posicionam de certa forma contra a “invasão” do que é estrangeiro, assim como, em contrapartida, há aqueles que vêem tal inserção de modo positivo, como uma abordagem talvez de “cosmopolitismo globalizado”, o que se configura como uma tendência voltada sobremaneira para a contemporaneidade.

Tais reflexões ainda permeiam substancialmente as discussões no tocante aos problemas da gênese literária e os estilos de época. Nesse sentido, no Brasil, o estilo conhecido como Simbolismo não foge à regra geral, tido por muitos como mero “produto de importação” do modelo francês, já que ocorreu num forte momento de galofilia. Por outro lado, há os que reconhecem a importância da sua influência. Dessa forma, existem autores que, diferentemente de apenas copiar o que o exterior lhes apresentava, assimilaram suas características e as aclimataram a seus próprios estilos, visões de mundo, contextos, impressões etc. Assim, a caracterização do Simbolismo brasileiro também possui uma heterogeneidade de facetas, dentre elas, a forte presença francesa, mas também, as presenças regionais brasileiras.

Para compreender a diferença entre Verlaine e as apropriações realizadas por Alphonsus, é necessário retomar, ainda que brevemente, algumas das características do simbolismo verlainiano.

1.3 A poética de Verlaine

Paul Verlaine é tido como um dos principais precursores do Simbolismo francês, tendo também participado da transição do Parnasianismo para este novo estilo surgido na segunda metade do século XIX. Mesmo suas obras poéticas revelam, por vezes, características de ambos os movimentos, o que funda, de certo modo, dentro de ambos

os estilos, mas não de forma estrita a eles incorporado, o *seu* próprio estilo de composição, a poética verlainiana.

O primeiro momento da carreira de Verlaine demonstra a filiação do poeta à escola parnasiana da qual não foi apenas um representante, mas também um porta-voz. As *Oeuvres poétiques complètes* das edições Robert Laffont, apresentadas por Yves-Alain Favre (1992, p. 4 e 5) apontam que, em seu primeiro livro publicado [*Poèmes Saturniens*], Verlaine possui uma influência parnasiana predominante e que o título do conjunto das oito primeiras composições [*Melancholia*] indica o sentimento que domina a maioria de seus poemas.

Ainda em seu primeiro livro, Verlaine se utiliza de formas tradicionais do verso clássico, dentre outros, o alexandrino, como no Prólogo, por exemplo. Entretanto, já apresenta algumas explorações picturais conferindo aos *Poèmes Saturniens* uma “significação simbólica” (Ibid., p. 6). Grande parte dessas escolhas imagéticas caracteriza-se por estabelecer correspondências. Na poesia de Verlaine, tais imagens são construídas, também, por motivações sonoras como, por exemplo, no poema mais célebre do francês, a *Chanson d’Automne* [ANEXO G], integrante do livro.

As obras do poeta revelam grande intensidade de sensações e essa característica corresponde, de certa forma, aos extremos aos quais o próprio poeta se entregava. O silêncio, por exemplo, se aplica poucas vezes aos seus poemas. Raros são os momentos de quietude, já que “o tom em Verlaine, é aquele do murmúrio. Se ele o transpõe em linguagem, se ele formula este ruído indistinto, ele o vincula a uma tênue realidade por meio da qual se pode exalar a necessidade e o gosto de amar¹” (NOULET, 1971, p. 9, tradução nossa, salvo indicação).

O amor em Verlaine adquire um significado bastante amplo, dado este caráter intenso que o poeta possui, sendo que as transições do amor divino para o carnal se fazem de maneira tão natural que, às vezes, não se percebe nenhum tipo de oposição. Talvez as oposições no poeta sejam realmente separadas por uma linha muito tênue, devido às múltiplas sensações provadas. Dessa forma, a intensidade do poeta se reflete em suas poesias qualificando-o com o adjetivo *apaixonado*, tomando o epíteto no sentido mais abrangente do termo.

¹Le ton, chez Verlaine, est celui du bruissement. S’il le transpose en langage, s’il formule ce bruit indistinct, il l’accroche à quelque mince réalité à travers laquelle se peuvent exhiler le besoin et le goût d’aimer.

O corolário de sensações e sentimentos, em Verlaine, não raras vezes se constitui como um fator fundante de sua poética. Paul Valéry, embora refutando por diversas vezes o caráter biográfico na consideração das obras, reconhece, em estudo caracterizando as produções de Verlaine e François Villon, a pertinência da relação vida/obra no caso específico desses poetas:

Uma parte muito importante de suas respectivas obras refere-se à sua biografia e, sem dúvida, elas são autobiográficas em muitos pontos. Ambos fazem confissões precisas. Não temos certeza de que essas confissões sejam sempre exatas. Se enunciam a verdade, não dizem toda a verdade, e não dizem nada além da verdade. Um artista escolhe mesmo quando se confessa. E, talvez, principalmente, quando se confessa. Ele abrande, agrava aqui e ali... (VALÉRY, 1999, p. 50)

Os *Poèmes Saturniens* fazem referência ao próprio poeta, que admitia ter nascido sob o signo de Saturno, qualidade daqueles que estavam predestinados a sofrer durante a vida e Verlaine realmente cria nisso. Destino igualmente trágico é apresentado no poema “IV” [ANEXO N] da parte III do livro *Sagesse* em que Verlaine canta por intermédio do “pobre Gaspar”, alusão ao alemão Kaspar Hauser que viveu grande parte de sua vida trancado em um sótão e, na idade adulta, foi posto em contato com a sociedade, vislumbrando um mundo completamente desconhecido em que se sentia incompreendido e o poeta, por vezes, transmite essa mesma sensação.

Opostamente, esses momentos de incompreensão e introspecção na poesia de Verlaine se traduzem pela expressividade bastante característica em que os momentos de quietude são raros, estabelecendo-se uma dicotomia entre a obra e o poeta. Ele é identificável ora quando se coloca no discurso, ora quando se expressa por meio de outra voz. “É por isso que, o tom em Verlaine, o seu verdadeiro tom, aquele dos poemas-obra-de-arte é o tom interior do cantarolar. ‘Cantor de nascença’ diz Octave Nadal, com a precisão que caracteriza este crítico. Cantor, — não músico, nem poeta, — cantor²” (NOULET, 1971, p. 9).

Em Verlaine, as explorações sonoras e imagéticas, desde cedo acabam por serem pilares do seu simbolismo, porém buscando-se sempre a imprecisão por meio das suas variações musicais e a opacidade pictural, constituintes de um devaneio muito próprio, um

² C’est pourquoi, le ton chez Verlaine, son vrai ton, celui de ses poèmes-chefs-d’oeuvres est le ton intérieur du chantonnement. « Chanteur de naissance » dit Octave Nadal, avec cette justesse qui caractérise ce critique. Chanteur, — non musicien ni poète, — chanteur.

instante ao mesmo tempo muito vago e muito vivo, tal é o momento tipo no qual se situa o devaneio verlainiano. Restaria descrever os modos segundo os quais este *ao mesmo tempo* se realiza, este casamento do vago e do vivo, ou, para retomar as palavras do próprio Verlaine, esta junção do “indeciso” com o “preciso” que permite à “canção cinzenta” exercer plenamente seus malefícios. Essas combinações são tão diversas e sutis quanto o próprio gênio verlainiano. Muito frequentemente as duas tonalidades sensíveis se justapõem, ou melhor, se sobrepõem, uma dissimulando em parte e recobrindo a outra: por detrás da fina opacidade do *fenecido* intui-se, portanto, a ponta de uma acuidade escondida. É o tema profundamente verlainiano e já completamente simbolista da visão ou da consciência através de uma tela de aparências, de brumas ou de lembranças³ (RICHARD, 1955, p. 169).

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles...*

Mesmo os primeiros versos já prefiguram as explorações mais usuais do poeta. A caracterização de seu simbolismo já se delineava em composições de valor considerável, relacionando frequentemente os elementos da poética verlainiana, como se pode observar nesta passagem:

Em *Juvenilia* (sabe-se que este título não é de Verlaine), em idade escolar, pode-se encontrar, ao lado de peças mais artificiais, o Verlaine *avant la lettre*, especialmente em *Aspiration* [ANEXO S], escrito com desembaraço no ritmo entretanto difícil de manejar de 12/4. Os primeiros e os últimos versos prefiguram o verdadeiro Verlaine, aquele que amou as paisagens brumosas e turvas, consoantes à sua alma e, cujo vocabulário, (triste, cinza) pertence-lhe particularmente⁴. (NOULET, 1971, p. 15).

³ *instant à la fois très vague et très aigu », tel est le moment type dans lequel se situe la rêverie verlainienne. Resterait à décrire les modes selon lesquels se réalise cet à la fois, ce mariage du vague et de l'aigu, ou, pour reprendre les termes de Verlaine lui-même, cette jonction de l' « indécis » au « précis » qui permet à la « chanson grise » d'exercer pleinement ses maléfices. Ces combinaisons sont aussi diverses et subtiles que le génie verlainien lui-même. Le plus souvent les deux tonalités sensibles se juxtaposent, ou mieux se superposent, l'une dissimulant à demi et recouvrant l'autre: derrière l'opacité molle du fané se devine alors la pointe d'une acuité cachée. C'est le thème profondément verlainien et déjà tout symboliste de la vision ou de la conscience à travers un écran d'apparences, de brumes ou de souvenirs.*

⁴ *Dans les Juvenilia (on sait que ce titre n'est pas de Verlaine), à l'âge scolaire, on peut trouver, à côté de pièces plus artificielles, du Verlaine avant la lettre, notamment Aspiration, écrit avec aisance dans le rythme pourtant difficile à manier de 12/4. Les premiers vers et les derniers préfigurent le vrai Verlaine, celui qui a aimé les paysages brumeux et brouillés, si conformes à son âme, et dont le vocabulaire (triste, grise) lui appartient en propre.*

*Cette vallée est triste est grise: un froid brouillard
Pèse sur elle;
L'horizon est ridé comme un front de vieillard;
Oiseau, gazelle;
.....
Aigle, au rêveur hardi, pour l'enlever du sol,
Ouvre ton aile!
Eclair, emporte-moi! Prêtez-moi votre vol,
Oiseau, gazelle!*

A poética de Verlaine se faz bastante variada no que concerne à exploração formal. Segundo Paul Valéry (1999, p. 59), “ele usou quase todas as métricas possíveis: desde aquela de cinco sílabas até o verso de treze.” Entretanto, observa-se que o poeta tinha predileção pelos versos alexandrinos, o que demonstra um não-afastamento por completo de sua formação clássica. Dentre o conjunto das obras verlainianas consideradas, o livro *Théorie du vers: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, de Benoît de Cornulier (1982, p. 146) aponta que o poeta se utilizou de 9.884 versos alexandrinos, número bastante expressivo, sobretudo se comparado com os outros poetas abordados: Mallarmé [aproximadamente 1500] e Rimbaud [1716].

O livro possui, ainda, um capítulo sobre o poeta intitulado *Verlaine régulier?* aludindo às várias explorações feitas pelo poeta nos muitos versos alexandrinos usados por ele. O poeta explorou grandemente as possibilidades sonoras do verso de doze sílabas, variando, dentre outros, as cesuras, que ao lado das variações rítmicas contribuíram para esta concepção verlainiana de poesia, ou seja, as variações elas mesmas nos dão uma ideia da solubilidade buscada pelo poeta em determinados momentos de sua trajetória.

Além disso, a utilização de um vocabulário bastante próprio, compreendendo campos semânticos aparentemente repetitivos e limitados, contribuiria para a suposição de uma poesia assaz simplista, o que, opostamente, corresponde à arte aplicada pelo poeta francês. Ainda segundo Valéry (1999, p. 59) “ninguém soube, como ele, dissimular ou fundir os recursos de uma arte perfeita, habituada a todas as sutilezas dos poetas mais hábeis, em obras de aparência fácil, tom ingênuo quase infantil”.

A História Literária aponta a apresentação a Rimbaud como um marco na vida e, consequentemente, na obra de Verlaine. Parece clara a contribuição dada mutuamente, já que o convívio bastante próximo entre os dois artistas que, inclusive, tiveram a oportunidade de produzir juntos, se fez de maneira tão intensa. O evento marca,

segundo NOULET (1971, p. 37) o “desligamento completo do Parnasianismo⁵” por parte de Verlaine. Não se acredita, entretanto, que este simples fato tenha ocasionado as mudanças na obra deste poeta, sobretudo por se tratar de algo de natureza tão determinista, mas sim, alguns dos episódios biográficos que tiveram grande importância. Dentre os episódios mais turbulentos destaca-se aquele da fuga dos poetas para a Inglaterra e aquele em que Verlaine atirou na mão de Rimbaud, levando o autor de *Poèmes Saturniens* à prisão na Bélgica.

O isolamento provocado pela prisão em Mons contribuiu para a produção do *Romance sans paroles* e materiais para *Sagesse*. O primeiro, segundo Anne Osmont, no livro *Le Mouvement Symboliste* (1917, p. 85), consiste nas “lembranças de suas viagens lamentáveis, fugindo do lar que ele amava, do qual ele havia enxotado a si próprio⁶”. O livro contém o poema “III” [ANEXO U] da parte *Ariettes Oubliées*, célebre conjunto de quartetos com prefácio de Rimbaud [*Il pleut doucement sur la ville*], em que se encontram estes versos de extrema melancolia:

*Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?*

Outra preocupação temática de Verlaine se esboçou nesse período: o seu lado religioso/católico no qual parte do livro *Sagesse* foi produzido. Trata-se de uma profissão de fé que Osmont, comparando esta obra com os *Romances sans paroles*, comenta: “nada disso atinge a elevação de *Sagesse*. A alma de São Francisco de Assis, essa candura de fogo nos perfumes inebriantes, se despertou no poeta. Ele sentiu⁷” (1917, p. 86)

La bonne flèche aiguë et sa fraîcheur qui dure

Os frutos da introspecção provada por Verlaine na prisão em Mons não se limitaram à concepção dos dois livros, mas também contribuíram com as reflexões sobre a arte à qual o poeta se identificava. O poema *Art Poétique* [ANEXO L] escrito em 1874, publicado na revista *Paris-Moderne* em novembro de 1882 e recolhido em suas *Obras Poéticas Completas* da edição Gallimard no livro *Jadis et Naguère*,

⁵ *détachement complet du Parnasse*

⁶ *souvenirs de ses voyages lamentables, fuyant la maison qu’il aimait, dont il s’était chassé lui-même.*

⁷ *rien de tout cela n’atteint la sublimité de Sagesse. L’âme de saint François d’Assise, cette candeur de feu aux parfums enivrants, s’est éveillée dans le poète. Il a senti*

sintetizava de maneira clara os direcionamentos dos quais os poetas se serviam, fundamentando, de certo modo, suas obras. À época, o poema fez com que Verlaine readquirisse a status perdido por conta das adversidades vividas naquele momento, poema este cujos célebres versos evocavam como predileção a musicalidade:

*De la musique avant toute chose.
Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse et qui pose.*

Jadis et Naguère, publicado em 1884, reúne poemas escritos ao longo de quinze anos, abarcando os períodos anterior e posterior ao seu encontro com Rimbaud [e durante, evidentemente] e a complexidade dessa transição pode ser observada no livro:

Em *Jadis*, ele diz adeus ao universo das *Fêtes galantes*, às tentações realistas, à poesia social dos “Vencidos”, ao impressionismo dos *Romances sans paroles*, a seu gosto pelo pastiche e pela paródia. Deste ponto de vista, “Arte poética” pode ser lido como um descanso definitivo de tudo o que pode outrora atraí-lo. Em *Naguère*, ele se distancia da revolta rimbauldiana, que durante um tempo o seduziu e da qual sua fé cristã o desvia nesse momento. À mudança da sua visão de mundo corresponde uma renovação da estética. A poesia tem para ele doravante uma significação espiritual. Embora tenha aparecido depois de *Sagesse*, *Jadis et Naguère* se situa anteriormente no itinerário poético de Verlaine⁸ (FAVRE, 1992, p. 144).

Nessa mesma direção, refletindo sobre sua arte, outro poema aborda algumas diretivas, dessa vez, no entanto, em consonância com o seu compositor voltado para uma perspectiva mais subjetiva. Jacques Borel, comentador e apresentador das *Obras Poéticas Completas* de Verlaine (1962, p. 550) mostra que:

essa “arte poética” de 1891 que é a peça “XVIII” [ANEXO M] de *Bonheur*, era obscuramente inscrita em uma parte anterior da obra, e evidente na renegação nostálgica de 1884-1885. Dessa forma, levar a poesia à literatura mais alimentar, é para Verlaine conjurar a tentação da via real e temível onde poesia e destino se confundem⁹.

⁸ Dans *Jadis*, il dit adieu à l'univers des *Fêtes galantes*, aux tentations réalistes, à la poésie sociale des « Vaincus », à l'impressionisme des *Romances sans paroles*, à son goût pour le pastiche et la parodie. À cet égard, « Art poétique » peut être lu comme un congé définitif à tout ce qui a pu l'attirer jadis. Dans *Naguère*, il s'éloigne de la révolte rimbauldienne qui un temps le séduisit et dont sa foi chrétienne le détourne maintenant. Au changement de sa vision du monde correspond un renouvellement de l'esthétique. La poésie a désormais pour lui une signification spirituelle. Bien qu'il soit paru après *Sagesse*, *Jadis et Naguère* se situe antérieurement dans l'itinéraire poétique de Verlaine.

⁹ cet « art poétique » de 1891 qu'est la pièce XVIII de *Bonheur*, était obscurément inscrite dans toute une part antérieure de l'oeuvre, et évidente dans le reniement nostalgique de 1884-1885. Aussi bien, ramener

Dessa forma, dentre os temas abordados em Verlaine, aqueles que se configuram como mais representativos de sua poética, segundo a crítica, são suas variantes sobre o amor, a religiosidade de certa forma idealizada, e suas angústias pessoais, que aparecem de forma tão latente em seus poemas. Sob a ótica formal, à parte as várias explorações feitas pelo poeta, é identificável a predileção pelos versos alexandrinos, os quais foram igualmente manejados de maneira bastante diversificada por ele.

Além disso, o cotejo entre as reflexões sobre a arte e a consideração de características pessoais é o que se deve reter quando se pensa na poética verlainiana e no simbolismo como estética. Não deixando de lado todo o percurso que o poeta fez, de formas utilizadas e refutadas, de temas lugares-comuns e originalíssimos, de uma obra apresentando diversas possibilidades de reflexão, torna-se algo de pouca dificuldade inferir o porquê sua poesia se revelou consideravelmente essencial dentro e posteriormente ao movimento ao qual ele é identificado.

Por seu percurso poético, que se pautou por características parnasianas num primeiro momento e contribuiu para a transição estilística culminando no Simbolismo, Verlaine é reconhecido como um dos precursores deste movimento. Sua arte poética influenciou vários de seus contemporâneos e, no Brasil, um diálogo foi estabelecido notadamente com Alphonsus de Guimaraens. Observe-se, portanto, alguns dos aspectos mais significativos desta relação.

1.4 Alphonsus, a França e Verlaine

Alphonsus de Guimaraens ocupa um lugar central ao se abordar o Simbolismo brasileiro e a poesia de forma geral, sendo reconhecido pela expressividade de sua obra na literatura nacional por parte da crítica especializada e por estudiosos de vários domínios. Trazendo ao movimento de origem francesa sua própria concepção de mundo, numa recepção ativa, Alphonsus conseguiu representá-lo no Brasil de maneira peculiar, como atesta Annie Gisele Fernandes:

la poésie à la littérature la plus alimentaire, c'est pour Verlaine conjurer la tentation de la voie royale et redoutable où poésie et destin se confondent.

[...] Alphonsus de Guimaraens destaca-se no contexto do Simbolismo brasileiro como poeta inovador, como vate que não se prendeu exclusivamente ao cânone parisiense e introduziu em sua poesia aspectos tipicamente nacionais e provincianos, como o misticismo cristão arraigado de vivências tradicionais de *sua* Mariana católica (FERNANDES, 2005, p. 71).

A relação literária que Alphonsus manteve com o país europeu é tida como decisiva no que concerne à formação intelectual do poeta mineiro e se configura como ponto quase certo de referência quando ele é abordado. O poeta, segundo Massaud Moisés, “permaneceu fiel à sua formação francesa até o fim, inclusive publicando em Francês um volume de poemas, *Pauvre Lyre*” (1967, p. 94).

Fruto, evidentemente, de um contexto histórico, o mineiro não poderia ficar aquém das mudanças e do tom que pairavam sobre a transição do século XIX para o XX. Dessa forma, Alphonsus dialogava com os outros intelectuais de sua época tendo como pano de fundo o contexto acima mencionado e, portanto, compartilhado com alguns dos representantes de tal momento. Assim, os poetas franceses Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé [sobretudo o primeiro] ocupam um papel importante na sua carreira literária, motivo pelo qual este trabalho se dedica a ele.

Outros simbolistas como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud também são considerados por Alphonsus nas suas obras poéticas, o que evidencia o compromisso e a identificação que ele possuía com tal estilo na evocação dos nomes, senão os mais representativos do estilo na França, os mais mencionados. Não obstante, como dito anteriormente, o poeta é identificado como tendo recebido uma “formação francesa”. Isso nos dá a ideia da longevidade deste caráter no seu percurso de maneira que Guimaraens estabeleceu este diálogo com toda uma cultura por meio do contato, não apenas com os simbolistas, mas também com outros representantes que contribuíram para o delineamento de suas produções.

Alphonsus, sobretudo em relação a suas obras poéticas, foi um poeta profícuo. Sua obra não é considerada de grande extensão, mas sua qualidade faz com que seja um dos maiores legados para a poesia brasileira. Esta rica trajetória intelectual, portanto, pode revelar elementos decisivos para entender melhor a poética de Alphonsus de Guimaraens, motivo pelo qual acreditamos ser interessante observá-la um pouco mais de perto, levando em consideração as discussões de alguns de seus principais críticos.

No século XIX, o poeta e dramaturgo francês Alexis-Félix Arvers tornou-se célebre ao publicar, em 1833, no livro *Mes Heures Perdues*, o soneto denominado

“*Sonnet imité de l’italien*”, que ficou conhecido como o “*Sonnet d’Arvers*” [ANEXO X], uma das peças poéticas mais populares daquele século. Em 1889, Alphonsus de Guimaraens [portanto aos 19 anos] publicou uma tradução [ANEXO Y] do poema no *Almanaque Literário e Artístico* de Porto Alegre.

Trata-se, desde cedo, de um exercício poético bastante relevante, não apenas pelo fato da tradução em si de uma peça célebre e representativa da cultura francesa, mas também pela iniciativa da divulgação desta produção por meio da publicação em um canal específico com o qual, provavelmente, vários escritores e exegetas tinham contato. Escrita, publicações, mas também leituras foram práticas que se intensificaram nos anos posteriores.

Em São Paulo, cidade onde viveu entre 1891 e 1893, Guimaraens estudou Direito na famosa faculdade do Largo de São Francisco e tinha o convívio de vários outros intelectuais. Além disso, o poeta contribuía, ao enviar seus poemas, com alguns jornais, dentre eles, *O Estado de São Paulo*, e era assíduo frequentador da chácara conhecida como Villa Kyrial, do seu amigo, também estudante de Direito, poeta e senador da república, José de Freitas Valle.

A mansão, localizada na Vila Mariana, bairro da zona sul da capital, era um reduto de artistas e intelectuais na época da *Belle Époque* e Freitas Valle [ou Jacques d’Avray, como era conhecido por seu nome artístico] era um mecenas e, portanto, um incentivador das produções artísticas. Evidentemente, a Villa Kyrial possuía também uma biblioteca notável, contendo as principais novidades em termos de literatura, sobretudo de poesia. Alphonsus pode, dessa forma, tomar contato com várias dessas produções. Arline-Anglade-Aurand, que, aliás, repertoriou as obras desta biblioteca, descreve aqueles momentos de glória para a formação dos poetas:

Os poetas que podiam frequentar à vontade esse celeiro, podiam também se inebriar de poesia na biblioteca onde se encontram “as primeiras edições dos simbolistas, lançadas no início do movimento, em sua maioria pelo editor Leon Vannier¹⁰” (1971, p. 35).

Dentre as obras que Alphonsus podia dispor, algumas dão pistas da abrangência da literatura francesa com a qual se era possível tomar contato por meio de alguns dos

¹⁰ *Les poètes qui pouvaient fréquenter à loisir ce cellier, pouvaient aussi s’enivrer de poésie dans la bibliothèque où se trouvent « les premières petites éditions des symbolistes, lancées au début du mouvement, presque toutes par l’éditeur Léon Vannier ».*

seus representantes mais renomados. Ainda segundo Anglade-Aurand, tratava-se de verdadeiros “tesouros de leitura”:

A rica biblioteca de seu amigo Vale oferecia-lhe tesouros de leitura; ele encontrava nela as obras mais recentes de crítica literária e podia ler e reler todos os poetas franceses, Villon, La Fontaine, Ronsard....e todos os romances do século XIX [...]. Ele adquire também para si mesmo livros de Ronsard, Tristan Corbière, François Coppée, Heine, Banville, Byron e recebeu de um tio que regressava de Paris, a obra de San Peladan, que era naquele momento o seu ídolo¹¹ (1971, p. 69).

Pode-se observar, dessa forma, o papel que a cultura francesa ocupava na formação de Guimaraens e dos seus interlocutores. A França se tornava para eles a maior referência literária sendo que se tinha um grande ímpeto em conhecer essas produções, já que tudo se fazia muito palpável, ou seja, tinham à sua disposição obras de tal valor.

Verdade é que os modelos se faziam cada vez mais presentes, contudo, o poeta, paralelamente, executava também o seu próprio exercício no sentido de refletir sobre a sua produção e sobre a produção de seus amigos no intuito de aperfeiçoar as suas escritas. Isso é evidenciado, sobretudo, por meio de suas correspondências. Alphonsus já tinha retornado a Minas Gerais e este meio de comunicação, portanto, se tornou cada vez mais necessário para a discussão de uma paixão em comum:

Sabemos pela sua correspondência que a amizade que ligava Alphonsus a Jacques d'Avray era baseada na mesma sede de cultura poética, sobretudo francesa, e na mesma preocupação com a perfeição da linguagem. Antes, eles trocavam manuscritos sobre os quais eles davam mutuamente “suas opiniões”; pode-se, assim, assistir por meio de suas cartas a discussões ou a correções (ANGLADE-AURAND, 1971, p. 75)¹².

A correspondência ativa e passiva de Alphonsus foi decisiva, como se vê, para, entre outros, a discussão com seus pares de questões caras à sua formação, como o

¹¹ *La riche bibliothèque de son ami Vale lui offrait des trésors de lecture; il y trouvait les ouvrages les plus récents de critique littéraire et pouvait y lire et relire tous les poètes français, Villon, La Fontaine, Ronsard...et tous les romanciers du XIXe. [...] Il achète aussi pour lui-même des livres de Ronsard, Tristan Corbière, François Coppée, Heine, Banville, Byron, et reçut d'un oncle qui revenait de Paris, l'oeuvre de San Peladan, qui était à ce moment-là son idole.*

¹² *Nous savons par leur correspondance que l'amitié qui liait Alphonsus à Jacques d'Avray était fondée sur la même soif de culture poétique, surtout française, et sur le même souci de perfection dans le langage. Ils échangèrent d'abord des manuscrits sur lesquels ils se donnaient mutuellement 'leur opinion'; on peut ainsi assister à travers leurs lettres à des discussions ou à des corrections.*

aperfeiçoamento de sua poesia. As duas modalidades, compiladas e reunidas em um livro pela primeira vez pelo editor Alexei Bueno sob o título de *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens* e publicado em 2002, é um importante documento sobre o contexto do Simbolismo brasileiro.

Ainda por meio de suas correspondências podemos ter uma ideia de quais momentos Guimaraens tomou contato com obras que contribuiriam para o delineamento do seu próprio estilo de escrita. No ano de 1893, no mês de abril, Alphonsus envia uma carta a Freitas Valle mencionando trechos da *Enquête sur l'Évolution Littéraire* de Jules Huret [entrevista com Mallarmé], na qual, segundo comentários do poeta mineiro, “tem-se ideia perfeita do Simbolismo” além de mencionar, igualmente, uma obra de Ronsard muito cara a ele (BUENO, 2002, p. 3).

Em setembro de 1896, Guimaraens recebe uma carta de São João del-Rei do seu amigo e poeta, José Severiano de Rezende, em que este menciona a chegada de um exemplar de *Choix de Poésie* de Paul Verlaine e que ficaria com ele, pois Alphonsus já possuía o seu (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 42).

Os exercícios de (re) criação de Alphonsus continuaram a permear sua trajetória literária e em fevereiro de 1899, ainda utilizando-se de um exemplo epistolar, consta o recebimento de uma carta por parte do seu amigo Augusto Viana do Castelo em que este comenta e exalta a tradução que Guimaraens fez de *Nova Primavera* de Heine (Ibid., p. 148). O bardo mineiro se valia, não raras vezes, das opiniões dos seus amigos, sobretudo dos poetas, para dinamizar esses exercícios e era reconhecido pela qualidade de suas produções. Atrelada a isso, a presença francesa neste constante diálogo, como se observará, dava um caráter particular às obras alphonsinas.

Neste mesmo ano de 1899, Alphonsus publica três dos seus livros: *Câmara Ardente*, *Dona Mística*, e *Setenário das Dores de Nossa Senhora* sendo que nos dois últimos, esta presença já é visível de forma significativa. Ambos, assim como grande parte da obra do poeta, possuem um tom religioso que as envolvem e, mesmo quando Alphonsus parece evocar algum tipo de amor um pouco mais terreno, portanto diferente daquele consagrado à Nossa Senhora, esse tom parece imperar.

Dona Mística possui cinco partes das quais quatro são iniciadas por epígrafes retiradas de obras de autores franceses, em ordem de aparição: Paul Verlaine, Comte de Villiers de L'Isle-Adam, Honoré de Balzac e Pierre de Ronsard. Dentre estas escolhas destaca-se a presença dos versos do poema “VII” [ANEXO O] da primeira parte do livro *Sagesse* de Verlaine, servindo de epígrafe ao poema “I” [ANEXO P] da parte

PULCHRA UT LUNA de Guimaraens. Neste mesmo livro Alphonsus faz uma transposição do poema “*Chanson d’Automne*” [ANEXO G] de Verlaine, poema este intitulado “Ária dos Olhos” [ANEXO I] [poema III, parte V/*Árias e Canções*].

Segundo Arline Anglade-Aurand (1971, p. 194), na parte *Les transpositions des poètes français* [As transposições dos poetas franceses] de sua tese, há, nas obras de Alphonsus, o que se chama de traduções e de traduções livres [de acordo com a nomenclatura adotada por ele mesmo], mas há também transposições que se caracterizam por se manterem muito distantes do texto original. Nelas, o poeta se serve, do ponto de vista do conteúdo, apenas de poucas imagens do texto de partida. Dessa maneira, o poema “Ária dos Olhos” guarda tais características, sendo considerado, portanto, uma dessas transposições feitas pelo poeta mineiro.

O poema “VII” [ANEXO Q], do livro *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, traz uma menção ao nome de Verlaine na parte referente à *Sétima Dor*. Os últimos dois versos do soneto [Mais fizera, Senhora, se eu pudesse/Oficiar no Mosteiro de Verlaine] remetem ao estabelecimento de um campo semântico religioso coincidente nas obras dos dois poetas, sendo que, segundo Henriqueta Lisboa (1945, p. 36), “a devoção de um – Maria – foi também a do outro”.

O *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*, edição de dezembro de 1970, num total de três dedicadas ao centenário de nascimento de Alphonsus, menciona uma viagem que o poeta fizera ao Rio de Janeiro em janeiro de 1900. Aí, Guimaraens pode estabelecer novos contatos com grupos simbolistas, demonstrando que a luta permanecia “acesa” por meio das revistas *Rosa-Cruz* e *Contemporânea*. Alphonsus diversificava de forma significativa seus interlocutores em detrimento de um estilo que adotara para si.

“De 1900 a 1921, sua existência continua obscura e triste em Mariana. São vinte anos de produção literária quantitativamente pequena, mas extraordinariamente grande pela qualidade”, revela Brito Broca, no *Suplemento Literário* do *Minas Gerais* de 02/01/1971. O crítico fala ainda do conjunto bibliográfico de Guimaraens no período e de uma de suas maiores referências literárias ao compor suas obras:

Em 20 anos, Alphonsus de Guimaraens compôs a *Escada de Jacó*, *Pulvis*, *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, um livro de contos, *Mendigos* quase totalmente desconhecido, e a *Pauvre Lyre*, que lhe dá originalidade de ser um poeta bilingue, sabendo musicar em francês com a docência de Verlaine.

As contribuições em jornais e revistas pareciam um meio bastante viável para a divulgação dos poemas do mineiro. Alphonsus recebera do *Grupo de Belo Horizonte* [Horácio Guimarães, Carlos Raposo e Alfredo Sarandy] uma carta pedindo sua contribuição em uma revista de artes que seria lançada, a *Minas Artística*. Segundo Alphonsus de Guimaraens Filho (1995, p. 141), Alphonsus teria a ocasião de ver “florescer o Simbolismo em Minas Gerais” a partir do surgimento da revista. Ainda segundo o filho de Guimaraens, em 1º de março de 1901¹³, portanto no primeiro número da revista, Alphonsus divulgou o poema “*Succube*” [ANEXO Z], integrante do seu livro de versos franceses *Pauvre Lyre*.

Graças a esforços de seus amigos, o primeiro livro escrito por Guimaraens, *Kiriale*, se desenvolve em 1891, ano de ingresso do poeta na Faculdade de Direito em São Paulo, e é publicado na cidade do Porto, em Portugal, no ano de 1902. A obra possui epígrafes em francês de François Villon, do seu amigo Jacques d’Avray [Freitas Valle] e dos simbolistas Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine, cujos versos servem como uma das epígrafes introdutórias ao volume. Ao discorrer sobre as características do livro, Alfredo Bosi (1994, p. 278) atesta:

Kyriale é um dobre de finados: pelos títulos dos poemas (“Luar sobre a cruz da tua cova”, “À meia-noite”, “Ocaso – impressões de véspera de finados”, “*Spectrum*”, “*Ossa Mea*”); pela atmosfera pesada e pesadelar que nele se respira; enfim, pela própria linguagem seletiva no léxico e no ritmo solene no qual a vagas sugestões barrocas se mescla a voz elegíaca de Verlaine.

Nessa passagem, o autor da *História Concisa da Literatura Brasileira* faz uma associação bastante interessante de Alphonsus ao poeta francês e o significado de tal diálogo vai muito além da presença dos versos de Verlaine. Sua “voz elegíaca” se mescla ao tom de *Kiriale*. Há aqui uma coincidência aspectual que os aproxima, dando o caráter que engloba, muitas vezes, a opinião da crítica dos dois poetas. Daí o adjetivo “religioso”, por exemplo, e seus desdobramentos semânticos se aplicarem frequentemente a ambos.

Reconhece-se, todavia, o risco de se pautar um ser complexo, restringindo-o apenas a uma ou outra característica. Por isso, embora se detecte certas tendências que

¹³ É provável que Alphonsus de Guimaraens Filho quisesse dizer 1º de abril de 1901 por ser esta a data de aparecimento do primeiro número da revista e pelo fato de a carta recebida por Alphonsus, convidando-o a colaborar com a revista, ser datada de 8 de março de 1901, portanto, posterior à data evocada pelo filho de Alphonsus de Guimaraens.

permeiam a obra do poeta, não raras vezes fundidas com sua biografia, é importante se ater a outros questionamentos e, portanto, a outras perspectivas por vezes não tão evidentes. Assim, Massaud Moisés em *A Literatura brasileira: o Simbolismo* diz que:

Na verdade, Alphonsus de Guimaraens encerra mais complexidade do que permitia supor a sua poesia publicada em 1938. Mais ainda acentuava o mal-entendido a imagem algo romântica sugerida pelo próprio retiro do poeta numa cidadezinha do interior mineiro: era o 'solitário de Mariana'. Agora, sabemos que se recolhera à paz duma mediocridade de ouro por questões de temperamento e de finanças, mas sem o exclusivo pigmento místico e nefelibata com que vinha sendo pintado desde a sua morte (1967, p. 93).

A simplicidade da vida levada por Alphonsus e sua resignação na função de juiz municipal no interior mineiro não equivalem ao valor da sua obra poética que, apesar de apresentar num primeiro momento o que se poderia supor os mesmos *leitmotive*, possui uma gama de possibilidades analíticas, seja no plano formal, seja no do conteúdo, o que caracteriza a sua profundidade enquanto representações por meio de abordagens aparentemente simples, de questões universais, atestando, dessa forma, sua complexidade.

Embora Alphonsus tivesse passado a maior parte de sua vida na “isolada” cidade de Mariana, portanto, distante do maior pólo cultural do país na época, o poeta “não teve necessidade de frequentar as grandes livrarias do Rio para continuar se mantendo interado da evolução literária¹⁴” (ANGLADE-AURAND, 1971, p. 93). Alphonsus, pelo contrário, ao passo que se mantinha atualizado pelo constante contato com tal evolução, calcava sua obra num estilo próprio que, posteriormente, serviria para se fazer reconhecer a sua poética:

Aliás, durante esses anos que preparam o advento de um novo período (o Modernismo, em 1922, um ano após a morte do poeta), Alphonsus mantém uma forte tendência simbolista, espiritual e religiosa, e isso em uma época em que os poetas buscavam, por meio de um Parnasianismo tornado inútil e um Simbolismo refutado, novos critérios e novas leis¹⁵ (Ibid., p. 93).

¹⁴ [...] il n'ait pas eu besoin de fréquenter les grandes librairies de Rio pour continuer à se maintenir au courant de l'évolution littéraire.

¹⁵ D'ailleurs pendant ces années qui préparent l'avènement d'une nouvelle période (le Modernisme, en 1922, un an après la mort du poète), Alphonsus maintient une forte tendance symboliste, spirituelle et religieuse, et cela à une époque où les poètes cherchaient, à travers un Parnasse devenu inutile et un symbolisme refusé, de nouveaux critères et de nouvelles lois.

A transição do século XIX para o XX carregava consigo novos ares, de uma cultura *fin-de-siècle* para o Modernismo. Dessa forma, como nas palavras de Alphonsus de Guimaraens Filho (1995, p. 153), no editorial de primeiro número do jornal *Conceição do Serro*, de 27 de março de 1904, Alphonsus de Guimaraens “se voltava para a poesia moderna” ao evocar, mais uma vez, duas de suas maiores referências francesas, caracterizando suas *almas* assim como ele as via:

Baudelaire é a alma atribulada pelo temor do inferno, decantando os horrores de tudo quanto é o mal em versos dignos de Dante; Verlaine é a alma que em doce serenidade alcança a paz completa esparzindo em *Sagesse* e *Bonheur* páginas que parece virem da *Imitação de Cristo* (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 153).

À parte as inovações em vários planos, a transição entre os séculos também contou com fatos, por vezes, violentos, que mudaram definitivamente os rumos da História Brasileira e da História Mundial. Não avesso a essas transformações, Guimaraens se posicionou de maneira veemente em favor daquilo em que acreditava. O poeta, por ocasião da Proclamação da República, escreveu um poema republicano [ANEXO AA], recuperando-se o termo usado por Wilson Martins em sua *História da Inteligência Brasileira* (1978, p. 6 vol. 5), em que “sublinhava ferozmente o destino afinal de contas benigno da ‘cáfila real’: terminara no exílio e não na guilhotina”.

O *Suplemento Literário do Minas Gerais*, de 26 de dezembro de 1970 (p. 5), traz, igualmente, um exemplo desta tomada de partido:

Janeiro de 1915, época do aceso da Grande Guerra e da França invadida, espezinhada, assalta a Alphonsus uma crise de civismo internacional que faz lembrar talvez a dos primórdios da República diante da situação de sua Pátria espiritual, mãe intelectual até hoje para a cultura brasileira. E então, como em 1889, faz agora em francês, versos que destoam de todos os outros que produziu na vida [ANEXO BB], contra o Kaiser, o fantasma de então¹⁶.

Esta demonstração de empatia para com a França evidencia o sentimento de filiação que Guimaraens manteve com o país europeu, dessa vez não apenas por meio de relações literárias, mas uma manifestação de ordem política. Embora não tivesse nascido na França, a identidade com este país se configurou como algo concreto, sendo

¹⁶Trata-se, em ordem cronológica, dos poemas “XV de Novembro” e *France!* publicados na antologia *Outras Poesias* dos livros *Obra Completa* (1960) e *Poesia Completa* (2001).

que, durante grande parte de sua vida, o poeta mineiro estabeleceu um diálogo com aquela nação por meio de seus autores. Em novembro do mesmo ano de 1915, Alphonsus recebeu uma carta de José Severiano de Rezende perguntando-lhe se havia recebido os livros *Mousardines*, de Rostand e *Trophées*, de Heredia, que o amigo lhe enviara de São Paulo.

Paul Verlaine, Charles Baudelaire e outros poetas são evocados como referências literárias na crônica “*Pudor, Pundonor*” [ANEXO CC], do livro publicado em 1920, *Mendigos*, numa manifestação em defesa da poesia simbolista:

A poesia, no entanto, malgrado as tentativas científicas que a têm flagelado, parece resistir à inundação despudorada que a insula. [...] Basta que de estância em estância apareça um Baudelaire, resplandeça um Verlaine, um Antero ou Luís Delfino, um Antonio Nobre ou Cruz e Sousa, para que ele de novo cintile com a sua luz astral de estrela perene (GUIMARAENS, 1960, p. 443)

No ano seguinte, ano da morte de Alphonsus, aparece postumamente o livro de poemas em francês *Pauvre Lyre*, que, segundo Anglade-Aurand (1971, p. 271), é dedicado a Verlaine. A obra traz a concretização de um trabalho de produção poética em língua estrangeira demonstrando que o poeta não apenas absorveu o que o país europeu legou, mas também agiu sobre ele, utilizando-se de sua língua para sua composição. Henriqueta Lisboa fala um pouco desta relação que o poeta mantinha com aquele país:

Curioso é este volumezinho de versos franceses *Pauvre Lyre*, publicado logo após a sua morte e que nos dá testemunho daquele apego tão brasileiro e tão justificável à cultura francesa, em que o nosso espírito de latinos encontra clima auspicioso a todas as divagações intelectuais (LISBOA, 1945, p. 46).

Em 1923, é publicado em São Paulo o livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, obra que possui o maior número de presenças verlainianas. Em sua *Poesia Completa*, ele traz o famoso poema “A Catedral”, além de sua divisão em quatro partes: *O Brasão*, *As Canções*, *Os Sonetos* e, ainda:

“As Estâncias”, com algumas traduções de Verlaine e Stecchetti, são breves anotações melancólicas, dir-se-ia que páginas arrancadas ao diário de um pessimista, o qual, sem embargo, conservasse como relíquias, folhas de malva ou amores-perfeitos emurchecidos. (Ibid., p. 48)

As traduções a partir de poemas do autor francês mencionadas por Lisboa são: “VIII. DE VERLAINE” [ANEXO D], oriunda do poema IX [ANEXO C] da parte *Ariettes Oubliées* do livro *Romances Sans Paroles*; “XV. DE VERLAINE” [ANEXO B], oriunda do poema V [ANEXO A] [da parte III] do livro *Sagesse*; e “XVIII” [ANEXO F] [versão livre de Verlaine], oriunda do poema VII [ANEXO E] da parte *Ariettes Oubliées* do livro *Romances Sans Paroles*. Além disso, na parte *As Canções*, há a “Canção do Outono” [XXVIII (ANEXO H)], tradução do mais célebre poema de Verlaine [V “*Chanson d’Automne*” (ANEXO G)], presente na parte *Paysages Tristes* do livro *Poèmes Saturniens*.

Ainda considerando-se o livro publicado em 1923, é importante mencionar o poema “XLIII” [ANEXO K] da parte *As Canções*, em que há, não apenas uma epígrafe retirada dos dois primeiros versos do poema *Green* [ANEXO J] [*Aquarelles*] do livro *Romances sans Paroles*, mas, com efeito, esse poema é uma “transposição mais desenvolvida que o poema original¹⁷”, segundo as palavras de Anglade-Aurand (1971, p. 195), por possuir uma extensão maior, embora com planos diferentes.

O relevo das obras de Alphonsus de Guimaraens se mostra, entre outros, pelo interesse de sua continuidade por meio das edições que foram sendo lançadas ao longo dos anos. Em 1938, o livro *Poesias* é lançado pelo Ministério da Educação e da Saúde na cidade do Rio de Janeiro, obra editada pela segunda vez em 1955.

Em 1960, sua obra ganha uma de suas edições definitivas, ao ser lançado o livro *Obra Completa*, pela editora José Aguilar, também na cidade do Rio de Janeiro. Ele traz, além das poesias de Alphonsus, também sua obra em prosa, como atesta Alfredo Bosi: “A edição completa dos seus poemas, organizada por Alphonsus de Guimaraens Filho, inclui os inéditos de *Escada de Jacó*, *Pulvis*, *Nova Primavera* [tradução de Heine] e *Salmos da Noite*” (1994, p. 278). Além disso, “inclui outros inéditos e dispersos: em verso *Outras Poesias*, [...] *Versos Humorísticos*, além de *Crônicas de Guy d’Alvim* [um de seus pseudônimos] e parte de seu *Epistolário*.” (MOISÉS, 1967, p. 92).

A antologia *Outras Poesias* traz, dentre diversos poemas, alguns escritos em francês e o poema “A E I O U” [ANEXO W], inspirado no poema *Voyelles* [ANEXO V] de Arthur Rimbaud. É bastante explícita a predileção do poeta ouro-pretano pela

¹⁷ [...] *transposition plus développée que le poème original*;

literatura francesa e essa relação é por vezes admirada por outros poetas, como no depoimento do poeta piauiense Da Costa e Silva em que diz: “se este Alphonsus vivesse na França, seria dos maiores poetas universais” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 349). Também o amigo de Guimaraens, José Severiano de Rezende, se posiciona nesse sentido:

A princípio baudelaireano, como foi o Verlaine dos *Poèmes Saturniens*, isto é, já destacando o seu excepcional temperamento originalíssimo, em seguida, talvez pela força destas evoluções, um tanto verlainiano, sem contudo perder a personalidade própria (Ibid., p. 419).

Em 2001, ao se completar oitenta anos da morte do poeta, a editora Nova Aguilar lança o que seria a quarta edição do conjunto de poesias de Alphonsus, o livro *Poesia Completa*, com a organização de Alphonsus de Guimaraens Filho e com a colaboração de Afonso Henriques Neto e de Alexei Bueno. A edição traz, além de alguns poemas inéditos, uma seleção da fortuna crítica do poeta e os poemas que a ele foram dedicados. Trata-se, com o surgimento desta nova compilação [reeditada em 2006], uma vez mais, da importância que Alphonsus representa na literatura brasileira e da atemporalidade de sua obra.

Observa-se que, como na obra de todo escritor de literatura, percebe-se no poeta mineiro a presença de vários de seus interlocutores, o que contribuiu decisiva e qualitativamente para as perspectivas e para a representatividade da leitura do espírito humano que suas composições aportam. Nesse sentido, para Guimaraens “os modelos não faltavam: Álvares de Azevedo, Poe, Baudelaire e Verlaine – o desgraçado e pobre Verlaine, que tanto se faz amar daqueles, cujo destino foge à linha reta”, relata Brito Broca no *Suplemento Literário* do *Minas Gerais* de 02/01/1971.

Isto posto, as semelhanças e as diferenças com o maior de seus modelos franceses, Paul Verlaine, se constitui como um emaranhado de possibilidades analíticas por parte dos diversos tipos de leitores da poesia de Alphonsus, o que pode ser vislumbrado em suas traduções. Em contrapartida, há também de se ressaltar as contribuições de Alphonsus à poesia de Verlaine: o diálogo não se estabelece senão por meio de um caminho de mão-dupla. Assim, a obra de Guimaraens, no Brasil, se constitui como uma das maiores possibilidades para o estabelecimento da interlocução. No entanto, esta relação, longe de ser unilateral, demanda um pouco mais de reflexões como mostra o crítico espanhol José Osório de Oliveira:

Místico, como o poeta negro [Cruz e Sousa], porém místico puro foi também Alphonsus de Guimaraens, de quem, segundo Agripino Grieco, “é possível que algum dia se chegue a dizer que foi um dos maiores poetas brasileiros de seu tempo”. Para este crítico ele é mais do que isso: “nosso Verlaine”, se pensarmos, é claro, no Verlaine de *Sagesse*. O autor de *Setenário das Dores de Nossa Senhora* era, efetivamente, um lírico católico, um parente próximo do poeta francês, mas apenas isso¹⁸ (OLIVEIRA, 1958, p. 95).

De forma ou de outra, como se pode observar, Verlaine sempre esteve presente na trajetória intelectual de Guimaraens. Por conseguinte, julga-se interessante a recapitulação, na ordem de publicação dos livros e aquela adotada neste trabalho, das várias formas pelas quais Verlaine é considerado nas obras poéticas de Alphonsus, aquelas que se fazem facilmente identificáveis por serem explícitas, demonstrando, dessa forma, a importância do lugar que o poeta francês ocupa:

- *Dona Mística* (1899)

- O poema “I” da parte *PULCHRA UT LUNA* possui uma epígrafe retirada do último verso do poema *VII*, da primeira parte do livro *Sagesse*;
- O poema “Ária dos Olhos” consiste em uma transposição do poema *V* “*Chanson d’Automne*”, da parte *Paysages Tristes* do livro *Poèmes Saturniens*.

- *Setenário das Dores de Nossa Senhora* (1899)

- O poema “VII” da *Sétima Dor* traz no último verso uma evocação do nome de Verlaine.

- *Kiriale* (1902)

- Uma das epígrafes introdutórias do livro foi retirada dos versos do poema “*Prière du Matin*” [ANEXO T], do livro *Amour*.

- *Pauvre Lyre* (1921)

- O poema *Anachronisme* [ANEXO R] é um soneto dedicatória a Paul Verlaine.

- *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923)

- O poema “VIII. De Verlaine” é uma tradução do poema *IX*, da parte *Ariettes Oubliées* do livro *Romances sans Paroles*;

¹⁸ Místico, como el poeta negro, pero místico puro, fué también Alphonsus de Guimaraens, de quien, según Agripino Grieco, ‘es posible que algún día se llegue a decir que fué uno de los mayores poetas brasileños de su tiempo’. Para este crítico es aún más que esto: ‘nuestro Verlaine’, si pensamos – claro es- en el Verlaine de ‘Sagesse’. El autor del ‘Septenario de los Dolores de Nuestra Señora’ era efectivamente un lírico católico pariente próximo, pero sólo bajo este aspecto, del poeta francés.

- O poema “XV. De Verlaine” é uma tradução do poema *V* (parte *III*), do livro *Sagesse*;
- O poema “XVIII” é uma “versão livre” de Verlaine, tradução do poema *VII*, da parte *Ariettes Oubliées* do livro *Romances sans Paroles*;
- O poema XXVIII. “Canção do Outono” é uma tradução do poema *V - Chanson d’Automne*, da parte *Paysages Tristes* do livro *Poèmes Saturniens*;
- O poema “XLIII” se utiliza, para epígrafe, dos dois primeiros versos do poema *Green* da parte *Aquarelles* do livro *Romances sans Paroles*, do qual também é uma transposição mais desenvolvida.

Indubitavelmente, não é de forma gratuita que essa presença se faz de forma tão marcante e a expressão maior desta relação, se dá neste trabalho, em conjunção com o apanhado crítico que se fez, nas análises mais pormenorizadas que fazemos a seguir dos pontos mais pertinentes, que são, por sua vez, representativos do cotejo literário que um momento sócio-histórico se encarregou de estabelecer.

Como se pode observar, o valor não apenas qualitativo dos variados tipos de presenças verlainianas nas obras de Alphonsus, mas também quantitativo, se constitui como algo relevante, sendo que das dez referências explícitas detectadas no percurso aqui proposto, algo que se impôs foi o número de seis textos do poeta francês transpostos para o português, considerados como traduções. Nesse sentido, o intuito deste trabalho é justamente discutir o que está implicado nesse jogo textual.

Será necessário, para uma análise mais completa das “transposições” de Verlaine feitas por Alphonsus, o desenvolvimento de um capítulo dedicado à tradução poética, retomando as discussões, tanto daquilo que Faleiros¹⁹ chama de abordagens textuais, quanto de teorias mais voltadas para a diferença, ou seja, o lado produtivo do confronto²⁰.

Para tal, primeiramente, será apresentada a metodologia de Antoine Berman (1995) por meio da qual foi possível estruturar a análise e a comparação entre os textos de Verlaine e Guimaraens para, em seguida, retomar-se os estudos supracitados.

¹⁹ cf. BRITTO, 2002; FALEIROS, 2006; LARANJEIRA, 1993; VIZIOLI, 1983.

²⁰ cf. PERRONE-MOISÉS, 1998; CARDOZO, 2009.

2. REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

A orientação deste trabalho passa pelo método proposto por Antoine Berman em seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne* [Por uma crítica das traduções: John Donne] de 1995, em especial, pelo capítulo intitulado *Esquisse d'une méthode* [Esboço de um método] em que o crítico propõe um caminho para a análise de traduções partindo de discussões elaboradas por Henri Meschonnic e pela Escola de Tel-Aviv. Berman deixa claro, entretanto, já no primeiro parágrafo, que se trata de um trajeto analítico possível²¹, portanto, não tendo a pretensão de se aplicar a toda e qualquer forma tradutora.

Antes de contrapor seu método às tendências acima mencionadas, Berman tece uma reflexão acerca de tais referências no capítulo anterior denominado *Les différents genres d'analyses des traductions* [Os diferentes gêneros de análises das traduções]. Assim, o crítico atesta (1995, p. 45) que Meschonnic é o representante das análises negativas, ou seja, aquelas cuja teoria explícita do traduzir e da escrita examinam as traduções em nome de uma ideia de *ato tradutório* e de *tarefas*. Berman denomina tais análises de *engajadas*, pois atacam, em nome da ideia por trás deste projeto, as traduções que a ela não se adaptam. Ainda, “se Meschonnic aborda muito bem as ‘causas’ da defeituosidade das traduções que ele ataca, ele não perde seu tempo em analisá-las²²”. O que conta para ele é *denunciar* e ele o faz de forma *precisa* (Ibid., p. 46 – 47).

A escola de Tel-Aviv defende a análise da tradução sob o enfoque de um conceito que julga neutro, objetivo e “científico”, segundo o qual:

Analisar uma tradução não é mais “julgá-la”, não é mais somente estudar o sistema de transformações que ela constitui. Ou antes, este estudo, conduzido de forma rigorosa, com todos os recursos da linguística e da análise textual (da semiótica, diz Toury²³), deverá recorrer a um exame das condições sócio-históricas, culturais, ideológicas, que fizeram de tal tradução o que ela é²⁴ (1995, p. 50).

²¹ *trajet analytique possible*

²² *Si Meschonnic repère très bien les “causes” de la defectuosité des traductions qu’il attaque, il ne perd pas son temps à les analyser.*

²³ Gidéon Toury, tido como o principal representante da escola (BERMAN, 1995, p. 50).

²⁴ *Analyser une traduction n’est plus la «juger», n’est plus seulement étudier le système de transformations qu’elle constitue. Ou plutôt, cette étude, menée rigoureusement, avec toutes les ressources de la linguistique et de l’analyse textuelle (de la sémiotique, dit Toury), devra recourir à un examen des conditions socio-historiques, culturelles, idéologiques, qui ont fait de telle traduction ce qu’elle est.*

Tais condições são diretamente ligadas à normatização implantada pela escola e contribuem para o estabelecimento de pré-conceitos no olhar que se deve ter ao se analisar uma tradução. Os esquemas ou leis apregoados por Toury contradizem segundo Berman, seu próprio “sentido histórico”:

Esses esquemas revelam mais do que aquilo que diz respeito ao papel da “literatura traduzida”, a escola de Tel-Aviv compartilha acriticamente dos preconceitos no que tange à “secundariedade”. *Importante, porém segundo*, este axioma comum a todos os historiadores da literatura é, aqui, completamente, transformado em *lei*²⁵ (1995, p. 54).

Berman propõe algo diferente dessas perspectivas ao esboçar o seu método de análise no sentido de valorizar a importância das traduções e de reconhecer o seu papel na constituição da atividade literária. Além disso, há a ressalva do *sujeito traduzinte*²⁶, considerando a *individação*, a *reflexão* e a *liberdade* na constituição da *psique tradutória*, que leva em conta a subjetividade de tal sujeito.

Em síntese, o projeto de Berman considera, primeiramente, um contato com os textos por meio de uma *leitura* concreta, da ou das traduções e do texto original. A partir de então, efetiva-se o próprio ato crítico ao se fazer a análise das produções. Decorre desse exercício, a apresentação das *categorias* de base para a estruturação da crítica que, segundo Berman, se distinguem dos modelos críticos de Meschonnic e da escola funcionalista (Ibid., p. 64).

A leitura crítica da tradução proposta por Berman se quer, assim, mais neutra e objetiva. Tal distanciamento, defendido em função da suspensão de um julgamento precipitado na leitura e releitura da ou das traduções, deixa *completamente de lado o original*²⁷ (1995, p. 65).

Trata-se, em certa medida, de uma *conversão* do olhar, que consiste em um treinamento interpretativo no sentido de aprender, ao menos num primeiro momento, a ler e reler a tradução enquanto obra original, aplicando-lhe apenas os apontamentos inerentes a quaisquer obras literárias com as quais se tem um primeiro contato, como assinala o próprio Berman (Ibid., p. 65):

²⁵ *Ces schémas révèlent en outre qu'en ce qui concerne le rôle de la « littérature traduite », l'école de Tel-Aviv partage acritiquement les préjugés régnants sur sa « secondarité ». Importante, mais seconde, cet axiome commun à tous les historiens des littératures est, ici, pour comble, transformé en loi.*

²⁶ *sujet traduisant*

²⁷ *en laissant entièrement de côté l'original*

[...] apenas esta leitura da tradução permite pressentir se o texto traduzido “se mantém”. *Manter-se* tem aqui duplo sentido: manter-se como um *escrito* na língua receptora, ou seja, essencialmente não estar aquém das suas “normas” de qualidade escritural padrão. Manter-se, ainda, para além desta exigência de base, como um verdadeiro *texto* (sistematicidade e correlatividade, organicidade de todos os seus constituintes²⁸).

Uma fragilidade apontada pelo próprio Berman em relação à escola de Tel-Aviv aparece em seu próprio método. Ao concentrar-se demasiado nas possibilidades oriundas da releitura operada, seja de *zonas textuais* problemáticas em que a “defetividade aflora”, seja aquelas “miraculosas”, de extrema riqueza no texto traduzido, o olhar converge para o texto de partida. Mais interessante parece a possibilidade de pensar os textos em relação. Assim, neste trabalho, todas as impressões são, dessa forma, importantes, pois orientarão o trabalho analítico ulterior, mesmo se, num primeiro momento a análise se concentra no texto de chegada.

A segunda etapa do percurso proposto pelo crítico é identificada ao capítulo chamado *Les lectures de l'original* [As leituras do original]. Para Berman, nessa etapa, deve-se deixar de lado a tradução, mas não se esquecendo das zonas textuais, tão importantes para uma futura confrontação (1995, p. 67). Trata-se, nesse momento, de uma *pré-análise textual*²⁹ no sentido de apreender as especificidades, as individualidades da escrita e também da língua do original.

Berman assinala que à análise pré-textual corresponde a apreensão de uma rede de correlações sistemáticas em que “a leitura se propõe a recuperar tal tipo de forma frástica, tal tipo significante de encadeamentos proposicionais, tais tipos de empregos do adjetivo, do advérbio, do tempo dos verbos, das preposições etc. Ela revela, evidentemente, as palavras recorrentes, as palavras-chave³⁰” (Ibid., p. 67). Isso ocorre porque a tradução começa no momento da leitura do texto de partida, sendo que a leitura operada pelo tradutor já consiste em uma *pré-tradução* (1995, p. 68).

Ainda considerando que as traduções não existem, evidentemente, sem os tradutores, o crítico aponta a necessidade de se conhecer as leituras e a formação deles, assim como a importância de se compreender os paratextos, como introdução, prefácio,

²⁸ [...] seule cette lecture de la traduction permet de pressentir si le texte traduit « tient ». Tenir a ici un double sens: tenir comme un écrit dans la langue réceptrice, c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des « normes » de qualité scripturaire standard de celle-ci. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable texte (systématicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants).

²⁹ pré-analyse textuelle

³⁰ la lecture s'attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d'enchaînements propositionnels, tels types d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. Elle relève, bien sûr, les mots récurrents, les mots clefs.

posfácio, notas, glossários etc. (1995, p. 68). O crítico de tradução deve, igualmente, possuir um repertório de leituras, servindo-se dele em sua *pré-análise*³¹, necessário a um “criticismo” autônomo, que compreende, por exemplo, leituras colaterais como outras obras do e sobre o autor, sua época etc. E esta *pré-análise* não é feita senão para preparar a confrontação (Ibid., p. 69).

Em posse desse aparato textual, juntamente com as leituras, sucede o trabalho de *seleção de exemplos estilísticos*³² pertinentes ao original, no caso de textos curtos, como os poemas aqui trabalhados, por exemplo, tudo é analisado.

São selecionados, recortados também, e dessa vez a partir de uma *interpretação da obra* (que vai variar de acordo com as análises), *essas passagens* do original que, por assim dizer, são os lugares onde ela se condensa, se representa, se significa ou se simboliza. Essas passagens são as *zonas significantes* onde uma obra atinge seu próprio desígnio (não necessariamente o do autor) e seu próprio centro de gravidade³³ (1995, p. 70).

Após se ter entrado no texto traduzido, recuperado as zonas fracas e fortes, analisado e interpretado o texto de partida e constituído um “material” de exemplos exaustivos, explicativos e representativos, é preciso conhecer o sistema estilístico do texto original para não se ignorar aquele do texto traduzido. Para tanto, é necessário refletir sobre o próprio *trabalho tradutório* e o *tradutor* (Ibid., p. 73).

Sobre o tradutor, há uma questão que se coloca: *quem é o tradutor?* Isso no intuito de se saber quais são suas ligações com o trabalho da tradução, como, por exemplo, quais gêneros de obras ele traduz normalmente. Essas informações auxiliam no entendimento de sua posição tradutória, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutório (1995, p. 74).

A posição tradutória é, por assim dizer, o “compromisso” entre a maneira como o tradutor percebe enquanto sujeito tomado pela *pulsão de traduzir*, pela empreitada da tradução e pela maneira como ele “internalizou” o discurso ambiente do traduzir (as “normas”). A posição tradutória, enquanto compromisso, é o resultado de uma *elaboração*: ela é o *colocar-se do tradutor face à tradução*, colocar-se que, uma vez escolhido (pois se trata de fato de uma escolha), *liga o*

³¹ *pré-analyse*

³² *sélection d'exemples stylistiques*

³³ *Sont sélectionnés, découpés aussi, et cette fois à partir d'une interprétation de l'oeuvre (qui va varier selon les analyses), ces passages de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les zones signifiantes où une oeuvre atteint sa propre visée (pas forcément celle de l'auteur) et son propre centre de gravité.*

tradutor, no sentido em que Alain dizia, que “uma letra é um juramento”³⁴ (1995, p.74-75).

Ao projeto de tradução corresponde o fato de o tradutor determinar o grau de autonomia e heteronomia de sua tradução a partir de uma pré-análise. Não se analisa de verdade um texto antes de traduzi-lo (uma pré-análise do texto a traduzir). Uma tradução acompanhada ou não de paratextos, por exemplo, compreende o projeto de *translation* literária escolhida por seu tradutor. A partir do anúncio deste projeto, as *formas* de um projeto de tradução são várias (Ibid., p. 76-77).

O projeto de tradução e a posição tradutória são tomados sob a perspectiva de um horizonte. “Pode-se definir numa primeira aproximação o horizonte como o conjunto de parâmetros languageiros, literários, culturais e históricos que “determinam” o sentir, o agir e o pensar de um tradutor”³⁵ (1995, p. 79).

Diversos são os componentes do contexto de produção de uma obra que a inserem em um estatuto próprio à época em que são produzidas e isso vale também, evidentemente, para as traduções possuindo caracteres diferentes segundo o seu momento de produção que acaba por influir decisivamente na maneira de sua elaboração. Tal horizonte possui, porém, dupla natureza como assinala Berman: “Por um lado, designando o-a-partir-de-que o agir do tradutor tem sentido e pode se estender, ela aponta o espaço aberto desse agir. Mas, por outro lado, ela designa o que fecha, o que aprisiona o tradutor dentro de um círculo de possibilidades limitadas”³⁶ (Ibid., p. 80-81).

A essa terceira etapa do percurso proposto por Berman corresponde os três momentos supracitados, porém elas não se dão, necessariamente, de forma sucessiva da maneira como foram apresentadas, podendo ser adaptadas. Elas preparam, no entanto, o terreno para a análise da tradução. A confrontação, segundo Berman, é a etapa concreta e decisiva da crítica de traduções fundada nas *bases* discutidas até agora, no original e na sua tradução (1995, p. 83).

³⁴ *La position traductive est, pour ainsi dire, le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (les « normes »). La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d'une élaboration : elle est le se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction, se-poser qui, une fois choisi (car il s'agit bien d'un choix), lie le traducteur, au sens où Alain disait qu'« un caractère est un serment ».*

³⁵ *On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur.*

³⁶ *D'une part, désignant ce-à-partir-de-quoi l'agir du traducteur a sens et peut se déployer, elle pointe l'espace ouvert de cet agir. Mais, d'autre part, elle désigne ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées.*

A confrontação se dá em um modo quádruplo: 1-) A confrontação de elementos e passagens selecionadas do original com o apanhado dos elementos e passagens correspondentes na tradução; 2-) A confrontação inversa das “zonas textuais” problemáticas ou perfeitas nas duas obras; 3-) A confrontação com outras traduções (na maioria dos casos); 4-) A confrontação da tradução com o seu projeto em que aparece o “como” último de sua realização ligado à subjetividade do tradutor e às suas escolhas (1995, p. 85-86).

Essas três etapas do percurso defendido por Berman correspondem e se aplicam ao trabalho de análises que este estudo apresentará mais adiante, constituindo, assim, o percurso metodológico a ser observado, de maneira pontual, de uma crítica positiva de traduções.

*

Ao se analisar uma tradução poética, a questão das similaridades que podem ser identificadas no texto de partida e no de chegada vem à tona. Dentre as teorias que consideram, sobretudo, as semelhanças, há aquelas apontadas por Faleiros (2009, p. 57) enquanto “abordagens textuais”:

Desde os anos 1980, sobretudo a partir dos anos 1990 [...] um conjunto de trabalhos anuncia um novo momento da história dos estudos da tradução literária no Brasil. Trata-se das “abordagens textuais” que colocam em jogo o princípio da “recriação” de Paulo Vizioli [...], a noção de “significância” de Mário Laranjeira [...], a perspectiva “pragmática” de Walter Costa [...] e o conceito de “correspondência” de Paulo Henriques Britto³⁷ [...].

Em seu artigo *A Tradução de Poesia em Língua Inglesa: Problemas e sugestões* (1983), Vizioli propõe um meio-termo nas traduções que se fixam aos extremos da fidelidade literal e da adaptação livre: a recriação literária. Ele aponta, no entanto que se trata de um caminho precário, repleto de perdas e ganhos, o que corresponde à sua dificuldade.

³⁷ *Dès les années 1980, et surtout à partir des années 1990 [...] un ensemble de travaux annonce un nouveau moment de l'histoire des études de la traduction littéraire au Brésil. Il s'agit des « approches textuelles » qui mettent en jeu le principe de la « re-création » de Paulo Vizioli [...], la notion de « signifiante » de Mário Laranjeira [...], la perspective « pragmatique » de Walter Costa [...] et le concept de « correspondance » de Paulo Henriques Britto [...].*

O autor tece algumas das problemáticas do exercício tradutório sob as premissas da criação poética de Ezra Pound: a melopeia que se refere à musicalidade do verso, abrangendo o ritmo e as qualidades sonoras; a fanopeia, que se refere à imagética e à atmosfera do poema; a logopeia, que se refere ao tom, refletindo a atitude do autor.

Em defesa da rima, na parte reservada às qualidades sonoras, por exemplo, Vizioli (p. 118) diz:

[...] a rima também faz parte da linguagem da poesia. Toda vez que sua presença é esquecida, ou o seu número é cortado, alguma coisa se perde na tradução. Por isso, quem realmente procura recriar o poema, deve, dentro de certos limites, esforçar-se por conservá-la, - mesmo que, para isso, tenha, às vezes, que distorcer o significado de um ou de outro verso.

Ainda do ponto de vista estrutural da tradução, Paulo Henriques Britto em seu artigo *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia* (2002), propõe uma *correspondência* entre os textos de partida e de chegada em alguns níveis: o silábico acentual [dando como exemplo do nível métrico, metros que podem corresponder “funcionalmente” na versão do inglês para o português]; o nível das rimas, o nível de aliterações e o nível de correspondência de elementos lexicais³⁸ (2002, apud FALEIROS, 2009, p. 58).

Ambos os autores defendem, dessa forma, uma similaridade identificável no texto de partida e na sua tradução do ponto de vista sonoro. Além disso, o primeiro se atém à manutenção do pólo imagético do poema e o segundo, dos elementos apresentando maior regularidade no original por serem os mais visíveis (Ibid. p. 59).

A partir da teoria da *semanálise* de Julia Kristeva, Mário Laranjeira, no livro *Poética da tradução: do sentido à significância* (2003), desenvolve suas reflexões sobre a significância e, ao dissertar sobre o seu lugar no texto poético, Laranjeira (Ibid., p. 83) aborda a direção do olhar da leitura sobre esse tipo de texto:

A unidade de significância é o texto inteiro. Com efeito, a passagem da mimese para a semiose só se dá pela retroatividade da leitura. A leitura do poema é, de início, linear, e as primeiras percepções tendem a ser miméticas. Mas, à medida que se avança na leitura, as novas ocorrências vão reformulando a interpretação das precedentes e do trecho lido [...].

³⁸BRITTO, Paulo Henriques. « Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia ». In Gustavo Bernardo (org.). **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Cates/Faperj/Uerj, 2002.

A discussão que considera as distinções entre os textos miméticos e semióticos constitui-se como central, também no artigo de Laranjeira de 1996:

Esse mesmo autor [Riffaterre] [...] reserva o termo de *sentido* para a informação oferecida pelo texto mimético e emprega o termo *significância* para designar essa “unidade formal e semântica que contém todos os indícios da obliquidade”. Esses indícios mostram que o texto faz eclodir os limites da *mimesis* e que ele deve ser lido e interpretado em uma dimensão, aquela da *semiosis*, que ultrapassa o nível estritamente linguístico. A significância é uma manifestação da *semiosis*³⁹ (p. 218).

O autor se utiliza, em seguida, da distinção supracitada para determinar o posicionamento do tradutor de poesia devendo ser diferente daquele de textos veiculares, mostrando que enquanto este traduz, sobretudo, o sentido, aquele deve transportar a significância do texto de partida para o texto de chegada e as marcas textuais dela provenientes (Ibid., p. 218). Assim, Laranjeira destaca algumas dessas marcas dentre as que considera as mais importantes: as agramaticalidades, o signo-duplo, os interpretantes textuais e a visilegibilidade.

Enquanto chaves da significância, as agramaticalidades se encontram “na base de praticamente todas as manifestações da poeticidade, de todos aqueles índices que apontam para a passagem do mimético para o semiótico” (2003, p. 86). Nesse sentido, podem ser consideradas agramaticalidades:

os casos de predicação, determinação ou qualificação impertinentes ou redundantes, os signos duplos, aqueles que exigem, para a sua integração no texto, interpretantes inter ou extratextuais e muitos outros. Mesmo as rimas, as aliteraões, as assonâncias podem apresentar-se como agramaticalidades fonológico-semânticas na medida em que contrariam o princípio de arbitrariedade do signo e abalam o paralelismo entre significante e significado sobre o qual repousa a segurança da mensagem (Ibid., p. 87).

Um “mergulho” no poema deve-se operar para dele se extrair aspectos constituintes da sua realidade em função de uma análise e tradução posteriores, revelando aspectos semânticos, até mesmo antropológicos, segundo Faleiros (2006, p.

³⁹Ce même auteur [Riffaterre][...] réserve le terme de *sens* pour l'information fournie par le texte mimétique et emploie le terme *signifiance* pour désigner cette « unité formelle et sémantique qui contient tous les indices de l'obliquité ». Ces indices signalent que le texte fait éclater les limites de la mimésis et qu'il doit être lu et interprété dans une autre dimension, celle de la *sémiosis* qui dépasse le niveau strictement linguistique. La signifiance est une manifestation de la *sémiosis*.

60), correspondendo ao que Laranjeira identifica como “interpretantes textuais” ao se considerar o poema *Mea Culpa* de Prévert. “Laranjeira observa que o tradutor deve ser capaz de capturar a referência, feita nesse poema, no *Confiteor*; de compreender essa realidade religiosa e de restituir na tradição brasileira para interpretar e traduzir o texto⁴⁰ [...]” (Faleiros, 2006, p. 60).

A visilegibilidade corresponde a uma pré-leitura do poema que, antecede mesmo, as leituras mimética e semiótica observadas por Laranjeira. Ela é baseada, segundo o autor, na “distribuição espacial da massa textual, gráfica, do poema, e esta não é propriamente nem linear, nem retroativa” (LARANJEIRA, 2003, p. 101).

Um exemplo da abordagem textual no exercício da tradução poética defendido por Laranjeira se concretiza na parte referente à visilegibilidade. Sua manutenção deve acontecer na transposição, ou seja, “um soneto deve ser traduzido por um soneto, um poema em versos livres por um poema em versos livres [...]” (Ibid., p. 103).

Trata-se, em certa medida, de uma perspectiva tradicional da tradução no que consiste ao retorno ao texto e uma maior proximidade com este em alguns níveis. Tais teorias acabam por destoar daquelas que pregavam a liberdade e a desconstrução totais no ato tradutório, seguindo o momento histórico da pós-modernidade.

Em contrapartida, há algumas teorias mais voltadas para a diferença, como a noção de “confronto produtivo” (PERRONE-MOISÉS, 1998) e o “trabalho de relação” de Maurício Mendonça Cardozo (2009).

Uma das questões que permeiam este estudo é trazida por Leyla Perrone-Moisés no livro *Flores da Escrivanhinha*. Trata-se da noção de *confronto produtivo*, central para se entender a tradução enquanto relação e enquanto digestão seletiva da alteridade. Ao discuti-lo, a estudiosa propõe uma valorização do lugar da diferença nos exercícios tradutórios. Assim, a autora, baseada na teoria da Intertextualidade de Julia Kristeva, afirma:

as “fontes” deixam de interessar por elas mesmas; elas só interessam para que se possa verificar como elas foram usadas, transformadas. As “influências” não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação (1998, p. 94, grifo nosso).

⁴⁰ Laranjeira observe que le traducteur doit être capable de capturer la référence, faite dans ce poème, au Confiteor; de comprendre cette réalité religieuse et de la resituer dans la tradition brésilienne pour bien interpréter et traduire le texte [...].

Em seu artigo *Tradução e o trabalho da relação: notas para uma poética da tradução* (2009), Maurício Mendonça Cardozo defende uma concepção de tradução como uma *poiesis da relação*.

Leva-se em conta as variações do grau de permissividade da noção do mesmo enquanto identidade e um rigor maior do que se aceita ou não como o mesmo. Tem-se, dessa forma, “um grau mínimo de permissividade em que a relação de identidade é pautada por uma idealização da noção do mesmo; um grau maior de permissividade em que a relação de identidade é pautada pelo relaxamento dos atributos de identidade [não raro com base na seleção e hierarquização de traços distintivos, nucleares ou prototípicos]” (p. 182).

Numa terceira instância, tem-se um “grau máximo de permissividade em que a relação de identidade é pautada pela simples assunção da identidade. Por conta dessa variação do grau de permissividade, os discursos *dominantemente* centrados na identidade não são os discursos *exclusivamente* centrados na identidade, pois convivem com um dimensionamento, ainda que minimizado, da diferença” (p. 183).

Esta concepção que auxilia, em certa medida, a fundar o lugar da tradução, promove um enfoque distinto para o texto traduzido ao se considerar o pressuposto dos *discursos da alteridade*: “a despeito de não se perder do horizonte a relação com o texto de partida, leva-se às últimas consequências as implicações de assumir o texto traduzido como um *outro texto*” (p. 183).

Do ponto de vista da recepção, o *estranhamento* causado ao se ler uma tradução integra os pressupostos da tradução. “Ler uma tradução é flagrar a diferença e, nela os termos de construção de uma relação”. Sob essa perspectiva, naturaliza-se o lugar da diferença ao se considerar o “trabalho da relação que pressupõe tanto a *entrega*, a doação, quanto a *renúncia*, a concessão, o corte [...] tanto a oferta quanto a perda” (p. 186).

Complementarmente ao método proposto por Berman, as teorias de Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto auxiliam na análise textual, dentre outros, na identificação de suas zonas significantes. Além disso, as discussões feitas por Leyla Perrone-Moisés e Maurício Cardozo ajudam a explorar, nas análises, a riqueza das possibilidades de reescrita, levando em conta a liberdade de reinterpretação do tradutor.

3. ALPHONSUS TRADUZINDO VERLAINE

No terceiro capítulo apresentaremos a análise das seis reescritas de poemas de Verlaine feitas por Alphonsus. Elas serão apresentadas na seguinte ordem: “VIII. De Verlaine”, tradução de *IX [L’OMBRE des arbres dans la rivière embrumée]*; “XV. De Verlaine”, tradução de *V [UN grand sommeil noir]*; “XVIII” [Por causa de uma mulher, minh’alma], tradução de *VII [O TRISTE, triste était mon âme]*; “Canção do Outono”, tradução de *Chanson d’Automne*; “Ária dos olhos”, tradução de *Chanson d’Automne*; “XLIII” [A tua carne é toda pétalas de rosa], tradução de *Green*.

Cinco dos seis poemas que integram o conjunto das traduções figuram no livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923). Observamos, para o estabelecimento da ordem das análises, a ordem da publicação dos poemas no livro *Poesia Completa de Alphonsus de Guimaraens* (2006) respeitando a sequência dada pelo seu editor. Há, no entanto, uma exceção, com a abordagem do poema “Ária dos olhos”, do livro *Dona Mistica*, de 1889, portanto anterior ao *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*. Optamos por integrá-lo, juntamente com a “Canção do Outono”, à análise denominada *O outono em três canções*.

3.1 Espelhos oníricos

O livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* é aquele em que as apropriações por parte de Guimaraens aparecem em maior número. O título do poema “VIII. DE VERLAINE” presente neste livro antecipa, de certa forma, uma dessas ocorrências explicitadas pelo poeta mineiro. Trata-se de uma tradução feita a partir do poema “IX” da parte *Ariettes Oubliées* do livro *Romances sans Paroles*.

VIII. DE VERLAINE

*Le rossignol qui du haut d’une branche se
regarde dedans, croit être tombé dans la
rivière. Il est au sommet d’un chêne et
toutefois il a peur de se noyer.*

Cyrano de Bergerac

1	No ribeiro enevoado, a sombra do arvoredos,	(12) [6-6]
2	Como a fumaça, morre a medo,	(8)
3	Enquanto no ar, entre as ramagens verde-negras,	(12) [4-4-4]
4	Se lastimam as toutinegras.	(8)
5	Quantas vezes, viandante, esta incolor paisagem	(12) [6-6]
6	Não te mirou a ti, a ti também sem cor!	(12) [6-6]
7	Chorava triste na folhagem	(8)
8	O teu Amor...	(4)
9	E entre pétalas doiradas,	(8)
10	As tuas esperanças afogadas...	(10)

O poema alphonsino, tal como aparece no seu livro de obras completas, é formado por um quarteto e uma sextilha, porém, a leitura que segue, considera dois quartetos e um dístico. O esquema rímico justifica essa outra separação do poema, já que cada bloco se fecha semanticamente. Um segundo critério observado é a presença significativa de reticências separando essas estrofes, o que será discutido mais adiante. Essa divisão estrófica possibilita a identificação do seguinte esquema rímico: primeiro quarteto [rimas emparelhadas AABB], segundo quarteto [rimas alternadas CDCD] e dístico [rimas emparelhadas EE].

A primeira estrofe se caracteriza pela ambientação e serve de introdução em um lugar que já se apresenta como turvo pelas imagens imprecisas. Os verbos usados no tempo presente, na terceira pessoa, atribuem-lhe um caráter narrativo. Há, ainda, a apresentação de algumas das características desse meio que se dá de forma tão direta, que há um reconhecimento imediato, como que em um mundo revisitado.

Essa contextualização se pauta por um jogo pictórico que varia entre pigmentos mais precisamente apreensíveis como as os tons escuros da “sombra” do arvoredos e do termo “toutinegras”, jogo de palavras representando, pictoricamente, algo completamente negro, passando por um quadro intermediário das ramagens “verde-negras”, culminando na imprecisão do ribeiro “enevoados”, a “fumaça” e o “ar”, que por sua vez é incolor, mas corresponde também ao caráter de suspensão dos demais elementos. A disposição desigual destas identificações picturais na estrofe representa uma gradação que lhe confere um caráter variante de apreensão/não-apreensão.

Além das tonalidades, o que assegura à estrofe/apresentação do poema um ar mórbido é a aparição dos vocábulos “morte”, “medo” e “lástima”. Trata-se de uma oposição que o poema apresenta, pois há a evocação de um cenário natural, porém, não correspondente à exuberância da natureza tal como ela é comumente concebida.

Contrariamente, a ambientação provoca no lugar de admiração uma vontade de afastamento. Isso ocorre de maneira paradoxal, já que, como visto acima, também atrai pela forma como o leitor é introduzido no contexto.

O poema apresenta outra oposição marcante, agora na passagem para a segunda estrofe, em que a paisagem evocada anteriormente é descrita como incolor. O cenário, antes repleto de pigmentações turvas, continua a ser construído sobre o pilar caracterizado pela morbidez, porém marcado pela ausência de cores. Tudo se reformula de maneira muito rápida, ganhando características diversas pela introdução de um novo elemento que, a partir de então, se faz constantemente presente: a consideração de uma segunda pessoa.

A pessoa, evocada pelas condições do pronome “Tu”, é introduzida em um dado momento do poema em que há uma mudança significativa no cenário construído. Ela também é desprovida de coloração, no entanto, caracterizada pela locução adjetiva “sem cor”, ao invés de “incolor” [epíteto da paisagem]. Dessa forma, além da utilização da preposição “sem” integrando a locução, o que reforça a expressão de admiração, um ponto de exclamação aparece ao final do mesmo verso [Não te mirou a ti, a ti também sem cor!]. O segundo hemistíquio retoma imediatamente o complemento “a ti” e tal insistência reitera um aspecto que o impressiona, o que se pode ser atestado juntamente com a marca textual.

Identifica-se, ainda no verso supracitado, concatenando-se com o anterior no poema, a presença do advérbio “Não” com função expletiva: “Quantas vezes, viandante, esta incolor paisagem/Não te mirou a ti, a ti também sem cor!”. Este recurso retórico é geralmente empregado com o advérbio de quantidade “quantas vezes” e possui uma motivação positiva, de afirmação daquilo que se é dito. Tal uso não é, evidentemente, exclusivo da oralidade, mas corresponde a uma de suas marcas, e ocorre frequentemente no registro oral do português. Assim, no poema, desempenha a função de aproximar o interlocutor.

O verso apresenta outra marca bastante comum no registro oral, e que consiste na repetição desnecessária de pronomes em posições diferentes, porém, desempenhando a mesma função sintática: “Não te mirou a ti, a ti também sem cor!”. O pronome pessoal oblíquo átono “te” já encerra o sentido de complemento do objeto indireto do verbo mirar, contudo, este é seguido pelo complemento “a ti” [preposição + pronome pessoal oblíquo tônico], retomado, ainda, no segundo hemistíquio. Surge, assim, um eco interno

que visa a valorizar a evocação do interlocutor, também a partir da tonicidade deste pronome.

Esse interlocutor integra a ambiência anteriormente estabelecida. A aparição do pronome “Tu” vem acompanhada, diferentemente da primeira estrofe, de verbos no pretérito: “mirou” [Pretérito-Perfeito]; “quantas vezes” [advérbio de quantidade] indicando, juntamente com “chorava” [Pretérito-Imperfeito], o destaque da duração de uma ação passada. Aliás, esse verbo aparece no poema incorporando um verso que, relacionado com o seguinte, constitui uma inversão sintática, recurso bastante utilizado na poética de Guimaraens. A tristeza manifestada por meio do choro adquire, por conseguinte, um papel de destaque nessa passagem.

Em se tratando do significativo manejo da língua, em detrimento das significações dos poemas alphoncinos, suas escolhas vocabulares e sintáticas, por exemplo, conferem às suas composições peculiaridades bastante determinantes. Dentre essas escolhas, destacam-se a criação de neologismos e, como mencionado acima, de ricas inversões sintáticas. A este propósito, Gladstone Chaves de Melo (1958, p. 15) afirma:

Uma das coisas que mais chamam a atenção na obra de Alphonsus é seu conhecimento da língua. O idioma em suas mãos é um instrumento dócil, fino e riquíssimo de possibilidades. Às vezes, por necessidade poética, principalmente como recurso de evasão, ele usa formas arcaicas; outras vezes ele cria, com grande independência e propriedade, palavras ou compostos novos, como *beira-céu*, *flordelisado*, *confessanda*. A sintaxe é sempre muito boa, muito plástica, frequentemente bafejada do sopro clássico, que se denuncia, por exemplo, em certas inversões meio violentas, como a intercalação de oração relativa entre um determinante e seu substantivo: “Deixar esse, que tanto quero, coração?” (*Nova Primavera* de Heine, XXXIX); “Nesta, que me sorri, doce ventura.” (*Ib.*, XXVII); “Nessa que as abrigou terra esquecida.” (*Pastoral*, XXII.).

Outro exemplo de tal manuseio é o uso das ligações que Guimaraens faz entre versos e entre estrofes, como no poema acima, por exemplo. O último verso da segunda estrofe a fecha aportando-lhe uma ideia de finitude aparente. No entanto, a presença das reticências cria, de modo significativo, um efeito de continuidade no poema. O dístico se inicia pela conjunção “e”, dando uma noção de complementaridade e termina, também, por reticências. Ele se encontra, dessa forma, em suspenso, parecendo algo à parte, algo que talvez não fosse ser dito, mas foi, como se um fôlego o separasse do

restante do poema. A esta expressão de silêncio se soma a da particularidade da construção dos sons encontrados na composição.

No campo da textura fônica, há uma rede de aliterações na segunda e na terceira estrofes do poema, mais fortemente no verso 6 [Não te mirou a ti, a ti também sem cor!] pela repetição da consoante oclusiva [t] e, no verso 5 [Quantas vezes, viandante, esta incolor paisagem], em que a consoante constrictiva [v] aparece em palavras sequenciais. Neste, a repetição consonantal ainda acompanha a solubilidade da parte considerada como ambientação. Naquele, contudo, as oclusivas são acompanhadas por um ar de maior gravidade, no início da consideração do sofrimento do interlocutor que se faz presente.

Há de se ressaltar um aspecto dos dois primeiros versos do poema a partir dos vocábulos “enevado”, “arvoredo” e “medo”. Suas terminações aparecem em uma sequência vocálica [-ado → -edo → -edo] criando um jogo com dois sentidos. O primeiro trata do jogo de palavras que se faz tão comumente em brincadeiras infantis e no processo de alfabetização. O segundo evoca um efeito produzido no poema pelo jogo sonoro/imagético que se faz presente. Integrando-se o grau de fechamento das vogais [a → e] ao vocabulário cinematográfico de tomada panorâmica e *close*, no contexto de apresentação do poema, obtém-se o efeito do destaque para o mais amplo e, imediatamente, o *close* foca em um ponto mais específico para o qual o sujeito do poema chama a atenção.

O poema conta, ainda, para a construção da ambientação, que caracterizo como onírica, com a presença de algumas prosopopeias: *a sombra do arvoredo*, assim como *a fumaça, morre a medo*; *as toutinegras se lastimam*; *a paisagem mirou a ti* [Tu – viandante]; o *amor chorava triste* na folhagem. Os sujeitos das ações dos verbos, em consonância com estes, contribuem para a manutenção do tom do poema, ou seja, todas as prosopopeias possuem em comum o fato de estarem relacionadas ao pilar já observado: a recorrência da morbidez integrada a um ambiente irreal.

No âmbito de sua poética, “Alphonsus, não raro se identifica pela variedade rítmica. Há inclusive aqueles casos de alternância dentro de uma mesma forma expressiva [...]” (GUIMARAENS, 2006, p. 22). É o caso, pois, embora possuindo poucas estrofes, a composição apresenta métricas variadas: quatro alexandrinos, quatro octossílabos, um tetrassílabo e um decassílabo, considerando-se, evidentemente, a contagem até a última sílaba métrica tônica. Leia-se, na frente de cada verso, entre parênteses, a indicação do número de sílabas poéticas e, entre colchetes, há a indicação

das cesuras dos alexandrinos. Dentre os versos dodecassílabos, os de número 1, 5 e 6 são considerados clássicos, pois possuem as cesuras na sexta e na décima segunda sílabas [6+6] e o de número 3, um trímetro por possuir o metro com cesuras na quarta, na oitava e na décima segunda sílabas [4+4+4].

À métrica ligam-se alguns processos de acomodação sublinhados no quadro abaixo. Trata-se de sinalefa nos versos 1, 2 e 3, de crase e elisão, respectivamente, no verso 5 como segue:

1	No ribeiro <u>enevoad</u> o, a sombra <u>do</u> <u>ar</u> voredo,
2	Como <u>a</u> fumaça, morre <u>a</u> medo,
3	Enquanto <u>no</u> <u>ar</u> , entre <u>as</u> ramagens verde-negras,
5	Quantas vezes, viandante, ⁴¹ <u>esta</u> ⁴² <u>in</u> color paisagem

Observa-se que a maioria dessas acomodações se localiza na primeira estrofe, e, em se tratando de processos que visam a agilizar a expressão, assim como o registro oral, no poema eles contribuem para a construção do teor da primeira estrofe que estabelece, como apontado anteriormente, uma contextualização de forma rápida.

Essa preocupação no sentido de inserir seu interlocutor por meio da construção de um cenário de descrição particular aparece, também, no poema de Verlaine, obra de partida para a tradução de Guimaraens. Não apenas a musicalidade defendida pelo autor francês permeia os seus próprios poemas, mas também o campo semântico relacionado à música em sentido estrito se integra diversas vezes à composição de suas temáticas.

IX

*Le rossignol qui du haut d'une
branche se regarde dedans, croit
être tombé dans la rivière. Il est
au sommet d'un chêne et toutefois
il a peur de se noyer.*

(Cyrano de Bergerac)

⁴¹ crase

⁴² elisão

*L'OMBRE des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.*

*Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!*

A aproximação com a música pode ser observada no título da antologia em que o poema se encontra: *Romance sans paroles*. O termo *parole* em francês, dentre suas acepções, significa expressão verbal do pensamento e, também, o texto de um excerto da música vocal. Esta dupla significação pode, portanto, na expressão poética, ser relacionada com a música considerando-se sua vocalização. *Romances sans paroles* aborda o conteúdo de uma ausência que pode ser expresso pela música instrumental, mais comumente pela música erudita.

O poema é a nona de nove *ariettes*, da parte do livro denominada *Ariettes Oubliées*. Em francês, *ariette* é o diminutivo de *air* [ária], composição própria à música clássica definindo-se por uma pequena peça vocal ou instrumental de caráter melódico. Trata-se do conjunto dessas peças poéticas escritas por Verlaine cujo título antecipa, de certa forma, algumas especificidades dessa expressão musical. Considere-se, para um maior entendimento do contexto de aparição, a publicação desse conjunto de poemas segundo as afirmações e a hipótese de FAVRE (2005, p.75):

Mas Rimbaud retorna a Paris no início do mês de maio. É nessa ocasião que Verlaine escreve as “*Ariettes Oubliées*”: a *ariette I* é publicada em 18 de maio no *O Renascimento Literário e artístico* que Émile Blemont acabara de fundar, em abril; a *ariette V* aparece no periódico em 29 de junho. Estima-se que as sete outras foram escritas durante esses dois meses de maio e de junho de 1872⁴³.

A concepção do conjunto, como se pode observar, está atrelada à presença de Rimbaud na trajetória literária do autor de *Romances sans paroles*. Dois elementos estão bastante evidentes na concepção das *ariettes*: a influência em certo nível do autor de *Une saison en enfer*, e as pontuações com os elementos musicais. A *ariette III [II*

⁴³ Mais Rimbaud revient à Paris au début du mois de mai. C'est alors que Verlaine écrit les « Ariettes oubliées »: l'ariette I est publiée le 18 mai dans La Renaissance littéraire et artistique que vient de fonder, en avril, Émile Blémont; l'ariette V y paraît le 29 juin. On peut estimer que les sept autres ont été écrites durant ces deux mois de mai et de juin 1872.

pleure dans mon coeur] possui uma epígrafe⁴⁴ do jovem poeta de Charleville. No que concerne ao vocabulário musical, numa primeira leitura já é possível verificar recorrências do seu campo semântico em várias partes dos poemas como *choeur*, *voix*, *[I]*, *musiciennes*, *ariette*, *lyres* *[II]*, *chant* *[III]*, *piano*, *air* *[V]*. A *ariette VII* [*Ô triste, triste était mon âme*] será objeto de análise posterior neste estudo.

Os dois quartetos da *ariette IX* são compostos por rimas emparelhadas no esquema AABB/CCAA. Duas métricas diferentes, porém, são adotadas: alexandrinos, metro bastante adotado por Verlaine, intercalado com versos heptassílabos, de natureza fluída em se tratando de um verso ímpar, ou seja, de forma sucessiva, com a presença de poucas pausas situadas estrategicamente, tem-se uma unidade prosódica corrente entre os versos, ora longo, ora breve.

Para a ideia de completude interna, entre os heptassílabos e os alexandrinos, mas também entre as estrofes, observa-se, para o primeiro caso, heptassílabos iniciados ou relacionados a verbos [*Meurt; Se plaignent; Te mira*] com exceção do último em que há uma inversão sintática [*pleuraient*] e, para o segundo, nos alexandrinos introdutórios das estrofes, o início por um artigo definido [*L'*] e por um advérbio [*Combien*], e nos de ligação interna, de conjunções [*tandis que* – locução conjuntiva e *et*].

Isso mostra o processo de ligação obtido por Verlaine que, embora possuindo em dois momentos uma ruptura/uma pausa, cria muito fortemente entre os alexandrinos e os heptassílabos, uma grande dependência, processo este diverso do *enjambement*, mas criado, como apontado acima, do ponto de vista da recepção pela necessidade da completude sintática oriunda da presença de um verbo. Há, dessa forma, um jogo paradoxal no qual existe a sensação de fechamento pela ideia de completude dos versos de doze sílabas, mas, ao mesmo tempo, a falta, que deve ser suprida com a leitura da rápida informação dos versos leves de sete.

À identificação das duas estrofes corresponde a identificação de dois momentos diferentes no poema: o primeiro que estabelece uma contextualização e o segundo, a inserção de um interlocutor. Partindo daquele, o contato com o primeiro verso já é revelador por meio da presença da matriz fonossemântica destacada abaixo:

L'omBRe des arBRes dans la rivière emBRumée

⁴⁴ Segundo FAVRE (2005, p. 770), a fonte da epígrafe não figura em nenhum dos textos conhecidos de Rimbaud.

A formação silábica a partir do encontro consonantal B+R carrega consigo uma expressão sonora áspera que antecipa de certa forma a confusão e a imprecisão trazidas na concepção da primeira estrofe. Além disso, um tom melancólico se delineia por meio da imprecisão imagética, nesse ambiente, pela utilização de elementos como a sombra, a bruma, a fumaça [*ombre, embrumée, fumée*], ao qual a matriz fonossemântica marcada pela consoante nasal /m/ confere certa gravidade. Atrelado a isso, nota-se ainda na primeira estrofe, a oposição real/irreal marcada pela locução conjuntiva *tandis que* [enquanto], que introduz uma imagem das *ramures réelles* [ramagens reais] estabelecendo-se um atrito.

Tal transição é simbolizada a partir do segundo verso, no qual a sombra da árvore refletida no rio morre como a fumaça. Trata-se de uma construção bastante eficaz, já que faz parte do imaginário coletivo a fumaça que, enquanto elemento no estado gasoso, em algum momento se dissipa no ar. Em seguida, no terceiro verso, há, como apontado, a presença do adjetivo *réelles* [reais] concluindo o rompimento.

Embora haja a presença da expressão de realidade, essa característica pode, ela mesma, ser abordada dentro do ambiente sombrio que impera no poema. Tal paradoxo pode ser identificado no poema de Verlaine. Na segunda estrofe, por exemplo, o vocativo *ô voyageur*, é observado pela paisagem. Paisagem é a forma como o sujeito nomeia e, conseqüentemente, caracteriza aquela ambientação confusa da primeira estrofe: comumente, as paisagens são apreensíveis aos olhos e expressam, do ponto de vista de seus admiradores, uma vontade de clareza na observação. Essa construção paradoxal é potencializada pela expressão prosopopaica em que a paisagem assume a ação de observar o viajante.

Ainda nesta estrofe, torna-se imperativo relevar o verso *Te mira blême toi-même* que, além de possuir a leveza na sua forma, por ser um verso de sete sílabas, o possui também pela maneira direta como é construído. Note-se, do ponto de vista fonético, que apenas o verbo *mira* é pronunciado em duas sílabas de forma completa, fazendo com que o verso seja essencialmente composto por monossílabos. Mesmo os vocábulos *blême*⁴⁵ e *même* são leves, já que a letra [e] sem acentuação ao final dos vocábulos em francês torna sua sílaba caduca.

Atribuindo-se uma tonalidade à leveza, considerando-se elementos componentes deste campo semântico, as cores mais claras lhe são, aqui, predominantemente

⁴⁵ Na segunda ocorrência de *blême*, entretanto, o “E” final é pronunciado por questões métricas.

relacionadas. Tal característica pode ser observada na mesma passagem acima mencionada e é obtida pela consonância de dois níveis: o semântico e o fonético. O primeiro, pela dupla utilização do adjetivo *blême*, aparecendo pela segunda vez de forma aparentemente solta, mas que reitera a claridade pictural. O segundo, pela tripla utilização do som [ɛm] [*blême* e *même*], cujo eco interno faz com que, para efeitos de fluidez e leveza, a métrica da unidade pareça reduzida.

As escolhas feitas por Verlaine para a concepção do poema consistem em explorações unindo os planos sonoro e imagético de forma peculiar. As especificidades da pronúncia das sílabas do francês asseguram uma prosódia de suporte a uma musicalidade fluída bastante recorrente nas obras do poeta. Para a construção da ambiência nebulosa obtida, o esquema rítmico, bem como rímico, assegura-lhe uma sinergia que contribui para a apreensão dos elementos evocados no poema, além de uma harmonia criada por conta de algumas reiterações.

Esse poema serviu como obra de partida para a tradução feita por Alphonsus de Guimaraens observada no início desta análise. Abordados de forma estanque até este momento, os poemas serão considerados do ponto de vista da (re) criação, na qual um diálogo foi estabelecido entre suas composições que se deram de maneira contemporânea, considerando-se o momento literário:

IX

*Le rossignol qui du haut d'une branche se regarde
dedans, croit être tombé dans la rivière. Il est au
sommet d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer.*

(Cyrano de Bergerac)

*L'OMBRE des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.*

*Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!*

VIII. DE VERLAINE

*Le rossignol qui du haut d'une branche se regarde
dedans, croit être tombé dans la rivière. Il est au
sommet d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer.*

Cyrano de Bergerac

No ribeiro enevoadado, a sombra do arvoredado,
Como a fumaça, morre a medo,
Enquanto no ar, entre as ramagens verde-negras,
Se lastimam as toutinegras.

Quantas vezes, viandante, esta incolor paisagem
Não te mirou a ti, a ti também sem cor!
Chorava triste na folhagem
O teu Amor...
E entre pétalas doiradas,
As tuas esperanças afogadas...

O cerne dos poemas teve origem a partir da estrofe retirada de um trecho da carta número VII das *Lettres satiriques et amoureses* [Cartas satíricas e de amor] da parte *Sur l'ombre que faisoient [faisaient] des arbres dans l'eau* [Sobre a sombra que faziam as árvores na água] de Cyrano de Bergerac⁴⁶ servindo-lhes como epígrafe e, possuindo, portanto, uma estreita ligação com suas produções. Dessa forma, o movimento composicional partiu do contato de Paul Verlaine com o poema de Bergerac e do de Alphonsus com o de Verlaine e, em termos, também com o de Bergerac. O cotejo analítico deve ser observado, ao menos em determinados momentos, sob este prisma representando as (inter) relações estabelecidas.

A principal evocação da epígrafe diz respeito em certa medida à ingenuidade e à fragilidade de um rouxinol que se mostra tão vulnerável em relação à apreensão de sua existência, não podendo o animal se dar conta de onde realmente está. Trata-se também da apreensão de um momento pontual que poderia facilmente findar caso a ave voasse para outro local em que não possuiria mais esta sensação, da qual se esqueceria por completo.

Tal qual o rouxinol que vê apenas uma projeção de sua imagem na água e, todavia, crê poder ser afetado por aquele ambiente particular, por aquele momento específico, os sujeitos dos poemas se encontram em situação parecida, sendo o limiar do mundo real e do onírico presentes deveras tênue. Opostamente à frágil ave, ambos demonstram ter consciência, entretanto, da possibilidade de trânsito entre esses contextos, porém, sua vulnerabilidade quanto à tomada de decisão relativa à sua locomoção permeando entre um local e outro, se dá de maneira semelhante.

Ainda do ponto de vista temático, duas aves são consideradas nos poemas, além, é claro, a do texto de Bergerac. Porém, trata-se de aves bastante diversas entre si em determinados aspectos. Cyrano aborda um rouxinol [*rossignol*], Verlaine uma rolinha [*tourterelle*] e Alphonsus uma “toutinegra”. Dentre elas, é interessante observar que aquela mencionada por Alphonsus, a toutinegra, ocorre apenas no continente europeu, migrando para a África em épocas específicas do ano.

É evidente que não seria imperativo que Alphonsus utilizasse alguma ave típica do continente sul-americano ou, mais especificamente, do Brasil em sua tradução. O que se mostra a partir desse fenômeno do critério de adoção de um elemento por parte do poeta mineiro é justamente que a diferença, ou o aparente “anacronismo” [já que não

⁴⁶BERGERAC, Cyrano de. *Les oeuvres de Monsieur Cyrano de Bergerac*. Amsterdam: Jacques Desbordes Libraire, 1709.

existe uma obrigatoriedade de filiação] carregam a ideia da universalidade desse contexto que, embora seja muito particular de uma vivência, pode ser integrado por qualquer indivíduo. Todavia, assim como o rouxinol de Bergerac, que está ligado aos dois poemas, há o risco de não se saber ao certo onde se encontra devido à possibilidade da existência de uma projeção. As diferentes aves, então, dentro de seus contextos próprios nessas obras, simbolizam essa pluralidade.

A transição entre os dois ambientes, motivada, entre outros, pelas gradações picturais, se faz mais presente no poema de chegada, pois, além da presença de “cores” no decorrer de toda a composição, como visto na parte acima dedicada à análise do poema alphonso, também as apresenta de forma muito mais marcada por intermédio de tonalidades fortes, como o dourado.

A presença dos vocativos [*voyageur*; viandante] retoma uma observação feita a partir dos dois poemas em que, em dado momento, um interlocutor é aí introduzido. Contudo, levando-se em conta a imagem do pássaro que se vê refletido nas águas de um rio, pode-se ressaltar a relevância da projeção de uma imagem que, evidentemente, não se trata da realidade, mas de sua representação. Da mesma forma, os sujeitos dos poemas de Verlaine e Alphonsus, ao evocar um interlocutor no discurso, estão evocando projeções de um “tu” que, em certa medida, consiste no seu próprio reflexo.

Dentre as imagens que mais se diferem nos poemas, destacam-se as passagens prosopopaicas *Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles/Se plaignent les tourterelles* e “Enquanto no ar, entre as ramagens verde-negras / Se lastimam as toutinegras”. Ambas aparecem no mesmo momento dos poemas, ou seja, constituem o terceiro e o quarto versos da primeira estrofe, contudo, além da abordagem de aves diferentes nos poemas [rolinhas – Verlaine; toutinegras – Guimaraens] como visto acima, há uma disparidade na caracterização das ramagens, sendo as do poeta francês “reais” e as do mineiro “verde-negras”. As cores desempenham um papel mais central no poema alphonso, não tanto pelo número de ocorrências, mas pela posição que ocupam em uma e outra composição.

Não apenas a onisciência por parte do sujeito o coloca na posição receptora das ações e sensações, mas também a estrutura dos poemas contribui para esta constatação. Assim como em uma narrativa, as composições apresentam uma espécie de introdução por meio da qual é feita uma contextualização. Em seguida, há a apresentação das “personagens” a partir da segunda estrofe em que a aparição de tempos do passado no

francês [Passé Simple e Imparfait] e no português [Pretérito-Perfeito e Pretérito-Imperfeito] estabelece uma aproximação do produtor com o seu relato.

A mudança de estrofe aporta, também, diferenças importantes no que diz respeito ao esquema rítmico dos poemas. Ambos possuem uma regularidade na primeira estrofe que é mantida durante todo o poema verlainiano e quebrada no poema alphonsino a partir da segunda. Dessa forma, o poema de partida possui uma completude entre os versos que se transforma no poema de chegada.

Tal transformação se comporta como uma tendência estilística na poética alphonsina que, a partir de um determinado período de sua trajetória, passa a se utilizar de novas explorações métricas. No livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, o poeta:

[...] experimenta novos arranjos rítmicos ou trata com ciente frouxidão velhos metros medievais, tendência que, nascida com o Simbolismo europeu, iria desaguar no verso livre. [...] Fica assim delineada a evolução formal de Alphonsus no sentido de romper cadências batidas e de jogar com estrofes melodicamente sinuosas, ricas de encadeamentos, capazes, portanto, de traduzir o abandono sentimental, a confiança, o devaneio (BOSI, p. 315-316).

Outra escolha por parte do poeta mineiro foi, a partir da segunda estrofe, variar o esquema rítmico em relação ao poema de Verlaine, que também se constrói de forma regular. Considerando-se ambos os esquemas nos quais houve uma preocupação maior de Verlaine em relação a esta composição quanto à regularidade e menor de Alphonsus em utilizar os mesmos esquemas em sua composição. Percebe-se, assim, um afastamento estético que se reflete nos níveis fonético e, por vezes, semântico, pois há diferenças consideráveis na abordagem de algumas das imagens do poema de partida.

A retomada da ambiência criada por Verlaine na releitura alphonsina adquiriu um fôlego simbólico e turvo. Para tanto, Guimaraens serviu-se, por exemplo, de um jogo com a palavra “toutinegra”, como analisado neste estudo, que possui uma carga transitiva dentre suas acepções contribuindo para o *tonus* de imprecisão e não-apreensão que permeia os poemas. Além disso, a polimetria e a pontuação usadas abalam os alicerces rítmicos da leitura, o que também contribui para esta relação criada pelo poeta mineiro.

Observa-se que Alphonsus optou por manter o mesmo tom do poema verlainiano por meio de algumas de suas imagens que o identificam imediatamente ao poema de partida, além da adoção de algumas construções sintáticas idênticas. No entanto, a

tradução se caracteriza, principalmente, pela diferença em relação ao poema de Verlaine, sobretudo no que consiste em sua oralização, considerando-se a musicalidade obtida por ambos. A diferença de sons e silêncios, as diferenciações métricas e rítmicas, a diferença, enfim, na prosódia, são marcas das mais significativas, o que ilustra uma perspectiva tradutológica altamente (re) elaborativa.

3.2 O silêncio do balançar

Como visto na primeira análise feita, o livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, publicado em 1923, é o livro de Guimaraens que possui o maior número de presenças de Paul Verlaine e elas se dão, majoritariamente, em forma de traduções. Tome-se aquela do poema *Un grand sommeil noir* [V] do livro *Sagesse* do autor francês intitulada “XV. De Verlaine” no livro de Alphonsus:

Minha vida descansa
Num sonho sem lampejos.
Dormi, toda a esperança,
Dormi, ó meus desejos!

Do mal, do bem transviada,
Perco toda a memória.
Eu não vejo mais nada...
Oh a triste, a triste história!

Eu sou uma redoíça
Que leve mão fagueira
Em silêncio baloiça
Da sepultura à beira...

A evocação do silêncio dá o tom da composição alphonsina por meio de elementos que remetem ao estado de sono. Em alguns momentos, as expressões sugerem a ambientação onírica que se constrói sobre os pilares da tristeza e da morbidez. O poema é estruturado, ainda, em três estrofes compostas de quatro versos hexassílabos cada. As disposições das rimas são alternadas no esquema ABAB e há certa diversificação da pontuação, sobretudo no final dos versos.

A primeira estrofe corresponde a uma personalidade manifesta pelo seu início com o pronome possessivo “minha”. O sujeito do poema convoca, desde então, o

gênero textual próprio do relatar ao entrar em contato com o seu interlocutor. Há, já no começo, uma expressão reclamativa e de autopiedade por meio da caracterização do contexto de repouso da sua vida como desprovido de luz e da diminuição de sua esperança e de seu desejo que recebem a ordem de “dormir”.

A perda da lucidez cara ao sujeito do poema é abordada na segunda estrofe, já que ele não consegue mais distinguir o mal do bem, sentindo-se “cego” por não mais possuir tais percepções. Novamente, o sentimento de autopiedade aparece reiterado na repetição do adjetivo “triste” qualificando sua história, como um eco que soa na sua consciência.

De tais condições, o sujeito conclui, na terceira estrofe, não ser senão uma vítima, suscetível às resoluções impostas pelo destino. Ele se coloca, metaforicamente, na posição de um balanço [redoiça] passível de ser balançado pela “leve mão fagueira” o que atesta o grau de sua vulnerabilidade. Ele se encontra, ainda, por conta de todas essas provações, a um passo da sepultura.

Ao campo semântico da *morte*, aliás, correspondem inúmeras ocorrências na poesia alphoncina como atesta Bosi (2001, p. 278): “A morte se repropõe ao poeta como presença do corpo morto, como o luto circunstante, os círios, os cantochões, o esquife, o féretro, os panos roxos, o réquiem, o sepultamento no campo-santo, as orações fúnebres”.

Um clima similar permeia o poema de partida para a tradução alphoncina, o poema *V*, em que, de forma um pouco diversa, a morte também é evocada, enquanto fim de uma gradação descendente pela enumeração de fatores que culminam para isso. Observe-se, primeiramente, o seu contexto de produção.

No livro de *Obras Poéticas Completas* de Verlaine, o poema *V* [*Un grand sommeil noir*] segue a canção de Kaspar Hauser [*Gaspar*] e já antecipa o tom característico do contexto em que ambos se inserem: o livro *Sagesse*. Trata-se de um livro de elaboração complexa, pois sua gênese é uma antologia poética que Verlaine tinha intenção de publicar sob o nome de *Cellulairement*, muito provavelmente por referência à palavra *cellule* [cela], pois parte dessa reunião foi escrita no cárcere em Mons onde o poeta se converteu ao catolicismo.

Os sonetos de *Cellulairement* eram “diálogos com Deus”, que acabaram sendo disseminados em diversos dos livros de Verlaine e alguns desses versos juntaram-se a *Sagesse*, livro publicado após um hiato na carreira do poeta, publicação esta datada de 1881 [embora o livro estivesse pronto em 1880] e realizada, significativamente, na

Société générale de librairie catholique [Sociedade geral da livraria católica], já que a religiosidade é uma dominante nesta obra e isto foi também levado em consideração pelo editor Victor Palmé.

Além disso, como visto no capítulo consagrado à poética de Verlaine, a palavra melancolia caracteriza uma parte significativa de suas composições e a presença desses dois poemas em sequência também é uma demonstração disso. Pode-se sentir as lamentações do poeta no poema *V*, aliás, um dos subterfúgios mais frequentes em Verlaine é a reclamação, a lamúria, a necessidade de se “confessar” e o seu leitor é posto no papel de padre no confessionário do poeta.

*UN grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie!*

*Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
Ô la triste histoire!*

*Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence!*

A abordagem do sono, de modo figurativo, pode evocar a morte, como por exemplo, na expressão “sono eterno”. Isso se dá na primeira estrofe do poema de Verlaine em que o sono é caracterizado pelos adjetivos grande [*grand*] e negro [*noir*] que o envolvem. O grande, o longo sono remete à sua extensão [como em “sono eterno”] e negro, ao seu caráter, ou seja, desprovido de luz, de vida. Tal é a caracterização do sono que incide sobre a vida do sujeito deste poema.

O negrume desse sono encobre algumas das percepções do sujeito como é manifestado na segunda estrofe em tom reclamativo. Por conta desse acontecimento, ele não vê mais nada, perde a memória [a noção] do mal e do bem, o que ele caracteriza, no quarto verso, como uma triste história em uma estrutura conclusiva após os pontos de reticências finalizando o verso anterior e com o ponto de exclamação que o finaliza.

A morte é evocada no verso *Au creux d'un caveau* [No fundo de uma cova] que representa o estado de espírito do sujeito, além do contexto em que ele se encontra metamorfozando em berço. Ao tomar tal forma, o sujeito assume uma posição de passividade, atribuindo sua função [o balançar] a outro ser. O vocabulário pueril retomado no último verso [Silence, silence!] que, evoca o pedido da mãe do bebê, faz uma ponte com aquele do primeiro verso, interligando-os diretamente.

Verlaine consegue um efeito duplo, dessa forma, jogando com dois campos semânticos distintos por meio de sugestões, sendo que um se representa no outro. O limiar entre o que evoca a morte e o que evoca apenas o vocabulário pueril é construído de forma bastante tênue, como se assim também fossem os dois pólos do ciclo vital aqui representado: o nascimento e a morte.

Na tradução, características importantes coincidentes nas poéticas de Paul Verlaine e Alphonsus de Guimaraens aparecem em ambos os poemas, tais como a construção de uma ambientação onírica e a abordagem da morte. Os versos “*Un grand sommeil noir*”, “*Je ne vois plus rien*”, “Num sonho sem lampejos” e a presença de termos como “sepultura” e “*caveau*” atestam tal recorrência. Há independentemente da tradução uma convergência temática própria às obras de ambos os poetas, como se pode observar:

V

UN grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie!

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
Ô la triste histoire!

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence!

XV. De Verlaine

Minha vida descansa
Num sonho sem lampejos.
Dormi, toda a esperança,
Dormi, ó meus desejos!

Do mal, do bem transviada,
Perco toda a memória.
Eu não vejo mais nada...
Oh a triste, a triste história!

Eu sou uma redoiça
Que leve mão fagueira
Em silêncio baloiça
Da sepultura à beira...

Uma tendência da Língua Portuguesa transposta da Língua Francesa se demonstra nessa tradução. O fato de o português ser foneticamente mais silabado do que o francês faz com que, não raras vezes, as traduções versadas para aquela língua apresentem uma maior extensão. É o que ocorre aqui, pois, como se pode notar, o poema de Verlaine possui cinco sílabas poéticas e o de Alphonsus, sete. Assim, justifica-se, por exemplo, o acréscimo do particípio “transviada” qualificando a memória.

Os dois primeiros versos do primeiro quarteto apresentam uma escolha bastante significativa por parte de Alphonsus, em que este, ao invés de manter os mesmos elementos na mesma construção sintática de Verlaine, o que sem dúvida seria algo de menor complexidade, optou por fazer algo diverso, mudando completamente o sujeito da ação [*Un grand sommeil noir* → Minha vida] e, por conseguinte, a adaptação dos epítetos, também, como visto no parágrafo anterior, por questões de extensão.

Embora pertencentes ao mesmo campo semântico, houve a adoção de um substantivo diferente *sommeil* [sono] → “sonho” em que aquele é qualificado com os adjetivos *grand* [grande] e *noir* [negro/escuro] e este, com a locução adjetiva “sem lampejos”, composição escolhida por Alphonsus para transpor a adjetivação binária. O sujeito do poema de Verlaine se apresenta numa posição de maior passividade em relação àquele de Alphonsus, já que a presença do verbo *tomber* [cair] indica um movimento vertical descendente, dessa maneira, o sono cai sobre a *sua* vida. Já a vida *do* sujeito alphonsino descansa, integrando o ambiente, *em* (n) um sonho.

Observando-se o registro linguístico específico de um período da História brasileira, nota-se uma escolha, embora natural por parte de Guimaraens, e, portanto atrelada à sua poética, no mínimo passível de nota na tradução do poeta mineiro. Trata-se da adoção do verbo no imperativo “Dormi” que se apresenta como uma escolha que se assemelha bastante à adotada no texto de partida.

À luz do português contemporâneo utilizado no Brasil, a princípio, tal uso poderia causar certo estranhamento, já que o habitual seria a adoção da segunda pessoa do plural [Vocês], logo o verbo, segundo a conjugação seria *Durmam*. Alphonsus, no entanto, para os verbos de segunda pessoa se utiliza dos pronomes *Tu* e *Vós*, assim sendo, a forma adotada foi *Dormi* [Vós]. Há uma grande proximidade na tradução do verbo em que a tonicidade da palavra se manteve na mesma sílaba, alterando-se a vogal [e] por [i].

A inversão sintática, recurso frequentemente observável na poética do mineiro, ocorre entre os dois primeiros versos da segunda estrofe, em que o destaque para a dicotomia “do mal, do bem”, obviamente desejado pelo poeta, seria prejudicado se mantida a ordem sintática tradicional [Perco toda a memória/transviada/ do mal, do bem]. Ainda o último verso do poema apresenta uma inversão interna em que o substantivo “sepultura” adquire um papel central, importância esta deslocada de foco se, novamente, a ordem sintática fosse observada [à beira da sepultura].

Ainda, um aspecto distintivo que parece significativo nesta estrofe, é a presença de um ponto final após o verso “Perco toda a memória”. Enquanto no poema de Verlaine essa passagem se dá de forma direta e o *enjambement* remete à construção imagética, ou seja, há uma ideia de completude, como se pode observar invertendo-se a ordem dos versos [*Du mal et du bien... / Je ne vois plus rien, / Je perds la mémoire*], efeito diferente possui o poema de Guimaraens. O ponto final indica uma ruptura e, em seguida, aparece um verso quase que solto, bastante solúvel [Eu não vejo mais nada...] que, embora também se concatenando com a ideia interna da estrofe, adquire um ar inebriante, de divagação, reforçado pelo pronome *Eu* que aparece abruptamente e, também, pelas reticências no final do mesmo verso.

No último verso da segunda estrofe, há a repetição do adjetivo “triste”, epíteto de “história” também no texto de partida. Nele, entretanto, a repetição só se dá no último verso da terceira estrofe [último verso do poema], repetição esta do substantivo “*silence*”. Tal recurso deixa mais latentes expressões caras a ambos os poemas que, por sua vez, dão o tom dessas produções, como se observa na última estrofe, já que tudo se mostra muito etéreo até esse momento.

Nota-se que, no poema verlainiano, a conclusão com a última estrofe estabelece a dicotomia nascimento/morte sendo que a repetição do substantivo “*silence*” [imperativo enquanto ordem pensando-se na elipse do verbo *faites* (faça)] se aplica tanto em relação ao *ser* que se encontra no berço balançado pela mão quanto àquele que se encontra no buraco de uma cova. No poema alphonsino, por sua vez, embora a morte também seja abordada, o tom é dado pela dicotomia alegria/tristeza, por um lado pela repetição imediata do adjetivo “triste”, por outro, pela presença do elemento “redoíça” [ao invés de berço], aludindo-se à diversão, sobretudo pueril. Nesse momento há, no entanto, coincidência entre os poemas, no que concerne o campo semântico *infância*.

Na última estrofe do poema de Verlaine destaca-se, ainda, a presença de rimas cruzadas formadas pelos pares *berceau/caveau* [substantivos], *balance/silence* [verbos].

Este remete à sonoridade provocada pelo movimento de vaivém de um berço a partir da presença da vogal nasal do francês [ã] no interior dos vocábulos, resultando em um alongamento de suas pronúncias seguido do som reticente e aparentemente infindo [s]. Mais do que um aspecto sonoro do poema, trata-se de um aspecto sinestésico já que, a partir da sonoridade pode-se enxergar o objeto balançando. O balançar não possuiria, necessariamente, um som característico, pois tal recepção, mesmo na criação de uma onomatopeia, seria algo de bastante subjetividade, como, por exemplo, o som de um objeto que balança “cortando” o ar.

No poema alphonsino, a formação do efeito, na estrofe, deu-se de maneira diversa daquela adota por Verlaine. O mineiro utilizou, primeiramente, uma maior variedade de classes de palavras na composição das rimas cruzadas. Os pares rítmicos aqui são formados pelos vocábulos redoíça/baloíça [substantivo/verbo] e fagueira/à beira [adjetivo/locução adverbial]. Aquele dá o tom de deslocamento [balanço] da estrofe, construindo a imagem acústica a partir do som intervocabular [’oj], bastante característico do português de Portugal. Entretanto, a maior brevidade deste som, em relação àquele do deslocamento do poema de Verlaine, faz referência a um objeto já aludido, a “redoíça”, brinquedo caracterizado, também, pela velocidade do movimento, oposto, obviamente, ao balançar de um berço.

Considera-se, portanto, que o texto de Guimaraens pode ser considerado homólogo ao de Verlaine, sobretudo nos níveis formal e semântico. Primeiramente, ele manteve uma estrutura bastante semelhante no seu poema em relação ao poema de partida, como a disposição dos versos em quartetos e o mesmo esquema rímico. Em segundo lugar, grande parte das imagens adotadas por Verlaine foram, também, adotadas na tradução, caracterizando um espelhamento sob uma perspectiva de tradução mais calcada na textualidade.

3.3 O amor enquanto tristeza

O livro *Pastoral aos Crentes do amor e da Morte* traz o poema “XVIII” [Por causa de uma mulher, minh’alma] caracterizado por Alphonsus de Guimaraens como uma “versão livre de Verlaine”, sendo uma tradução do poema *VII [O triste, triste était mon âme]*. Esta classificação permite ao poeta mineiro, a princípio, se distanciar mais do que costumava fazê-lo em comparação com outras traduções feitas do poeta francês.

O poema formado por distícos de rimas emparelhadas possui uma polimetria não muito recorrente em Guimaraens sendo que dos dezesseis versos, há treze eneassílabos, um octossílabo, um decassílabo e um alexandrino. Após a apresentação do poema, seguirá o comentário de seus temas:

XVIII

(Versão livre de Verlaine)

Por causa de uma mulher, minh'alma
Estava triste, triste, sem calma.

Não tive mais, mais consolação.
Embora todo o meu coração,

Meu coração, toda a minh'alma,
Dela fugissem, pobres! sem calma...

Não tive mais, mais consolação
Embora dela voasse meu coração...

Meu coração, muito sensível
Disse à minh'alma: — Será possível,

Será possível, ou o fosse, oh dor!
Este exílio triste, triste, de amor?

Minh'alma disse ao coração humano:
— Sei qual o laço, sei qual o engano

De estarmos juntos, ó coração,
Embora, embora em separação?

Levando-se em consideração o conjunto da poética de Alphonsus de Guimaraens, o poema “XVIII” corresponde ao tom de boa parte de suas produções, ou seja, a lamúria identificável em parte de sua obra é retomada nesta composição. “Sua ‘agonia’, incessante e recorrente até a morte, é dum verdadeiro existencialista cristão, de quem experimentava na carne os transe de espírito que confessava em seus poemas” (MOISÉS, 1967, p. 99).

A forma como a relação com a mulher amada é estabelecida neste poema assemelha-se a uma das dicotomias religiosas que opõe o amor carnal [aqui simbolizado pela razão] ao amor divino [simbolizado pelo coração], o amor palpável, ao amor idealizado. Tal leitura se baseia no impasse que o sujeito do poema apresenta exprimindo-o com dor.

O poema detém um aspecto confessional, assim como as outras traduções consideradas neste estudo. Trata-se de uma expressão íntima sendo que, ao se fazer uma reclamação ou uma confissão, faz-se a alguém com quem se mantém uma relação mais próxima, com quem há minimamente certo grau de confiabilidade. Este aspecto, dessa forma, já observável no primeiro verso do poema, coloca o interlocutor nessa posição:

Por causa de uma mulher, minh'alma

Este verso inicial demonstra a dupla relação expressa pelas pessoas gramaticais presentes Eu → Tu/Eu → Ele, constituindo pares pronominais. O aspecto confessional em consonância com o primeiro se faz na relação sujeito do poema/interlocutor em que este é convocado a tomar esta posição ao ouvir o relato daquele, como se já estivesse, aliás, participando deste diálogo [Por causa de]. A reclamação se dá, por sua vez, em consonância com o segundo par na relação sujeito do poema/mulher [uma mulher, minh'alma].

A relação de causalidade acontece na ordem objeto desejado → Eu e isso é muito significativo sendo que o sujeito se coloca numa posição de passividade tornando-se de certa forma vítima de uma circunstância da qual não pode se desvencilhar, ou seja, aparentemente a simples existência da mulher faz com que ele tenha de lidar com um sentimento extremo.

A inquietação e a vitimização provenientes dessa existência estão presentes em toda a construção do poema. A primeira pelo fato de o sujeito se encontrar inconsolável, caráter reiterado duas vezes em momentos muito próximos do poema [primeiro verso da segunda e da quarta estrofes – “Não tive mais, mais consolação”], antecipados pela locução adjetiva *sem calma* na primeira e terceira estrofes. Tal repetição, além de fazer uma remissão próxima à fala do tom confessional, semanticamente reforça de maneira estratégica o próprio caráter de uma das principais representações da composição.

A vitimização, por sua vez, também expressa em diversos momentos, se dá no reforço de expressões como “pobres!” [na terceira estrofe] caracterizando a alma e o

coração, além das suscetibilidades deste sendo caracterizado como “muito sensível” na quinta estrofe. O adjetivo “pobres” aparece no poema acompanhado por um ponto de exclamação, marca textual exprimindo espontaneamente uma emoção, um sentimento. Este conjunto no interior de um momento narrativo do poema representa um julgamento do qual o sujeito não consegue se afastar em detrimento da posição que assume na composição.

Sentido semelhante acontece no primeiro verso da sexta estrofe na expressão “oh dor!”. Mais uma vez o sujeito do poema reclama, porém, dessa vez, ao se completar o par rímico com amor no verso seguinte, há a alusão ao paradoxo tão largamente explorado, um lugar-comum por assim dizer de grande parte das relações amorosas. A expressão da dor aqui é potencializada pelo fato de o substantivo vir acompanhado da interjeição e, evidentemente, do ponto de exclamação sempre bastante significativo.

Dando um tom de personalidade a essas representações, a composição em dísticos e a pontuação contribuem para esta construção por meio das marcas de oralidade. “A pontuação é a própria expressão do oral no visual⁴⁷”, diz Meschonnic (1982, p. 300). Nesse sentido, ao definir a noção de verso, Louis Aragon⁴⁸ (1964 apud MESCHONNIC; HENRI, 1982, p. 301) evoca a importância da pontuação: “[...] o que é o verso? É uma disciplina da respiração na fala. Ela estabelece a unidade da respiração que é o verso. A pontuação a quebra, autoriza a leitura sobre a frase e não sobre o corte do verso, o corte artificial, poético, da frase no verso⁴⁹”.

Uma das características mais marcantes da expressão da linguagem oral, a fala em manifestações dialógicas, é sua ocorrência em períodos não muito longos intercalados com momentos de pausa, de reflexão. É o caso deste poema de Guimaraens em que um tom conversacional impera, ora por meio da confissão, ora por meio dos diálogos.

Um dos fatores que mais contribuem para essa expressão deveras intimista é o recurso de remissões bastante utilizado aqui. Para esse efeito, há inúmeras repetições que lhe conferem um valor semântico bastante próprio sendo que as aparentes

⁴⁷ *La ponctuation est l'insertion même de l'oral dans le visuel.*

⁴⁸ MESCHONNIC, Henri. “Espaces du rythme”. In: **Critique du rythme**. Anthropologie historique du langage. Verdier : Dijon-Quetigny, 1982.

⁴⁹ *[...] qu'est-ce que c'est le vers? C'est une discipline de la respiration dans la parole. Elle établit l'unité de respiration qui est le vers. La ponctuation la brise, autorise la lecture sur la phrase et non sur la coupure du vers, la coupure artificielle, poétique, de la phrase dans le vers.*

redundâncias contribuem decisivamente para a obtenção do seu efeito dialógico em representação de uma sintaxe oral.

Isso se dá por conta da diferenciação do ritmo da atividade mental e da articulação oral, passando não raras vezes por períodos de reflexão e esquecimento. Daí o artifício muito usado da repetição de informações que, oralmente, ocorre de forma bastante automática. O poema reproduz de certa forma esses processos remissivos de modo a estabelecer um elo entre o que foi dito e retomar essas informações de maneira a dar continuidade à expressão. Em oposição ao registro escrito, Goody ilustra essa característica do registro oral: “Portnoy⁵⁰ descobriu que as amostras orais e escritas variavam de maneira sistemática quanto à diversidade das palavras e quanto à sua redundância: os exemplos escritos mostram mais diversidade e os orais mais redundâncias⁵¹” (1994, p. 273).

Para tais processos remissivos, dois procedimentos de ligação foram utilizados: o primeiro, o uso de alguns *enjambements* como na transição do primeiro para o segundo verso [...], minh'alma/Estava triste]; o segundo, o uso das repetições “meu coração”, aparecendo duas vezes, entre a segunda e a terceira estrofes e entre a quarta e a quinta estrofes, e “Será possível” entre a quinta e a sexta estrofes.

Além disso, ocorre um processo de repetições no interior de dois versos de forma a estabelecer um eco interno. A dupla utilização do adjetivo “triste” aparece duas vezes no poema na primeira e na sexta estrofes. A estrutura sintática, marcada por tais repetições, confere ao poema uma sensação melancólica, já que evoca o movimento do “andar em círculos”, não se chegando a lugar algum.

As repetições explícitas do poema aportam uma propensão ao esquecimento por parte do sujeito do poema por este provar de alguma situação adversa. Isso remete, oralmente, à reprodução de diálogos acompanhados de choro que se caracterizam, também, por pausas e repetições. O recurso traz, dessa forma, a expressão da tristeza e da melancolia.

Diferentemente de alguns contextos orais, entretanto, as repetições aqui são seletivas e intencionais. O efeito de larga e retoma adotado valoriza a passagem “meu coração”, tornando-a a principal dessas repetições. Ela é abordada quatro vezes no

⁵⁰ Portnoy S. (1973), A comparison of oral and written behaviour, in K. Salzinger et R. S. Feldman (eds), *Studies in Verbal Behaviour: An Empirical Approach*, New York.

⁵¹ Portnoy a trouvé que les échantillons oraux et écrits variaient de façon systématique quant à la diversité des mots et quant à leur redondance: les exemples écrits montrent plus de diversité et les oraux plus de redondance.

decorrer do poema e tal valorização evoca a oposição emoção X razão, representada pelo par coração/alma.

O estabelecimento do par, formalmente, se dá a partir do diálogo conduzido pelo sujeito do poema ao marcar o que um e outro [coração e alma] disseram. As marcas textuais [dois pontos e travessão] contribuem, evidentemente, para tal estabelecimento. A prosopopeia, que atribui pessoalidade ao par de sentimentos mencionado, retoma a inquietação em um momento de incertezas em relação a questões emocionais sendo que outra marca, os pontos de interrogação, aparecem ao final de cada uma das falas.

Ainda, o fundamento da oposição emoção X razão é expresso em todo o poema, porém, mais fortemente a partir do diálogo em que é representada por algumas expressões que a atestam. A emoção, pelos vocábulos “dor”, “amor”, “exílio”; a razão, pela consciência: “sei qual o laço, sei qual o engano”. Há, dessa forma, um embate que pode ser observado em diversos pontos do poema.

Sua própria composição denota a identificação de dois blocos com características distintas em que a oposição também pode ser identificada. As quatro primeiras estrofes possuem um caráter narrativo/passional enquanto a segunda parte formada pelas quatro outras estrofes apresenta um caráter reflexivo/racional. Trata-se, também, da representação dos momentos da própria evolução sentimental das relações amorosas.

Outra marca de racionalidade aparente se dá na sétima estrofe em que, diferentemente da abordagem introspectiva do substantivo coração, determinado pelo pronome possessivo meu, como já mencionado, figurando quatro vezes no poema, é mudada. Trata-se, agora, do “coração humano”, que adquire um sentido de afastamento da pessoalidade e uma aproximação de uma representatividade mais universal, ou seja, um coração sujeito as veleidades comuns a todos os seres.

A oposição que marca alguns momentos no poema de Alphonsus também aparece no poema VII de Verlaine, que segue:

VII

*O TRISTE, triste était mon âme
À cause, à cause d'une femme.*

*Je ne me suis pas consolé
Bien que mon cœur s'en soit allé,*

*Bien que mon coeur, bien que mon âme
Eussent fui loin de cette femme.*

*Je ne me suis pas consolé,
Bien que mon coeur s'en soit allé.*

*Et mon coeur, mon coeur trop sensible
Dit à mon âme: Est-il possible,*

*Est-il possible, — le fût-il, —
Ce fier exil, ce triste exil?*

*Mon âme dit à mon coeur: Sais-je
Moi même que nous veut ce piège*

*D'être présents bien qu'exilés,
Encore que loin en allés?*

O poema verlainiano se compõe, do ponto de vista da cadência rítmica, por versos octossílabos, sendo dezesseis versos dispostos em dísticos. Trata-se de pequenos excertos rimados de um relato de tom melancólico pela impossibilidade de se ter por perto a mulher amada acarretando a expressão do sofrimento.

Embora caracterize uma escolha tipográfica o fato de todos os poemas de Verlaine se iniciarem com letras maiúsculas no seu livro *Oeuvres Poétiques Complètes*, tal recurso permite salientar, neste poema, um conjunto que, por si só, dá tom, não apenas da composição em questão, mas também do livro *Romances sans paroles*, sobretudo de uma de suas partes, *Ariettes Oubliées*, obra elaborada em um contexto pleno de adversidades na vida do poeta, como discutido na primeira análise deste trabalho.

O conjunto *O TRISTE* formado pela interjeição + adjetivo é, significativamente, a porta de entrada para a composição em que há certa desconstrução acompanhada de uma discussão de cunho confessional em direção a uma produção com fortes marcas da expressão oral.

A repetição do adjetivo *triste* no início do poema reforça a condição em que a alma do sujeito do poema se encontra. O motivo pelo qual isso se dá é introduzido no segundo verso do poema pela dupla utilização da expressão de causa *à cause* atribuído a uma mulher. Dessa forma, entende-se que o cunho de toda esta construção poética é passional, já que se torna explícito o direcionamento com quem o sujeito estabeleceu uma relação amorosa.

Os desdobramentos dos ecos no interior dos versos são também desdobramentos da temática identificada acima, em que, um emaranhado de associações se faz quase que automaticamente ao se abordar o tema Amor, ou seja, há uma gama de associações construídas culturalmente acerca do tema em questão. Existe, portanto, certa previsibilidade do desenrolar do campo semântico previsto no seu entorno por conta da utilização de uma temática deveras comum.

Dito de outra forma, a abordagem do Amor desde os primórdios carrega consigo, necessariamente, a dicotomia formada pelo seu oposto [o ódio] e todas as suas resultantes: amor liga-se a felicidade, mas também, a ódio. Este se liga a sofrimento que, por sua vez, integra o amor. A cadeia se faz, assim, não de forma cíclica, mas de forma espiralar já que diversos e imprevisíveis são os componentes de uma relação amorosa.

O lado negativo, portanto, ligado ao sofrimento, às incertezas, aos questionamentos etc. é retomado neste poema verlainiano sendo que por diversas vezes há a expressão de um sujeito inconsolável, duvidoso e descontente da sua condição. Tal sofrimento se dá pela ausência, já que é identificável uma tentativa de afastamento da mulher causadora do “mal” na vida do sujeito do poema. A segunda, a terceira e a quarta estrofes denotam isso. A presença da locução conjuntiva *bien que* acompanhada dos argumentos de partida e de fuga [*s'en soit allé/Eussent fui loin*], mostram a tentativa de afastamento por parte dos dois componentes caracterizantes deste ser: o coração e a alma que, no poema, fazem vezes da razão e da emoção.

Um diálogo se estabelece entre o coração e a alma, marcando outro momento do poema. O primeiro questiona a possibilidade da existência do exílio, metáfora da mulher amada enquanto fuga, recanto particular. Embora considerando tal possibilidade, o sujeito do poema não deixa de caracterizá-lo como grande [*fier*] e triste [*triste*]. Essa postura é assumida em relação ao seu outro componente, a alma que se posiciona de forma mais racional diante do sofrimento já provado por conta das ações do coração.

A alma, por outro lado, corresponde à parte imbuída de racionalidade em seus próprios questionamentos. A penúltima e a última estrofes marcam a sua fala em que seu próprio conhecimento de tal situação é questionado. Essa situação adversa é chamada de armadilha [*piège*] que se define pelo estar-se presente, embora ausente. Esse momento de vulnerabilidade por parte da alma se configura por conta da posição de passividade a que ambos [alma e coração] são submetidos por não se saber o que esperar dessa armadilha [*(...) Sais-je/ moi même que nous veut ce piège (...)?*].

O que a alma coloca em questão é a validade da separação física em detrimento da permanência de um sentimento muito intenso, ou seja, o aparente contentamento por parte do sujeito ao dizer que seu coração se afastou da mulher, malgrado todo o sofrimento latente, pode ser considerado uma armadilha, pois justamente esta falta pode fazer com que o sentimento retorne.

A última estrofe apresenta, ainda, expressões sinônimas denotando afastamento que são introduzidas pelas locuções conjuntivas *bien que* e *encore que*. A elipse do verbo *être* [ser/estar] nos dois casos desloca o relevo para os adjetivos *exilés* e *en allés*, atributos de *nous*, em detrimento da expressão *D'être présents*. Dessa forma, a fala da alma se constrói de forma bem fundamentada marcando, mais uma vez, sua posição frente aos argumentos mais passionais do coração.

<i>O TRISTE, triste était mon âme À cause, à cause d'une femme.</i>	Por causa de uma mulher, minh'alma Estava triste, triste, sem calma.
<i>Je ne me suis pas consolé Bien que mon coeur s'en soit allé,</i>	Não tive mais, mais consolação. Embora todo o meu coração,
<i>Bien que mon coeur, bien que mon âme Eussent fui loin de cette femme.</i>	Meu coração, toda a minh'alma, Dela fugissem, pobres! sem calma...
<i>Je ne me suis pas consolé, Bien que mon coeur s'en soit allé.</i>	Não tive mais, mais consolação Embora dela voasse meu coração...
<i>Et mon coeur, mon coeur trop sensible Dit à mon âme: Est-il possible,</i>	Meu coração, muito sensível Disse à minh'alma: — Será possível,
<i>Est-il possible, — le fûtil, — Ce fier exil, ce triste exil?</i>	Será possível, ou o fosse, oh dor! Este exílio triste, triste, de amor?
<i>Mon âme dit à mon coeur: Sais-je Moi même que nous veut ce piège</i>	Minh'alma disse ao coração humano: — Sei qual o laço, sei qual o engano
<i>D'être présents bien qu'exilés, Encore que loin en allés?</i>	De estarmos juntos, ó coração, Embora, embora em separação?

Considerando-se a tradução de Alphonsus, esta difere do poema de Verlaine na primeira estrofe em que destaca a expressão de causa do seu sofrimento, enquanto o poema de partida destaca o adjetivo *triste* ao se iniciar. Dentro da poética verlainiana, isso corresponde à melancolia tão presente em sua obra. A propósito do contexto em

que esta expressão se delinea, Favre (2005, p. 76) atesta que “a ariette VII retoma o tema da tristeza e do balanço descompassado entre a sensibilidade e a lucidez⁵².”

Em Alphonsus, por sua vez, a expressão da vitimização observável em muitas de suas composições, se faz mais presente. Tal movimento introspectivo refletido em sua obra é observado por Andrade Murici (1987, p. 448): “Imerso na doçura dum inebriamento ensimesmado, em ambiente que forçava a uma imobilidade contemplativa, pode criar uma obra una, de fisionomia melancólica, e como iluminada interiormente de reflexos místicos”.

Ambos possuem, no entanto, a estrutura formada por dísticos de rimas emparelhadas. Tal extensão confere-lhes uma representação oral que corresponde à expressão da fala nessa composição. O contexto de oralidade em questão é marcado, nos poemas, pelo tom reclamativo em que a expressão de tristeza se faz latente tal quais os soluços do choro em um diálogo. Neles, os curtos períodos de fala intercalados por momentos de quietude, representados pelas pausas, contribuem para esta compreensão.

Uma necessidade de consolação por parte dos sujeitos dos poemas se expressa duas vezes nos poemas por meio da ausência da provação deste sentimento em determinados momentos [*Je ne me suis pas consolé* no poema de Verlaine]. O sujeito do poema de partida se coloca como sujeito desta ausência pela construção que considera o pronome sujeito Eu [*Je*] e o verbo reflexivo consolar-se [*se consoler*] atestando uma ação produzida por ele que recai sobre si próprio.

Recuperando-se, novamente, um dos caracteres da poética alphonsina, o sujeito de seu poema, opostamente, aborda esta ausência de forma extremamente passiva, já que ao mencionar que não teve mais consolação, se isenta dessa busca e a transfere para outro sujeito do qual depende seu estado de alma: “Não tive mais, mais consolação”. O eco interno estabelecido pela dupla utilização do advérbio “mais” em conjunção com o advérbio de negação [não], reitera a intensidade de um sentimento ao qual ele parece estar subordinado, mas que independe de seus próprios esforços no intuito de alcançá-lo.

Os ecos do início do poema verlainiano se dão no primeiro e no segundo versos: “O TRISTE, triste était mon âme / À cause, à cause d’une femme”. No poema alphonsino eles se dão no segundo verso da primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe: “Por causa de uma mulher, minh’alma / Estava triste, triste, sem calma.

⁵² *L’ariette VII reprend le thème de la tristesse et du balancement incertain entre la sensibilité et la lucidité.*

/ Não tive mais, mais consolação,”. Percebe-se um deslocamento dos ecos para os versos posteriores no poema de chegada, além da mudança das classes gramaticais: adjetivo → locução prepositiva, no poema verlainiano; adjetivo → advérbio, no poema alphonsino.

O suprimimento da ausência dos ecos vocabulares da passagem do primeiro verso do poema de partida para o de chegada se deu por meio da utilização, na primeira estrofe, da consoante bilabial [m]. O uso da aliteração formada a partir desta consoante, além de conferir certa musicalidade, em se tratando de uma consoante sonora, e, por conseguinte, certa leveza ao primeiro verso alphonsino em detrimento ao de Verlaine, também corresponde, foneticamente, pela sucessão de repetições, aos ecos do verso análogo. Dito de outra forma, Alphonsus reproduziu de maneira diversa o recurso utilizado pelo poeta francês.

Componente dos dois poemas, a matriz fonossemântica formada pelo encontro consonantal T+R e pela aliteração marcada pela consoante [t], respectivamente, o adjetivo *triste* e o verbo *était* [“estava”, na tradução], atribuem no primeiro verso do poema verlainiano de forma mais veemente que no alphonsino, uma aspereza aparente. Tal sensação se atribui, sobretudo, à sonoridade provocada pelo encontro de uma consoante oclusiva com uma vibrante, considerando-se o modo de articulação; surda com uma sonora, considerando-se o papel das cordas vocais na sua realização, justamente pelos distanciamentos sonoros de sua realização.

Guimaraens vai além à utilização dos ecos retomando-os no primeiro verso da quarta estrofe [Não tive mais, mais consolação] e no segundo verso da sexta estrofe [Este exílio triste, triste, de amor]. Na abordagem da tristeza ocorre, também, e de forma mais frequente neste poema, a vírgula. A pausa, dessa forma, anteposta e posposta ao adjetivo “triste” faz com que o ressaltado recaia sobre ele e este é envolto, mesmo que brevemente, em momentos de silêncio.

O poema verlainiano apresenta, entretanto, casos de remissões no interior de versos pela utilização de algumas repetições. Trata-se do primeiro verso da quinta estrofe [*Et mon coeur, mon coeur trop sensible*] e do segundo verso da sexta estrofe [*Ce fier exil, ce triste exil?*]. Ainda, versos análogos aos dois poemas em termos de distribuição, consistem, eles mesmos, em ecos integrantes dos dois universos poéticos vistos aqui: *Je ne me suis pas consolé* [primeiro verso da segunda e da quarta estrofes]; “Não tive mais, mais consolação” [primeiro verso da segunda e da quarta estrofes].

Tais reiteraões, fortemente presentes em ambos os poemas, representam um espelhamento nas produões que contém um número significativo de diferenças e este caráter marca mais uma vez a recomposição feita por Alphonsus ao traduzir um poema verlainiano.

Todas as traduões diretas feitas pelo poeta mineiro consistem, necessariamente, em “traduões muito livres” [*traductions très libres*], segundo Arline-Anglade Aurand (1971, p. 194) correspondendo, outrossim, à nomenclatura adotada pelo próprio Alphonsus nesta tradução: “versão livre de Verlaine⁵³”. Toda tradução é, também, ainda segundo a autora, transposição, justamente pelo fato de o poeta “recompôr os poemas em sua própria língua” por meio dos aportes que faz nos seus exercícios tradutológicos.

Embora o lugar da diferença, defendido nesta composição pelo próprio Alphonsus, seja bastante importante no que concerne à reconstrução poética, esta composição se mostra como muito próxima do poema de partida, já que, além da recuperação da forma, os pólos imagéticos de cada estrofe são reproduzidos no poema de chegada. Trata-se, dessa forma, de uma leitura bastante textual feita pelo poeta mineiro.

3.4 O outono em três canções

A “Canção do Outono” é a quarta tradução proveniente do livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* a ser analisada dentre as escolhidas para objeto deste estudo. Observa-se que grande parte das traduões formadoras deste *corpus* [traduões feitas a partir de poemas de Verlaine] se encontra nesse livro publicado postumamente, em 1923. O livro *Dona Mística* [1892-1894] traz na parte V [*Árias e Canções*] a outra transposição feita a partir do poema de Verlaine, a “Ária dos olhos”. Nota-se, já numa primeira leitura, que ambos os títulos evocam o campo semântico da *música*.

O poema de partida, a *Chanson d'Automne*, por ser o mais célebre de Verlaine, é aquele ao qual o poeta é corriqueiramente associado [assim como *Ismália* o é em relação a Alphonsus]. Esta canção que representa para o grande público, de certa forma, o poeta francês, está localizada na parte *Paysages Tristes* [Paisagens Tristes] do seu livro *Poèmes Saturniens* [Poemas Saturninos] publicado em 1866. Tal é, grosso modo, o

⁵³ Aurand identifica a nomenclatura como “tradução livre de Verlaine”.

contexto situacional do poema inspirador dos poemas alphonsinos. Observar-se-á, primeiramente, a tradução com título homônimo:

CANÇÃO DO OUTONO

Os soluços graves
Dos violinos suaves
Do outono
Ferem a minh'alma
Num langor de calma
E sono.

Sufocado em ânsia,
Ai! Quando à distância
Soa a hora,
Meu peito magoado
Relembra o passado
E chora.

Daqui, dali, pelo
Vento em atropelo
Seguido,
Vou de porta em porta
Como a folha morta,
Batido...

Nas três sextilhas que formam o poema na distribuição do espaço gráfico, considerando-se as marcas scripto-visuais, observa-se deslocamentos da espacialização dos versos que, do ponto de vista da visilegibilidade, remetem ao cair das folhas, numa imagem própria às paisagens outonais. Tal distribuição, levando-se em consideração todo o conjunto composicional, é claro, remetem à imagem das folhas cadentes, acompanhando uma melodia construída por movimentos laterais bastante lentos, de forma irregular.

Do ponto de vista sonoro, os esquemas rímico e rítmico também contribuem para a criação dessa imagem. Observe-se a disposição das rimas no esquema AABAAB/CCDCCD/EEFEEF, composto por rimas que se juntam e que se separam, assim como o movimento do cair de inúmeras folhas.

A isso, soma-se a utilização de uma cadência rítmica com versos simples, o que por si só agrega certa solubilidade [versos pentassílabos intercalados por bissílabos no esquema 552552, de forma sucessiva nas estrofes]. Optou-se, portanto, pela utilização de versos cujas únicas cesuras recaem sobre a última sílaba poética. A escolha de

paroxítonas para terminar os versos causa a impressão de algo deixado no ar após a sua ocorrência, contribuindo, também, para a imagem evocada.

O efeito sonoro-imagético trazido por todo esse aparato semântico-formal cria a imagem de uma ambiência outonal em que há uma paisagem repleta de árvores e de cores inerentes às especificidades da estação, como os tons amarelados, avermelhados e marrons em que folhas tombam das árvores e, à mercê do vento, são levadas em diversas direções até atingirem o chão, já repleto de outras folhas.

Além disso, o poema de Guimaraens evoca uma contínua transição sensorial. A audição é convocada em momentos importantes da composição, nas sensações provocadas pelos sons dos violinos na primeira estrofe e pelo soar das horas que opera uma mudança de estado na segunda. Ao simbolizar a contemplação do ambiente outonal pela sua descrição, a visão é abordada. Isso se dá de forma bastante interessante, pois se identifica uma mudança do estado de sono para o estado de vigília. Identifica-se, ainda, outra evocação ao campo semântico “visão” na abordagem dos olhos no momento em que o peito magoado chora.

Juntamente com a temperatura relativamente baixa do outono, não raras vezes as brisas e o vento, caracterizam também essa estação. Tais sensações são provadas pelo sujeito do poema na última estrofe ao ser levado pelo “vento em atropelo”. Isso ocorre diretamente em consonância com a sensação provada pelos ouvidos por ocasião do soar da hora abordado na segunda estrofe. Assim, uma sensação encadeia imediatamente a outra, como o abrir de uma janela em que o vento começa subitamente a passar, operando algumas mudanças.

Considerando-se as vogais das sílabas determinantes do esquema rítmico, observa-se a seguinte variação por estrofe: [a] [a] [ô] [a] [a] [ô] [na primeira estrofe]; [ã] [ã] [ò] [a] [a] [ò] [na segunda estrofe]; [ê] [ê] [i] [ò] [ò] [i] [na terceira estrofe]. Tomando-se o sistema vocálico triangular, discutido por Câmara Jr. (1973, p. 31), e a ele sobrepondo o triângulo das vogais nasais do português, obtém-se na composição alphoncina fatores fonético-melódicos que concorrem para o modo de significar deste poema.

Câmara Jr. (Ibidem, p. 30) diz que: “Para as vogais portuguesas, a presença do que se chama “acento”, ou particular força expiratória (intensidade), associada secundariamente a uma ligeira elevação da voz (tom), é o que constitui a posição ótima para caracterizá-las”. Primeiramente, levando-se em consideração as variações das vogais dentro de cada estrofe, percebe-se a variação por níveis do ponto de vista

posicional abrangendo todas as possibilidades, isto é, há sempre a variação em um tom entre a classificação vocálica [baixa, média, alta]. Tal variação sonora corresponde imageticamente no poema aos movimentos ascendentes e descendentes das folhas ao vento.

Em segundo lugar, as estrofes apresentam padrões com variação numérica em consonância com a variedade dessas vogais. Na primeira, tem-se o padrão formado pelas vogais [a] e [ô]; na segunda, formado pelas vogais [ã], [ò] e [a]; na terceira, formado pelas vogais [ê], [i] e [o]. O aumento dessas variações corresponde ao aumento da tensão própria a cada estrofe. Assim, a primeira estrofe apresenta um tom mais ameno em relação ao da segunda e terceira, em que a mudança de uma condição aporta certa problemática a um estado de calma inicial, como mencionado, pela constatação com o soar da hora.

Levando-se em conta a representação imagética do contexto do poema, cada estrofe corresponde ao percurso do cair de uma folha que se desprende do galho, observando-se, assim, certa unidade. Seu final é demonstrado, graficamente, pelo ponto final no término de cada estrofe [exceto na última] que corresponde ao chegar da folha ao chão. As reticências na última estrofe correspondem, porém, à própria suspensão evocada. A totalidade dos verbos do poema utilizados no presente coopera para a reiteração da imagem da transição das folhas.

Imberbe na ambiência outonal de imagens e música pelos sons dos soluçantes violinos, o eu do poema encontra-se num estado de torpor. Este contexto é trazido na primeira estrofe em que este ser se encontra afetado diretamente por todo este entorno e a maneira como ele sente essas influências beira uma quietude veemente. Para tal construção, os termos “calma” e “sono”, determinando o langor, trazem à tona a caracterização dessa sensação.

A transição para a segunda estrofe marca, também, a transição do estado de sono para um despertar e isso se faz de forma dolorosa como atesta o conjunto interjeição + ponto de exclamação “Ai!”. O acordar se caracteriza pela passagem de um estado de extremo conforto, de proteção, em que os olhos estão fechados para um estado em que há, de certa forma, um choque. A claridade do dia se faz presente e atinge os olhos que se abrem. Nessa passagem o que, metaforicamente, está representado pelo estado de sono e o acordar é a tomada de consciência de uma questão existencial deveras comum: a passagem da vida. Assim como um despertador, o soar da hora em meio à sinfonia outonal promove um sobressalto.

Tal constatação não se dá, entretanto, de maneira completamente tranqüila, já que essa claridade [aqui também entendida como esclarecimento] no contato com a luz ocorre de forma relativamente agressiva. Isso é atestado pelo termo “ânsia” que é reiterado foneticamente pelo termo “distância” criando, assim, um eco que reforça essa expressão dolorosa, ainda por compreenderem as únicas vogais nasais dos padrões vocálicos identificados anteriormente, distinguindo-as das demais enquanto expressão de agravação de uma condição no contexto.

Este contato abrupto que opera uma mudança de estado, abordado pela marcação temporal do soar da hora, culmina com a comparação metafórica da terceira estrofe que se utiliza do tema outonal. O que está representado, dessa forma, pela folha morta, que é levada pelo vento é o sujeito do poema que não é nada mais do que um brinquedo do destino, não podendo determinar o que será feito de sua vida. Além disso, ao relembrar o passado, se dá conta do tempo que já passou, do qual sente falta.

Dessa forma, a questão central trazida pelo poema alphoncino é a questão universalizante da passagem da vida que, em diferentes momentos é encarada, também de diferentes formas. Observando-se a construção poética, percebe-se que tal constatação pode se dar de forma natural e tranqüila, como nos momentos de calma da canção, ou de forma mais sofrível, como no ápice da tristeza, também abordado. De forma ou de outra, a constatação final, representada pela folha morta levada ao vento, corresponde ao ciclo vital que independe de vontades do ser.

Ambiência similar é trazida no poema de partida, a *Chanson d'Automne*. Trata-se realmente de uma canção que representa a estação, como se pode observar no poema verlainiano que segue:

CHANSON D'AUTOMNE

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.*

*Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;*

*Et je m'en vais
Au vent mauvais
 Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
 Feuille morte.*

O mais célebre poema verlainiano, a *Chanson d'Automne*, corresponde a uma intersecção entre a evocação de uma musicalidade e do clima outonal que lhe serve de cenário. A canção se estrutura de forma bastante curta no tocante ao número de estrofes e à cadência rítmica: três estrofes compostas de pequenas sextilhas em que se observa, de forma regular, a metrificação 443443. A propósito do ritmo musical da composição verlainiana, Noulet (1971, p. 20-21) afirma:

[...] a estrutura da frase nela [na *Chanson d'Automne*] desempenha um papel preponderante e comanda o ritmo: ... “a presença de um verso de três sílabas, portanto extremamente curto e ímpar rompe o tênue impulso que dois versos de quatro sílabas poderiam ter dado. A frase se esboça e morre⁵⁴”.

Ao se considerar o conjunto das estrofes, observa-se a utilização de rimas misturadas representáveis pelo esquema AABCCB. Aliada a isso, a distribuição desigual dos versos no espaço gráfico conferem ao poema, em uma relação grafo-sonora, um caráter de solubilidade.

Dentre a composição do esquema rímico adotado por Verlaine destaca-se os versos que se localizam mais à direita no espaço, ou seja, o terceiro e o sexto versos de cada estrofe em que o poeta se utilizou de classes gramaticais distintas: *automne/monotone* [substantivo/adjetivo]; *heure/pleure* [substantivo/verbo]; *emporte/morte* [verbo/adjetivo]. Tais segmentos rimantes revelam uma disposição sonora significativa no que concerne à musicalidade do poema.

Os pares em questão encerram qualidade do ponto de vista de sua valoração composicional. No primeiro [*automne/monotone*], a homofonia é composta por uma rima dupla pela reiteração das duas vogais pronunciadas do som [ɔtɔn]; no segundo

⁵⁴ [...] la structure de la phrase y joue un rôle prépondérant et commande le rythme: ... « la présence d'un vers de trois syllabes, donc extrêmement court et impair rompt le léger élan que deux vers de quatre syllabes avaient pu donner. La phrase s'esquisse et meurt ».

[*heure/pleure*] e no terceiro [*emporte/morte*], respectivamente, pelos sons [œʀ] e [ɔʀt], consistindo em rimas ricas.

As reproduções sonoras no interior e no fim de cada uma das estrofes são destacadas pelas formações rítmicas dos versos mencionados correspondendo a retomadas consideráveis de sons no poema. Estes se dão, segundo as características das rimas adotadas por Verlaine, de maneira extensiva e criam, pelo caráter repetitivo, um efeito melódico nessa canção.

Ainda do ponto de vista sonoro, destaca-se alguns dos sons nasais, ora emparelhados, ora esparsos, distribuídos no poema e possuindo uma gradação relativa que corresponde ao aumento da tensão presente nas estrofes. Tal correspondência se dá por meio dos vocábulos *longs/violons* [na primeira estrofe]; *suffocant/quand* [na segunda]; *souviens/anciens* [na segunda] e no interior dos versos *Et je m'en vais* e *Qui m'emporte* [na terceira estrofe].

Há no decorrer das estrofes, como mencionado, o aumento de uma tensão, além de um recuo, correspondentes ao teor das próprias estrofes, ou seja, uma transição de forma ascendente que atinge o ápice exatamente na metade do poema [metade da segunda estrofe] e, posteriormente um recuo. A esta variação, que será detalhada em seguida, corresponde a gradação dos sons nasais destacados acima do ponto de vista do seu grau de abertura no que concerne à articulação, ou seja, uma transição do mais grave ao mais agudo e, posteriormente, um retorno ao mais grave, observável, de forma respectiva, no esquema a seguir:

[ɔ̃]	/	[ɔ̃]
[ɑ̃]	/	[ɑ̃]
[ɛ̃]	/	[ɛ̃]
[ɑ̃]	/	[ɑ̃]

A imagem central da primeira estrofe é a dos violinos [*violons*] cujos sons desencadeiam algumas das sensações provadas pelo eu do poema. Tal imagem evoca, também, o som que determinará o teor melancólico presente em toda a produção, ferindo um coração com um “langor monótono”. Trata-se do som soluçante, reticente do instrumento que contribui para uma constatação que aparecerá mais adiante.

O eu do poema se enuncia de forma mais veemente a partir da segunda estrofe, de forma um pouco diversa daquela da primeira em que apenas o adjetivo possessivo

em francês *mon* designa a posição enunciativa. Aqui e na terceira estrofes, por outro lado, é utilizada enquanto pronome sujeito [*Je*] marcando sua pessoalidade, porém, somente após uma constatação: o soar da hora.

Como forma de qualificação deste eu que se posiciona no poema, a estrofe é iniciada pela dupla adjetivação *tout suffocant* [sufocante] e *blême* [pálido] que se liga às ações do sujeito [lembrar-se e chorar]. Contudo, tal ligação se dá por meio da passagem entre o segundo e o terceiro versos localizada entre vírgulas [*,quand / Sonne l'heure,*]. Trata-se de uma quebra sintática operada por Verlaine que promove a valorização dessas três partes da estrofe em suas respectivas posições, ou seja, primeiramente a adjetivação binária, seguida da passagem entre vírgulas e, finalmente, a aparição dos pronomes sujeitos constituindo um período completo.

A ação produzida pelo sujeito na terceira estrofe por meio do verbo *s'en aller* [ir embora] difere, semanticamente, das anteriores, pois, agora, o seu ir corresponde a ser levado em diversas direções pelo vento “malvado”, não sendo ele mais detentor de suas vontades. Tal mudança representa, ela mesma, a mudança de tom entre esta estrofe e a precedente em que há, na segunda estrofe, uma clarificação por meio de uma constatação e, na terceira, um legado de passividade.

À clarificação mencionada corresponde a ocorrência de uma evocação cromática clara, por meio do adjetivo *blême* se opondo, na terceira estrofe, à composição de sentido duplo *feuille morte*. Este sintagma nominal, no contexto, faz referência à folha outonal característica da imagem socialmente construída e, hifenizado e de maneira adjetival, à cor ferrugem, o que também corresponde às colorações associadas à estação.

Em outra instância, o sintagma cria um jogo que estabelece uma oposição cromática paradoxal com o adjetivo *blême*. Ao se considerar a vida e a morte, a presença de coloração corresponde à vida e sua ausência, a palidez, a um estado mórbido. Tal oposição se dá pelo fato de as posições dessas tonalidades estarem invertidas em relação à expressão de suas estrofes, ou seja, o claro [ao se representar a morte] em consonância com a segunda estrofe em que a clarificação apenas acontece na tomada de consciência e o colorido em consonância com a morte na última estrofe.

O que atesta este caráter mórbido característico da última estrofe, além da posição de vulnerabilidade em que o sujeito se encontra, é sua abordagem em dois níveis: o explícito e o implícito. O primeiro, pela folha morta, isto é, desprovida de vida por não integrar mais a árvore; o segundo, pelo verbo *s'en aller*, que significa, no sentido mais corrente, ir embora, e, por eufemismo, deixar o mundo, morrer.

A canção verlainiana representa, dessa forma, a “última canção”, aquela anterior à partida, correspondendo aos questionamentos existenciais universais, repletos de nostalgia e de incertezas em relação ao porvir, e, de forma mais ampla, este eu também correspondendo a um *eu* universalizante no que tange a representatividade da natureza humana.

A temática outonal trazida pelo poema de partida considerando-se várias de suas características, também pode ser observada no poema de chegada em que Alphonsus retoma as imagens do poema verlainiano. Entretanto, há algumas diferenciações nas características formais:

CHANSON D'AUTOMNE

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langue
Monotone.*

*Tout suffoquant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure ;*

*Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.*

CANÇÃO DO OUTONO

Os soluços graves
Dos violinos suaves
Do outono
Ferem a minh'alma
Num langor de calma
E sono.

Sufocado em ânsia,
Ai! Quando à distância
Soa a hora,
Meu peito magoado
Relembra o passado
E chora.

Daqui, dali, pelo
Vento em atropelo
Seguido,
Vou de porta em porta
Como a folha morta,
Batido...

O poema alphonsino possui cadência rítmica por estrofe 552552 e o verlainiano, 443443. Na tradução, ao se optar pela manutenção das mesmas imagens do texto de partida, reduz-se, por outro lado, as possibilidades da manutenção do esquema rítmico, por exemplo. Isso se dá, evidentemente, na relação tradutológica em que se versa do francês para o português.

Como mencionado na segunda análise deste estudo, o português se constitui, foneticamente, como mais silabado que o francês e isso se torna ainda mais difícil ao se

pensar na elaboração de sílabas poéticas em que há a necessidade recorrente do uso de inúmeras adaptações, como as reduções, por exemplo.

O mesmo esquema rímico, no entanto, foi adotado no poema de chegada. O destaque, porém, se deu de forma distinta, sendo que no poema alphonsino sobressaem-se as vogais orais e, no verlainiano, as nasais são muito marcantes. As reiteraões melódicas conferem ao poema de partida uma maior musicalidade na transição entre os versos, enquanto certa aspereza, marcando as vogais orais nas rimas do poema de chegada, pode ser sentida.

Alphonsus se utilizou de várias correspondências imagéticas do poema de partida representadas, no esquema a seguir, pelos substantivos presentes nos dois poemas:

<i>sanglots</i>	soluços
<i>violons</i>	violinos
<i>automne</i>	outono
<i>coeur</i>	alma
<i>langueur</i>	langor
<i>heure</i>	hora
-	peito
<i>jours anciens</i>	passado
<i>vent</i>	vento
-	porta
<i>feuille morte</i>	folha morta

Observa-se que o poeta brasileiro deslocou o substantivo “peito” [que corresponderia, espacialmente, a *coeur*] substituindo-o por alma e introduziu o substantivo “porta” que cria um eco entre os poemas ao se considerar o corte no verbo *emporte* do poema de partida. Este recurso suplanta, assim, uma aparente “falta” ao se cotejar ambas as produções.

Ao maior número de ocorrências de substantivos no poema alphonsino corresponde, também, uma predileção pela adoção de caracterizações ao ser relacionado com o poema verlainiano, como demonstra o esquema seguinte:

1	<i>Des violons</i>	Dos violinos <u>suaves</u>
2	<i>D'une langueur / Monotone</i>	Num langor <u>de calma</u> / E <u>sono</u>
3	<i>Tout suffocant / Et blême</i>	<u>Sufocado em ânsia</u>
4	<i>Je me souviens</i>	Meu peito <u>magoado</u>
5	<i>Au vent mauvais</i>	Vento <u>em atropelo</u> / <u>Seguido</u>

Os vocábulos sublinhados do esquema indicam a variação de formas utilizadas por Guimaraens na construção das adjetivações de seu poema. Percebe-se que o poeta optou algumas vezes pelas utilizações compostas de adjetivos, ou seja, de locuções adjetivas, variando-os, por vezes, com adjetivos simples no mesmo verso. À significação do uso de uma exploração adjetival maior soma-se, no poema do mineiro, o uso da terceira pessoa.

Sua maior utilização indica um afastamento por parte do sujeito do poema alphonsoino comparado ao do poema verlainiano, o que lhe confere um caráter de maior passividade. Só há uma marca de pessoalidade enquanto sujeito na tradução: o verbo “Vou” no quarto verso da terceira estrofe [Vou de porta em porta]. Ele aparece em uma inversão sintática, indicando, também, uma intenção de uma inversão de tomada de partido.

A ocorrência número 4 ilustra tal diferenciação em que o sujeito do poema de partida se coloca enquanto posição enunciativa e, a remissão à primeira pessoa no poema de chegada, se dá na primeira e na segunda estrofes, considerando-se a exceção, somente por meio dos pronomes possessivos “minha” [Ferem a minh'alma] e “meu” [Meu peito magoado] ao passo que o uso do pronome sujeito *Je* [Eu] já é marcante na segunda estrofe do poema verlainiano.

O poema de chegada, assim, possui importantes distinções que observaram motivações linguísticas, sobretudo do ponto de vista sonoro, e estilísticas, pelo acréscimo do número de adjetivos, de alguns substantivos e de uma interjeição. No entanto, a manutenção do clima outonal por meio da reprodução de todas as imagens do poema de partida e da construção musical no que concerne aos esquemas rítmico, rímico e a sua extensão, se sobressaem, podendo o poema alphonsoino ser considerado análogo ao poema verlainiano, ou, como observado por Anglade-Aurand (1971, p. 178): “a tradução é completamente literal⁵⁵”.

Ainda segundo a pesquisadora francesa (Ibid., p. 179) “Alphonsus de Guimaraens retomou alhures e de diversas maneiras, esse tema do outono e esse modelo de estrofe⁵⁶”. É o que se pode verificar no poema “Ária dos olhos”, a outra tradução da canção verlainiana:

⁵⁵ *La traduction est tout à fait littérale.*

⁵⁶ *Alphonsus de Guimaraens a repris ailleurs et de diverses manières, ce thème de l'automne et ce modèle de strophe.*

V

III. ÁRIA DOS OLHOS

Mágoas de além
De olhos de quem
Pede esmolas:
Gemidos e ais
Das autunais
Barcarolas:

Cisnes em bando
Sonambulando
Sobre o mar:
Nuvens de incenso
No céu imenso,
Todo luar:

Olhos sutis,
Ah! Que me diz
O olhar santo,
Que sobre mim
Volveis assim
Tanto e tanto?

E que esperança
Nessa romança
Cheia de ais,
Olhos nevoentos,
Noites e ventos
Autunais!

Este poema alphoncino se encontra na parte *V - Árias e canções* do livro *Dona Mística*. O título evoca a sinestesia presente no decorrer da produção, sobretudo a expressão de sensações passando pelos ouvidos e pelos olhos e tendo como cenário, o inapreensível no interior de uma nuvem iluminada pela lua. Sobre a ambiência deste livro, Lisboa (1945, p. 38-39) diz:

O amor continua como dantes, porque dantes não era senão incorpóreo, como uma irreabilidade... A visão que se fora era tão suave como se nunca houvera existido... A saudade dos olhos tudo resume, porque a carícia dos olhos fora tudo... Vemos então, à evocação do bardo, uma profusão de olhos: “Olhos tão cheios de véus de noivas,” portas do céu alguns, outros “negros da cor das uvas,” Algumas canções de enredo singular, em que se exercita uma imaginação tépida de sonâmbulo, e a que a repetição de notas empresta singeleza e pitoresco, dão ao volume graciosos movimentos imprevistos.

A canção possui uma extensão de quatro estrofes simétricas do ponto de vista da cadência rítmica [443443] e do esquema rimático [AABCCA]. Tal regularidade acentua o caráter musical do poema, pois contribui para as reiteraões melódicas próprias à música cantada. Trata-se, na composição alphonsina, da junção das características melódicas da ária com a letra escrita, que, a partir da convocação do título, devem também ser provadas pela mistura dos sentidos.

A introdução no poema se dá de forma abrupta, pois não há a preparação a uma contextualização, mas um relato com caráter reclamativo. Um apelo à sinestesia, especialmente à audição, é feito já a partir do seu início por conta da construção do tom confessional, que leva em consideração vocábulos como “mágoas”, “gemidos”, “ais” expressando um sofrimento latente.

Embora tal preparação não seja evidente, a primeira estrofe constitui, juntamente com a segunda, uma introdução no universo provado pelo sujeito do poema. Ambas são estruturadas por composições de imagens desconexas entre si, ou seja, não parece haver uma relação entre elas. No entanto, há a presença de dois pontos, marca textual que estabelece um paralelismo descritivo entre essas pequenas composições promovendo um encadeamento no modo de apresentar este ambiente. O vocabulário ligado à navegação/água representa este elo que atravessa as duas estrofes: as barcarolas, os cisnes e o mar.

A segunda estrofe apresenta alguns elementos que podem ser mais bem apreendidos pela visão, em comparação com a construção essencialmente auditiva da primeira. Os vocábulos “nuvem” e “incenso” demandam a mistura de sensações prováveis por esse sentido e também pelo olfato que, transversalmente, cruzam o poema pela construção imagética que representa a turvação. Há, assim, um jogo entre a nitidez e a opacidade, além da mistura de sensações. Por exemplo, a amplidão do céu e do luar é marcada, respectivamente, pelos adjetivos “imenso” e “todo” e tal magnitude é pontuada pelas “nuvens de incenso”.

O olhar impera na terceira estrofe. O primeiro verso [Olhos sutis] parece ser uma continuidade da estrofe anterior e ficar em suspenso por conta de uma ruptura operada pelo verso “Ah! Que me diz”. Entrementes, o verso se interpõe entre a caracterização da visão: “olhos sutis”; “olhar santo”, havendo, dessa forma, uma continuidade. O que o verso marca, contudo, é a introdução de uma marca de pessoalidade [primeira pessoa] exclusiva desta estrofe. O eu se coloca em uma posição de passividade ao receber o

olhar e, tal condição, é agravada pela reiteração por meio da repetição do advérbio de intensidade “tanto”.

A última estrofe corresponde a uma metacança [Nessa romança] que encerra a ambiência de toda a composição, pela expressão da lamúria [Cheia de ais], pelas sensações imprecisas [Olhos nevoentos], pelo período [Noites] e pelo clima propriamente dito [(...) ventos / Autunais!]. Trata-se da expressão pessoalizada do sujeito do poema de forma manifesta por meio da descrição de suas próprias impressões. O ponto de exclamação ao final da estrofe [e do poema] corrobora essa afirmação.

A ambientação noturna construída em meio a “gemidos”, “nuvens de incenso” e diversas outras sensações, é evocada duas vezes: como mencionado, pelo substantivo “Noites” na última estrofe e, na segunda, pela locução adjetiva “Todo luar” que, ao qualificar o “Céu imenso”, constitui uma apreensão da claridade em meio a toda a turvação abordada.

A utilização do termo luar corresponde à evocação de uma predileção de Guimaraens, a Lua, tratando-se de um elemento marcante de sua poética. A este propósito, Gladstone Chaves de Melo atesta: “Alphonsus é o poeta da lua em nossa língua. Nenhum sentiu e exprimiu tão bem a mágica influência do satélite de pedra dos astrônomos, que diviniza as noites ‘com seu palor pressago’” (1958, p. 11).

Em meio a essa ambiência, a expressão de sofrimento se faz de forma muito veemente e alguns elementos do poema a representam, como o primeiro, o terceiro e o quarto versos da primeira estrofe [Mágoas de além / Pede esmolas / Gemidos e ais]; o segundo verso da terceira estrofe [Ah! Que me diz]; o primeiro e o terceiro versos da quarta estrofe [E que esperança / Cheia de ais]. Destacam-se, para a construção de tal expressão, as interjeições + pontos de exclamação Ai! [ais], Ah! e Ai! [ais] na primeira, na terceira, e na quarta estrofes, respectivamente, interjeições essas que comumente expressam dor ou tristeza.

Outra marca do plano contextual do poema são as produções sonoras. A estruturação da proximidade de algumas ocorrências na última estrofe, por exemplo, diz respeito à reprodução do som do vento de forma a promover a celeridade da pronúncia da sílaba poética [voen] por conta da acomodação das vogais [o] e [e] no adjetivo “nevoentos” e este, também, em consonância com o substantivo “ventos” no verso seguinte pela repetição da consoante [v] reitera a sonoridade.

Ademais, a expressão sonora do soprar do vento que se produz em todo o poema, acontece pela grande recorrência do som /s/ por meio da acumulação aliterativa nas formações silábicas com as consoantes C e S: nove ocorrências em oito palavras da primeira estrofe [mágoas; olhos; esmolas; gemidos; ais; das; autunais; barcarolas], dez ocorrências em sete palavras da segunda estrofe [cisnes; sonambulando; sobre; nuvens; incenso; céu; imenso], sete ocorrências em seis palavras da terceira estrofe [olhos; sutis; santo; sobre; volveis; assim] e dez ocorrências em nove palavras da quarta estrofe [esperança; nessa; romança; ais; olhos; nevoentos; noites; ventos; autunais].

As ocorrências do fonema /s/, ora pela formação consoante + vogal [ÇA, CE e CI], ora pelas formações com a letra S em posições específicas [início e final de palavras e/ou de sílabas], somadas à ocorrência do fonema /z/ no segundo verso da terceira estrofe [Ah! Que me diz], recebem, por conta da articulação e das sonoridades produzidas neste contexto, consequentemente, o nome de sibilantes. A reprodução dos sons dos assobios constantes concorre grandemente para o pólo sonoro e imagético da produção alphonsina.

O suporte sonoro do poema também se exprime por meio das vogais nasais esparsas pelo poema: além, quem [na primeira estrofe]; bando, sonambulando, nuvens, incenso, imenso [na segunda estrofe]; santo, mim, assim, tanto, tanto [na terceira estrofe]; esperança, romança, nevoentos, ventos [na quarta estrofe]. Observa-se, assim, a ocorrência das vogais nasais [ã], [ẽ] e [ĩ]. A pronúncia dos sons nasais formados por vogal + consoante nasal é alongada, possuindo uma cadência e evocando, assim, o movimento do balançar. Neste poema a construção fonética possui dupla remissão: ora o balanço do mar, ora o andar cambaleante do espectro sonambular que vaga pelo poema.

O que se sobressai, dessa forma, na ária alphonsina são as reproduções melódicas que lhe conferem uma musicalidade deveras pertinente consoante às evocações imagéticas trazidas pelo poema. Ambas podem ser apreendidas por meio da sinergia de sensações que a produção convoca.

Esta releitura de Guimaraens da *Chanson d'automne* possui uma tendência simétrica em comparação com o poema de partida por possuir quatro, ao invés de três estrofes, como se observa:

CHANSON D'AUTOMNE

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.*

*Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;*

*Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.*

ÁRIA DOS OLHOS

Mágoas de além
De olhos de quem
Pede esmolas:
Gemidos e ais
Das autunais
Barcarolas:

Cisnes em bando
Sonambulando
Sobre o mar:
Nuvens de incenso
No céu imenso,
Todo luar:

Olhos sutis,
Ah! Que me diz
O olhar santo,
Que sobre mim
Volveis assim
Tanto e tanto?

E que esperança
Nessa romança
Cheia de ais,
Olhos nevoentos,
Noites e ventos
Autunais!

O acréscimo de uma estrofe se deu de forma diretamente proporcional ao número de explorações sonoras, como se pode observar na análise dos dois poemas separadamente. Há em ambos a presença de rimas, de cadência rítmica e de sons nasais, porém, há, no poema alphonsino, uma rede aliterativa marcada pelos sons sibilantes e pela consoante [v], por exemplo, que lhe conferem uma sonoridade bastante própria.

No que consiste às imagens abordadas pelos poemas, há poucas semelhanças expressas de maneiras muito distintas, como se observa:

- A evocação do outono e o vento característico desta estação

<i>De l'automne</i>	Autunais
<i>Au vent mauvais</i>	Ventos autunais

Observe-se que Guimaraens optou, nesta composição, pela variação do adjetivo “autunais” [ao invés de outonais], diferentemente do que fez na “Canção do Outono” em que utilizou, assim como no título, a locução adjetiva “do outono”, exatamente como fez Verlaine [de l’automne]. Há, entretanto, uma maior semelhança gráfica entre autunal e *automne* em francês, mas aquele, só existe enquanto adjetivo na língua portuguesa não podendo constituir locução, da qual, assim, o poeta mineiro abriu mão na “Ária dos olhos”.

- Campo semântico da música

<i>Chanson</i> / <i>violons</i>	Ária / romança
---------------------------------	----------------

À parte algumas distinções no tocante à utilização ou não do canto nos elementos acima que evocam música, ambas as imagens correspondem a um espelhamento nos poemas. Essas imagens possuem, também, um forte elo com a musicalidade dos próprios poemas, sendo sua representação.

O poema de Alphonsus, como visto, é ambientado à noite e a isso se liga uma caracterização onírica enquanto o de Verlaine, pela monotonia, pela apatia [langor], relaciona-se sobretudo ao sono. A explosão de imagens na releitura alphonsina muda de forma muito rápida fazendo com que ele possua uma cadência vocabular mais dinâmica. Os substantivos do esquema a seguir ilustram essa diferença:

<i>Sanglots</i>	Mágoas
<i>Violons</i>	Olhos
<i>Automne</i>	Esmolas
<i>Coeur</i>	Gemidos
<i>Langueur</i>	Autunais
<i>Heure</i>	Barcarolas
<i>Jours</i>	Cisnes
<i>Vent</i>	Mar
<i>Feuille</i>	Nuvens
	Incenso
	Céu
	Luar
	Olhar
	Esperança
	Romança
	Noites
	Ventos

Guimaraens criou uma ambiência completamente diversa daquela de Verlaine ao compor esta canção, não se utilizando senão de alguns elementos do estilo da canção verlainiana. A grande variedade de imagens faz com que a transposição, considerando-se a visualização do todo do poema, não possua um enredo imagético em que há uma sucessão de descrições que se encadeiam de forma razoavelmente lógica ao se ler o poema. Essa desconstrução do poema de Verlaine, sem, contudo deixar de lado o intertexto com o poema francês é o principal trunfo da releitura alphonsina.

O poeta mineiro produziu, dessa forma, duas canções completamente diferentes entre si: a “Canção do Outono”, numa tradução mais literal da *chanson* verlainiana, e a “Ária dos olhos” como algo significantemente diverso. Ambas, porém, representam importantes perspectivas de tradução que foram manipuladas por Guimaraens e que se somam ao seu dinâmico universo literário.

3.5 *Green* e a esperança

XLIII

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous.*
VERLAINE

A tua carne é toda pétalas de rosa,
Neve rosada pela cor dos teus vinte anos.
Dá que a minha alma a beije, e que solte, chorosa,
A ária primaveril dos teus beijos humanos.

Toda de rosa a tua imagem me sorria,
Como surgindo à luz de alguma aurora de ouro.
Entanto o olhar chorava... Era noite, e eu te via
Num resplendor de luz inteiramente louro.

Eu sinto que o teu claro olhar verde-esperança,
Que tem o cheiro, o som e o tom das primaveras,
Nada murmura a quem mirá-lo se cansa...
Esperarei por ti? Mas tu, por quem esperas?

Trago-te as mãos cheias de flores: vem beijá-las,
E deixa que elas vão dormir sobre o teu peito.
Deixa-as dormir, ébrias do aroma que tu exalas,
Como crianças sem mãe num pequenino leito.

Trago-te todo o meu pesar; com o teu sorriso
Transforma-o em luz, tu que és alegre, tu que és boa!
Oh toda a minha fê de novo, este indeciso
Ocaso morto, ao sol de uma alma que perdoa!

Trago-te as minhas ilusões, pois a minha alma
É uma árvore outonal cheia de flores mortas.
Acolhe no teu peito, onde o pranto se acalma,
A mendiga que andou batendo a tantas portas.

Trago-te as mãos cheias de flores e de ramos,
E os lábios que só têm o fel das minhas dores.
Se tu queres viver do mesmo amor, vivamos...
Poisei-me aqui: trago-te as mãos cheias de flores.

Eis-me de volta. Mas donde venho? De volta
De outro mundo, por onde eu sofri tantos anos...
E a minha alma, que vai viver de novo, solta
A ária primaveril dos teus beijos humanos.

O poema “XLIII” soma-se aos quatro outros considerados neste estudo, integrantes do livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*. Seu ambiente é composto por alegres descrições de motivos florais e picturais, com invocações auditivas e olfativas. Este clima que permeia o poema carrega, entretanto, dois pólos, pois ao passo que, ligado à lembrança, evoca a positividade trazida por tal universo, também lida com a sua ausência em momentos específicos, com sensações obscuras ao espírito, de nostalgia, motivada pela perda.

Sua estrutura é formada por oito estrofes de quartetos e os versos, todos alexandrinos, possuem rimas alternadas que lhe conferem uma simetria verificável dentro dessas estrofes, que correspondem a certa unidade em detrimento do todo do poema, isto é, embora possua um eixo condutor e remissivo que se identifica nas estrofes, há, também, a sensação de finitude na leitura de cada uma delas.

Uma rede de relações picturais se salienta nas três primeiras estrofes. A primeira traz as colorações “neve rosada”, referindo-se à pele da mulher evocada; a segunda, “rosa”, referindo-se à sua imagem. Tais colorações celestiais correspondem à própria exaltação santificada na descrição de características dessa mulher.

Uma mudança bastante radical de coloração se dá na metade da segunda estrofe, imediatamente após a primeira construção da imagem da amada, evocando as tonalidades “ouro”, caracterizando a aurora e “louro”, o resplendor. O dourado é, assim, evocado de maneiras distintas. Sua ocorrência, opostamente à da coloração rosada

remetendo à claridade, portanto ao dia, detém, por si só, a expressão de um brilho próprio que se esvaneceria perante a claridade do dia.

As reticências ligam, entretanto, no interior da mesma estrofe, o contexto em que a coloração se manifesta [Entanto o olhar chorava... Era noite, eu te via] correspondendo a um recurso da oralidade presente no poema de Guimaraens. Trata-se da explicação posterior a um fazer significar-se por meio de uma sequência lógica do discurso oportunamente desejada. Isto é, “Era noite”, que opera a quebra na adição de uma informação, poderia ser uma preparação enquanto contexto para o “resplendor de luz” poder brilhar.

A expressão própria à oralidade se dá, no caso, pela inversão da concatenação das ideias que muda completamente a percepção da significação do ponto de vista da leitura, ou seja, é identificado à oralidade, aqui, o acréscimo posterior de uma informação que poderia se fazer significativa se aparecesse anteriormente. O recurso adotado por Alphonsus, nesse caso, se aproxima de uma discursividade oral.

A coloração dourada corresponde, igualmente, à imagem de divinização em analogia às representações da Virgem Maria que, muitas vezes, é pintada com o resplendor de luz por detrás. Tal iluminação contribui para a composição do caráter divinatório na abordagem da mulher na parte relativa à sua apresentação no poema alphonsino.

O escuro, correspondendo à provação de momentos de tristeza por parte do sujeito do poema, entra em contraste com a iluminação do resplendor de luz e este simboliza, na oposição, a salvação, a esperança. Esta esperança se verifica na abordagem pictural do parágrafo seguinte pela claridade do “olhar verde-esperança” encerrado pela mulher. Em algumas culturas, como a brasileira e a francesa, as cores evocam sentimentos, estados de espírito, e a construção “verde-esperança” utilizada por Alphonsus compreende um jogo duplo em que a cor dos olhos da amada representa, também, uma esperança que se faz latente em meio à escuridão.

Esse olhar é detentor, enquanto luz no meio do negrume, das sinestésias mais importantes do poema, pois congrega vários sentidos como descrito no segundo verso da terceira estrofe [Que tem o cheiro, o som e o tom das primaveras]. Ele aborda, dessa forma, respectivamente, o olfato, a audição, e a visão juntamente com a audição. Por conta de sua representatividade pictural, simbólica e sinestésica, o olhar é tido como uma das imagens centrais da composição, correspondendo, pela sua importância, à boa parte do todo do universo do sujeito do poema.

A quarta, a quinta, a sexta e a sétima estrofes espelham-se em uma enumeração de ofertas à mulher e de proposições de fins para essas ofertas. Isso se dá no seu início pela construção verbo trazer + pronome complemento do objeto indireto [Trago-te] e pelas proposições, em sua maioria, por verbos no imperativo.

A relação estabelecida entre os elementos ofertados e a proposição é, respectivamente, flores → vem beijá-las, deixa-as dormir; pesar → transforma-o; ilusões → acolhe; flores, ramos e os lábios → se tu queres viver [...] vivamos. Tal relação estabelece a transferência da responsabilização da felicidade do sujeito do poema para a mulher, pois ela se torna a solução para as decepções emocionais que ele prova.

Uma das imagens mais recorrentes no poema é flores, e a estação que a representa, a primavera, se opõe ao outono. Aquela evoca a exuberância da natureza em que as cores e os aromas das folhas e frutos, por exemplo, estão mais marcantes. Esta possui pigmentações diversas em que as flores e folhas murcham ou adquirem uma coloração diferente, não possuindo a mesma vivacidade anterior. Trata-se de um ciclo anual figurando no poema em que a primavera representa o passado e, o outono, o presente, no qual há a tentativa constante de se retomar uma nova primavera, tão ou mais fascinante quanto à de outrora [o futuro].

No poema, tal ciclo é evocado pelas presenças das estações em alguns de seus versos: “A tua carne é toda pétalas de rosa” e “A Ária primaveril dos teus beijos humanos” [na primeira estrofe]; “Que tem o cheiro, o som e o tom das primaveras” [na terceira estrofe]; “Trago-te as mãos cheias de flores: vem beijá-las” e “Deixa-as dormir, ébrias do aroma que tu exalas” [na quarta estrofe]; “É uma árvore outonal cheia de flores mortas” [na sexta estrofe]; “Trago-te as mãos cheias de flores e de ramos” e “Poisei-me aqui: trago-te as mãos cheias de flores” [na sétima estrofe] e “A Ária primaveril dos teus beijos humanos” [na oitava estrofe].

A imagem das mãos repletas de flores sendo ofertadas simboliza a redenção, o pedido de perdão, a tentativa do retorno em que, quem o faz, se coloca em uma posição de passividade, pois depende da aceitação do outro. O sujeito do poema se encontra nessa posição, oferecendo-se completamente ao outro: “Poisei-me aqui”, “Eis-me de volta”.

Os verbos que indicam tal suscetibilidade, poisar [pousar] e estar, encontram-se muito próximos no poema, respectivamente, iniciando o último verso da sétima estrofe e no primeiro verso da oitava. Assim, primeiramente, o sujeito pausa e, em seguida,

está, encontra-se. No entanto, foneticamente, a estado de “encontrar-se disponível” é reiterado pelo jogo estabelecido em que o verbo “poisei-me” é muito semelhante à construção conjunção + verbo “pois eis-me”, estabelecendo-se, assim, um eco reiterativo. A evocação fonética, juntamente com a imagética e olfativa das flores, demanda, como visto, uma percepção pelos sentidos, o que é recorrente em Guimaraens.

A presença dos sentidos na poesia alphonsina é comentada por Maria José de Queiroz (1978, p. 180): “O culto da imagem dos símbolos e comparações exalta, necessariamente, os sentidos”. A estudiosa comenta ainda a relação das flores na poética do mineiro:

Tudo se banha, nos seus versos, de uma aura de nostalgia e pureza – de lírios brancos e de brancuras níveas – de indisfarçável sensualismo. Tal como se manifesta na pintura pré-rafaelista [...]. Os anjos, as santas, as virgens, as noivas mortas, trazem, todos, lírios às mãos. Tem a palidez dos lírios. O lírio é a imagem da alma. No jardim minucioso dos simbolistas cabem, no entanto, outras flores (QUEIROZ, 1978, p. 180).

A relação entre as flores e seu simbolismo é, portanto, um elemento que se salienta na poética alphonsina. É o caso deste poema, em que, associadas aos aspectos picturais, ocupam um papel central na construção das sensações expressas por meio das sinestésias, o que se dá em outro nível no poema de Verlaine.

O poema de partida para a tradução de Alphonsus, *Green*, se encontra na parte *Aquarelles* do livro *Romances sans Paroles* de Paul Verlaine. Ele é composto de três estrofes de quartetos. Há uma regularidade métrica pela composição de versos alexandrinos com o esquema rímico de rimas alternadas.

Green

*VOICI des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.*

*J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.*

*Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encor de vos derniers baisers;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.*

O poema verlainiano capta o momento de chegada de uma viagem cansativa em que se demonstra a alegria e o alívio em se rever a pessoa amada, além do prazeroso momento de se trazer o *souvenir* enquanto lembrança de tal pessoa que não foi esquecida em nenhum momento da viagem.

O sujeito do poema oferece a uma mulher, já no início da composição, alguns elementos naturais que ele elenca: frutos [*fruits*], flores [*fleurs*], folhas [*feuilles*] e ramos [*branches*]. Em bom estado, comumente, esses elementos são associados à primavera e esta é a estação que permeava o clima do local de origem desse sujeito. É interessante o fato de, após a oferta de coisas tão ordinárias, o sujeito oferecer, imediatamente, o seu coração na passagem *Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous* [E depois eis meu coração que só bate por ti].

Trata-se, como em uma brincadeira entre amantes, de uma maneira deveras despretensiosa de oferecer o símbolo de sentimento tido como um dos mais importantes em algumas culturas. Uma advertência, porém, é feita àquela que recebe tal presente, para que ela não o parta e que, em contrapartida, ele [o “humilde” presente] lhes [a seus olhos] seja afável.

O primeiro parágrafo, do reencontro, corresponde à oferta do nobre presente e o segundo, a uma descrição dos percalços do caminho até o destino. Vindo da primavera, o sujeito chega na contra-estação, o outono, todo recoberto do orvalho proveniente do gelado vento matutino. Uma compensação, no entanto, é pedida por parte do sujeito nos dois últimos versos da estrofe: que a amada permita que o seu cansaço possa sonhar com momentos de prazer que o apaziguarão.

A marca da lembrança latente nos momentos de distância, comentada mais acima, se verifica na terceira estrofe. A cabeça do sujeito do poema ainda equaliza os sons dos últimos beijos dados pela amada. A estrofe marca, ainda, o retorno à paz, ao descanso, ao refúgio a que corresponde o seio da mulher.

Ao título do poema em inglês *Green* [Verde] liga-se a evocação primaveril que, por sua vez, remete, por meio dos seus componentes, à alegria, aos bons momentos. Estes se dão, no poema, na expressão da primeira e da terceira estrofes, momentos de reencontro e de repouso. Os momentos de provação, bastante amenos no poema,

acontecem no decorrer da segunda estrofe em que características outonais, por oposição às primaveris, são abordadas, contudo, também de forma apenas sugestiva.

No poema verlainiano, aliás, o tom é marcado pelas sugestões. Os substantivos são vagamente qualificados e as descrições remetem, sobretudo, à provação de sensações e sentimentos. A amenidade da primavera, e mesmo do outono, trazem-lhe colorações que beiram a calma, caráter remissivo à repousante coloração verde.

Tal não é, entretanto, o tom observado na tradução alphonsina que se apresenta como muito mais passional no que concerne à intensidade da expressão dos sentimentos, como se observa:

Green

XLIII

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.*

VERLAINE

*VOICI des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.*

*J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.*

*Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encor de vos derniers baisers;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.*

A tua carne é toda pétalas de rosa,
Neve rosada pela cor dos teus vinte anos.
Dá que a minha alma a beije, e que solte, chorosa,
A ária primaveril dos teus beijos humanos.

Toda de rosa a tua imagem me sorria,
Como surgindo à luz de alguma aurora de ouro.
Entanto o olhar chorava... Era noite, e eu te via
Num resplendor de luz inteiramente louro.

Eu sinto que o teu claro olhar verde-esperança,
Que tem o cheiro, o som e o tom das primaveras,
Nada murmura a quem mirá-lo se cansa...
Esperarei por ti? Mas tu, por quem esperas?

Trago-te as mãos cheias de flores: vem beijá-las,
E deixa que elas vão dormir sobre o teu peito.
Deixa-as dormir, ébrias do aroma que tu exalas,
Como crianças sem mãe num pequenino leito.

Trago-te todo o meu pesar; com o teu sorriso
Transforma-o em luz, tu que és alegre, tu que és boa!
Oh toda a minha fé de novo, este indeciso
Ocaso morto, ao sol de uma alma que perdoa!

Trago-te as minhas ilusões, pois a minha alma
É uma árvore outonal cheia de flores mortas.
Acolhe no teu peito, onde o pranto se acalma,
A mendiga que andou batendo a tantas portas.

Trago-te as mãos cheias de flores e de ramos,
E os lábios que só têm o fel das minhas dores.
Se tu queres viver do mesmo amor, vivamos...
Poisei-me aqui: trago-te as mãos cheias de flores.

Eis-me de volta. Mas donde venho? De volta
De outro mundo, por onde eu sofri tantos anos...
E a minha alma, que vai viver de novo, solta
A ária primaveril dos teus beijos humanos.

Essa intensidade caracteriza sobremaneira a composição de Guimaraens que perturba o tom trazido pelo poema de partida. Isso se verifica, por exemplo, pela presença de termos como “chorosa”, “sorria”, “chorava”, “resplendor”, “pesar”, “sorriso”, “morto”, “perdoa”, “ilusões”, “pranto”, “fel”, “amor” e “sofri”.

Esses termos, que expressam extremidades, integram imagens esparsas ao longo da composição do mineiro com oito estrofes, o que facilita o desenvolvimento deste corolário de expressões em detrimento da extensão do poema de partida possuindo três estrofes.

As representações das estações primavera e outono se concretizam de maneira muito direta no poema alphonsino, seja pelas próprias evocações das estações, seja pelas suas características representadas por estados de espírito diversos. Esta abordagem se dá de forma bastante contida em Verlaine, sendo que as características que remetem às estações são apenas sugestões.

No que se refere aos aspectos picturais, o poema alphonsino também se difere do verlainiano, pois as tonalidades são marcadas por uma intensidade muito forte em contrastes *chiaroscuro*, na representação do resplendor envolvendo a imagem da mulher ou nos tons mais pastéis, como o rosado, na sua representação mais celestial. No poema *Green*, as evocações picturais aparecem no título e em outros dois momentos, por meio das cores branca [*blanches*] e rosada [*rosée*] se este vocábulo for lido sob este prisma.

O poema de Verlaine estabelece padrões do ponto de vista da construção observáveis em suas três estrofes: a primeira é formada pela oferta dos elementos e pelo verbo no imperativo enquanto recomendações; a segunda, pelo estado do sujeito do poema e pelo verbo no imperativo enquanto pedido; a terceira, por uma descrição e pelo verbo no imperativo enquanto pedido.

O poema alphonsino retoma esses padrões [não por completo] misturando-os. As três primeiras estrofes caracterizam-se pelas descrições [bem mais detalhadas] da mulher amada. A quarta, a quinta, a sexta e a sétima estrofes possuem o padrão da introdução pela oferta de elementos e verbos no imperativo denotando propostas e pedidos. A oitava e última estrofe, possui o padrão de relato do estado do sujeito do poema.

Observa-se que os três padrões verlainianos foram retomados na tradução de Alphonsus, porém, expandidos e reorganizados de forma que os blocos formados pareçam, em alguns momentos, pertencer a poemas distintos.

A resignificação operada por Guimaraens, nesta tradução, está ligada, portanto, à expansão. A abordagem das cores foi potencializada; as sensações e sentimentos provados, elevados sobremaneira; a evocação das estações outono e primavera foram mais marcadas. A extensão do poema e, por conseguinte, das imagens foi, numericamente, ampliada. Alphonsus não descartou, é claro, o poema verlainiano, mas o releu à sua maneira, de modo bastante próprio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Alphonsus tradutor de Verlaine ou Verlaine tradutor de Alphonsus?

Ao longo de sua trajetória poética, Alphonsus de Guimaraens produziu algumas traduções a partir da língua francesa, sobretudo de alguns poemas de Paul Verlaine que foram o objeto deste estudo. Trata-se de seis poemas que, a princípio, podem aparentar não significar muito em termos numéricos, mas enquanto componentes da poética de Guimaraens, possuem importância singular para se compreender a riqueza e a complexidade de sua poética do traduzir.

A primeira leitura, a do poema “VIII De Verlaine” [No ribeiro enevoad, a sombra do arvored], tradução à qual Guimaraens acrescentou dois versos ao traduzir o poema de Verlaine, verificou similaridades na retomada do tom e de algumas imagens do poema de partida. Contudo, Alphonsus produziu uma musicalidade bastante diferente daquela do poema verlainiano, por meio dos esquemas rítmicos e rítmicos e por meio da polimetria adotada.

A segunda leitura, aquela do poema “XV De Verlaine” [Minha vida descansa], mostrou que o poema alphonsino espelha do ponto de vista formal e semântico o texto francês, operando apenas algumas modificações imagéticas.

Um retorno a uma tradução mais aderente ao texto pode ser observado na terceira leitura deste trabalho [XVIII – Por causa de uma mulher, minh'alma], em que Guimaraens manteve a mesma métrica e o mesmo esquema de rimas do poema de partida, além do ímpeto de retomar estrofe a estrofe as imagens do poema do francês. Trata-se, no entanto, do poema que Alphonsus identificou como uma “versão livre de Verlaine”.

A quarta leitura, a que observou o outono em três canções, mostrou a proximidade de uma das traduções de Guimaraens [a Canção do Outono] ao recuperar a maioria das imagens da *Chanson d'Automne* e, por outro lado, o grande distanciamento ao produzir a “Ária dos olhos”, a outra tradução da *chanson* verlainiana em que, apesar de também observar o mesmo esquema rítmico e rítmico, ampliou o poema não apenas em extensão, mas em número de imagens e criou uma ambiência completamente diversa.

A quinta e última leitura considerou a tradução do poema “XLIII” [A tua carne é toda pétalas de rosa] composta em oito estrofes enquanto o poema de partida é composto em três estrofes. Para além da ampliação do número de estrofes, Alphonsus

potencializou em número e intensidade todas as imagens tomadas do poema verlainiano, transformando-as em função do seu próprio texto.

Os quatro primeiros poemas vistos, respectivamente, nas leituras feitas neste estudo [VIII De Verlaine, XV De Verlaine, XVIII e a Canção do Outono], são reconhecidos, pelo próprio poeta, como traduções, segundo apontado por Anglade-Aurand (1971, p. 194) que as enquadra, em sua tese, no capítulo denominado *As traduções dos poetas franceses*. Elas consistem, segundo a autora, em transposições, já que, em suas traduções, Guimaraens sempre tenta recompor os poemas em português (Ibid., p. 194).

Os dois outros poemas [Ária dos Olhos e XLIII] são classificados pela autora no capítulo denominado *As transposições dos poetas franceses* em que chama as raras transposições feitas por Guimaraens de “transposições muito livres” a partir da fórmula adotada pelo próprio poeta “tradução livre de Verlaine⁵⁷” por se tratarem de transposições muito distantes do texto original (ANGLADE-AURAND, 1971, p. 194).

As ilustrações acima mostram uma preocupação da parte do poeta mineiro em deixar muito clara a intenção que ele possuía de se aproximar ou de se distanciar do texto de partida ao identificar suas traduções. Curiosamente, ao fazê-lo, aquela por ele identificada como “versão livre de Verlaine” apresenta muitas similaridades com o texto de partida.

Além disso, a parte pós-textual compreendida no *Apêndice* do livro de *Poesia Completa* do poeta traz a informação que o poema “VIII – De Verlaine”, do livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, da sua primeira publicação no jornal *A Gazeta* de São Paulo em 10 de maio de 1910, possui, igualmente, a anotação “Versão livre” (2006, p. 566). A análise deste poema no presente estudo pode verificar tal representação na tradução alphonsina.

As considerações acima apontam para o fato de que as distinções feitas por Aurand entre traduções, transposições e até mesmo, traduções enquanto paráfrases, são extremamente problemáticas. É possível superar essa dificuldade terminológica partindo-se do pressuposto de que, havendo um texto de partida reconhecível em um texto de chegada, há tradução e o que interessa é, para retomar Cardozo (2009), a *poiética da relação* que se estabelece entre eles, ou ainda, seguindo Leyla Perrone-Moisés (1998), a natureza do “confronto produtivo” ali implicado. Desse modo, como

⁵⁷ O livro *Poesia Completa* de 2006 traz a identificação “Versão livre de Verlaine”.

mencionado anteriormente, a estudiosa francesa reconhece que todos esses textos de Guimaraens consistiram em tentativas de recompor os textos verlainianos. Nesse sentido, a questão que se coloca é a da resignificação do tratamento dado pelo poeta mineiro em relação aos poemas de Verlaine.

As análises feitas permitiram observar que Alphonsus não se afiliou a nenhum projeto de tradução. O poeta explorou, em relação aos textos de partida, diversas possibilidades, variando, por exemplo, entre certa fidelidade formal e semântica, entre enormes distanciamentos imagéticos, mudanças completas de tom, expansões numéricas de versos e estrofes, alternâncias na musicalidade, supressões motivadas, variações de marcas textuais da significância, releituras polimétricas, espelhamentos etc.

Alphonsus de Guimaraens criou, portanto, uma amplitude de leituras e explorações tais, que coloca os poemas que ele versou de Verlaine para o português sob outra perspectiva, que se ilustra, por meio do percurso metodológico sugerido por Berman, como releituras feitas a partir dos poemas alphonsinos, sendo este diálogo estabelecido como um caminho de mão-dupla.

Enfim, entender a poética do traduzir de Alphonsus como uma poética de mão-dupla permite nuançar a compreensão que se tem das práticas tradutórias em voga à época. Nem mera emulação, nem sempre aderente à textualidade, trata-se de uma poética do traduzir plural, a aberta, que se refaz a cada confronto, a cada novo encontro, a partir do que o texto de partida evoca para aquele que decide reescrevê-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Glória Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.

ANGLADE-AURAND, Arline. **Les influences françaises sur Alphonsus de Guimaraens**. Toulouse: Univ. de Toulouse, 1971.

BERMAN, Antoine. “Le concept de critique de traductions & Esquisse d’une méthode”. In: **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BOSI, Alfredo. **A literatura brasileira: o pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1969, 3a ed.

_____. “Alphonsus de Guimaraens”. In: **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994, 38a ed.

BUENO, Alexei (Org.). **Correspondência de Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Academia brasileira de Letras, 2002.

CAMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. **Estrutura da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, 4a ed.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. “Tradução e o trabalho de relação: notas para uma poética da tradução”. In: **O trabalho da tradução**. Organização Márcia Atalla Pietrolungo. Rio de Janeiro: Contra capa, 2009.

DANTEC, Yves Gerard le. **Paul Verlaine : Oeuvres poétiques complètes**. Paris : Éditions Gallimard, 1962.

FALEIROS, Álvaro Silveira. “Approches textuelles pour la traduction du poème au Brésil”. **TTR**, Montréal, v. XIX, p. 53-65, 2006. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/ttr/2006/v19/n2/017824ar.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2011

_____. “A crítica da retradução poética”. **Itinerários (UNESP)**, Araraquara, v. 28, p. 145-158 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2146/1764>>. Acesso em: 13 fev. 2011.

FAVRE, Yves-Alain. **Paul Verlaine: oeuvres poétiques complètes**. Paris : Éditions Robert Laffont, 2005.

FERNANDES, Annie Gisele. “Antônio Nobre, Alphonsus de Guimaraens e outros simbolistas – Intertextualidades”. **Revista Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 62-79, 2005.

GOODY, Jack. **Entre l’oralité et l’écriture**. Paris : PUF, 1994.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. **Alphonsus de Guimaraens: Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. **Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

_____. **Alphonsus de Guimaraens: Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

LARANJEIRA, Mário. “Sens et signifiante dans la traduction poétique”. **Meta**, XLI, 2, pp. 217-222, 1996.

_____. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo : EDUSP, 2003, 2a ed.

LISBOA, Henriqueta. **Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Agir, 1945, v.7.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978. v. 5.

MELO, Gladstone Chaves de. **Alphonsus de Guimaraens: poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MESCHONNIC, Henri. “Espaces du rythme”. In: **Critique du rythme**. Anthropologie historique du langage. Verdier : Dijon-Quetigny, 1982.

MOISÉS, Massaud. “O Simbolismo”. In: **A literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1967, v.4, 2a ed.

MURICI, Andrade. “Alphonsus de Guimaraens”. In: **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987, 3a ed.

NOULET, Émilie. **Le ton poétique: Mallarmé, Verlaine, Corbière, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse**. Paris: Librairie José Corti, 1971.

OLIVEIRA, José Osório de. “Los Simbolistas”. In: **História breve de la literatura brasileña**. Madrid: Ediciones Cultura Hispanica, 1958.

OSMONT, Anne. **Le mouvement symboliste**. Paris: Maison du livre, 1917.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

QUEIROZ, Maria José de. “Verlaine e Alphonsus no mosteiro simbolista”. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte, v. 24, n. 71, p. 165-200, 1978.

RICHARD, Jean Pierre. **Poésie et profondeur**. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

“SUPLEMENTO LITERÁRIO” do **Minas Gerais**. Belo Horizonte, ano V, n. 226, 26 dez. 1970.

“SUPLEMENTO LITERÁRIO” do **Minas Gerais**. Belo Horizonte, ano VI, n. 227, 02 jan. 1971.

“SUPLEMENTO LITERÁRIO” do **Minas Gerais**. Belo Horizonte, ano VI, n. 228, 09 jan. 1971.

VALÉRY, Paul. “Villon e Verlaine”. In: **Variedades**. Organização João Alexandre Barbosa; Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIZIOLI, Paulo. “A tradução de poesia em língua inglesa”. In: **Tradução & Comunicação**, 2, p. 109-128, 1983.

ANEXOS

A - V

*UN grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie!*

*Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
Ô la triste histoire!*

*Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence!*

B - XV. De Verlaine

Minha vida descansa
Num sonho sem lampejos.
Dormi, toda a esperança,
Dormi, ó meus desejos!

Do mal, do bem transviada,
Perco toda a memória.
Eu não vejo mais nada...
Oh a triste, a triste história!

Eu sou uma redoiça
Que leve mão fagueira
Em silêncio baloiça
Da sepultura à beira...

C – IX

*Le rossignol qui du haut d'une
branche se regarde dedans, croit
être tombé dans la rivière. Il est
au sommet d'un chêne et toutefois
il a peur de se noyer.
(Cyrano de Bergerac.)*

*L'OMBRE des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.*

*Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!*

D - VIII. De Verlaine

Le rossignol qui du haut d'une branche se regarde dedans, croit être tombé dans la rivière. Il est au sommet d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer.

Cyrano de Bergerac

No ribeiro enevoadado, a sombra do arvoredado,
Como a fumaça, morre a medo,
Enquanto no ar, entre as ramagens verde-negras,
Se lastimam as toutinegras.

Quantas vezes, viandante, esta incolor paisagem
Não te mirou a ti, a ti também sem cor!
Chorava triste na folhagem
O teu Amor...
E entre pétalas doiradas,
As tuas esperanças afogadas...

E – VII

*O TRISTE, triste était mon âme
À cause, à cause d'une femme.*

*Je ne me suis pas consolé
Bien que mon coeur s'en soit allé,*

*Bien que mon coeur, bien que mon âme
Eussent fui loin de cette femme.*

*Je ne me suis pas consolé,
Bien que mon coeur s'en soit allé.*

*Et mon coeur, mon coeur trop sensible
Dit à mon âme: Est-il possible,*

*Est-il possible, — le fût-il, —
Ce fier exil, ce triste exil?*

*Mon âme dit à mon coeur: Sais-je
Moi même que nous veut ce piège*

*D'être présents bien qu'exilés,
Encore que loin en allés?*

F - XVIII

(Versão livre de Verlaine)

Por causa de uma mulher, minh'alma
Estava triste, triste, sem calma.

Não tive mais, mais consolação.
Embora todo o meu coração,

Meu coração, toda a minh'alma,
Dela fugissem, pobres! sem calma...

Não tive mais, mais consolação
Embora dela voasse meu coração...

Meu coração, muito sensível
Disse à minh'alma: — Será possível,

Será possível, ou o fosse, oh dor!
Este exílio triste, triste, de amor?

Minh'alma disse ao coração humano:
— Sei qual o laço, sei qual o engano

De estarmos juntos, ó coração,
Embora, embora em separação?

G - Chanson d'automne

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.*

*Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;*

*Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.*

H – Canção do outono

Os soluços graves
Dos violinos suaves
Do outono
Ferem a minh'alma
Num langor de calma
E sono.

Sufocado em ânsia,
Ai! Quando à distância
Soa a hora,
Meu peito magoado
Relembra o passado
E chora.

Daqui, dali, pelo
Vento em atropelo
Seguido,
Vou de porta em porta
Como a folha morta,
Batido...

I – Ária dos olhos

Mágoas de além
De olhos de quem
Pede esmolas:
Gemidos e ais
Das autunais
Barcarolas:

Cisnes em bando
Sonambulando
Sobre o mar:
Nuvens de incenso
No céu imenso,
Todo luar:

Olhos sutis,
Ah! Que me diz
O olhar santo,
Que sobre mim
Volveis assim
Tanto e tanto?

E que esperança
Nessa romança
Cheia de ais,
Olhos nevoentos,
Noites e ventos
Autunais!

J - Green

*VOICI des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.*

*J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.*

*Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encor de vos derniers baisers;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.*

K - XLIII

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous.*

VERLAINE

A tua carne é toda pétalas de rosa,
Neve rosada pela cor dos teus vinte anos.
Dá que a minha alma a beije, e que solte, chorosa,
A ária primaveril dos teus beijos humanos.

Toda de rosa a tua imagem me sorria,
Como surgindo à luz de alguma aurora de ouro.
Entanto o olhar chorava... Era noite, e eu te via
Num resplendor de luz inteiramente louro.

Eu sinto que o teu claro olhar verde-esperança,
Que tem o cheiro, o som e o tom das primaveras,
Nada murmura a quem mirá-lo se cansa...
Esperarei por ti? Mas tu, por quem esperas?

Trago-te as mãos cheias de flores: vem beijá-las,
E deixa que elas vão dormir sobre o teu peito.
Deixa-as dormir, ébrias do aroma que tu exalas,
Como crianças sem mãe num pequenino leito.

Trago-te todo o meu pesar; com o teu sorriso
Transforma-o em luz, tu que és alegre, tu que és boa!
Oh toda a minha fé de novo, este indeciso
Ocaso morto, ao sol de uma alma que perdoa!

Trago-te as minhas ilusões, pois a minha alma
É uma árvore outonal cheia de flores mortas.
Acolhe no teu peito, onde o pranto se acalma,
A mendiga que andou batendo a tantas portas.

Trago-te as mãos cheias de flores e de ramos,
E os lábios que só têm o fel das minhas dores.
Se tu queres viver do mesmo amor, vivamos...
Poisei-me aqui: trago-te as mãos cheias de flores.

Eis-me de volta. Mas donde venho? De volta
De outro mundo, por onde eu sofri tantos anos...
E a minha alma, que vai viver de novo, solta
A ária primaveril dos teus beijos humanos.

L - Art poétique

À Charles Morice.

*DE la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse et qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!*

*Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor!*

*Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!*

*Prends l'éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?*

*Ô qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?*

*De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.*

M - XVIII

*J'AI dit à l'esprit vain, à l'ostentation,
L'Ilion de l'orgueil futile, la Sion
De la frivolité sans coeur et sans entrailles,
La citadelle enfin du Faux:*

*« Croulez, murailles
Ridicules et pis, remparts bête et pis,
Contrescarpes, sautez comme autant de tapis
Qu'un valet matinal aux fenêtres secoue,
Fossés que l'eau remplit, concrétisez-vous en boue,
Qu'il ne reste plus rien qu'un souvenir banal
De tout votre appareil, et que cet arsenal,
Chics fougueux et froids, mots secs, phrase redondante,
Et cætera, se rende à l'émeute grondante
Des sentiments enfin naturels et réels. »
Ah, j'en suis revenu, des « dandysmes » « cruels »
Vrais ou faux, dans la vie (accident ou coutume)
Ou dans l'art ou tout bêtement dans le costume.
Le vêtement de son état avec les moins
De taches et de trous possible, apte aux besoins,
Aux tics, aux chics qu'il faut, le linge, mal terrible
D'empois et d'amidon, le plus fréquent possible,
Et souple et frais autour du corps dispos aussi,
Voilà pour le costume, et quand à l'art, voici:*

*L'art tout d'abord doit être et paraître sincère
Et clair, absolument: c'est la loi nécessaire
Et dure, n'est-ce pas, les jeunes, mais la loi;
Car le public, non le premier venu, mais moi,
Mais mes pairs et moi, par exemple, vieux complices,
Nous, promoteurs de vous, de nos pauvres malices,
Nous autres qu'au besoin vous sauriez bien chercher,
Le vrai, le seul Public qu'il faille raccrocher,
Le Public, pour user de ce mot ridicule,
Doné avant il bat en retraite et recule
Devant vos trucs un peu trop niais d'aujourd'hui,
Tordu par le fou rire ou navré par l'ennui.
L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même.
Et qui m'aime me suive, et qui me suit qu'il m'aime,
Et si personne n'aime ou ne suit, allons seul
Mais traditionnel et soyons notre aïeul!
Obéissons au sang qui coule dans nos veines
Et qui ne peut broncher en conjectures vaines,
Flux de verve gauloise et flot d'aplomb romain
Avec, puisqu'un peu Franc, de bon limon germain.
Moyennant cette allure et par cette assurance
Il pourra bien germer des artistes en France.
Mais, plus de vos fioritures, bons petits,*

*Ni de ce pessimisme et ni du cliquetis
De ce ricanement comme d'armes faussées,
Et ni de ce scepticisme en sottises fusées;
Autrement c'est la mort et je vous le prédis
De ma voix de bonhomme, encore un peu, Jadis.
Foin d'un art qui blasphème et fi d'un art qui pose,
Et vive un vers bien simple, autrement, c'est la prose.
La Simplicité, — c'est d'ailleurs l'avis rara, —
Ô la Simplicité, tout-puissant qui l'aura
Véritable, au service, en outre, de la Vie.
Elle vous rend bon, franc, vous demi-déifie,
Que dis-je? elle vous déifie en Jésus-Christ
Par l'opération du même Sait-Esprit
Et l'humblesse sans nom de son Eucharistie,
Sur les siècles épand l'ordre et la sympathie,
Règne avec la candeur et lutte par la foi,
Mais la foi tout de go, sans peur et sans émoi
Ni de ces grands raffinements des exégètes.*

*Elle trempe les coeurs, rassérène les têtes,
Enfante la vertu, met en fuite le mal
Et fixerait le monde en son état normal,
N'était la Liberté que Dieu dispense aux âmes
Et dont, le premier homme et nous, nous abusâmes
Jusqu'aux tristes excès où nous nous épuisons
Dans des complexités comme autant de prisons.*

*Et puis, c'est l'unité désirable et suprême.
On vit simple, comme on naît simple, comme on aime
Quand on aime vraiment et fort, et comme on hait
Et comme l'on pardonne, au bout, lorsque l'on est
Purement, nettement simple et l'on meurt de même,
Comme on naît, comme on vit, comme on hait, comme
[on aime !*

*Car aimer c'est l'Alpha, fils, et c'est l'Oméga
Des simples que le Dieu simple et bon délégua
Pour témoigner de lui sur cette sombre terre
En attendant leur vol calme dans sa lumière.*

*Oui, d'être absolument soi-même, absolument!
D'être un brave homme épris de vivre, et réclamant
Sa place à toi, juste soleil de tout le monde,
Sans plus se soucier, naïveté profonde!
De ce tiers, l'apparat, que du fracas, ce quart,
Pour le costume, dans la vie et quant à l'art;
Dédaigneux au superlatif de la réclame,
Un digne homme amoureux et frère de la Femme,
Elevant ses enfants pour ici-bas et pour
Leur lot gagné dûment en le meilleur Séjour,
Fervent de la patrie et doux aux misérables,*

*Fier pourtant, partant, aux refus inexorables
Devant les préjugés et la banalité
Assumant à l'envi ce masque dégoûté
Qui rompt la patience et provoque la claque
Et, pour un peu, ferait défoncer la baraque!
Rude à l'orgueil tout en pitoyant l'orgueilleux,
Mais dur au fait et l'écrasant d'un mot joyeux
S'il juge toutefois qu'il en vaille la peine
Et que sa nullité soit digne de l'aubaine.*

*Oui, d'être et de mourir loin d'un siècle gourmé
Dans la franchise, ô vivre et mourir enfermé,
Et s'il nous faut, par surcroît, de posthumes socles,
Gloire au poète pur en ces jours de monocles!*

N - IV

Gaspar Hauser chante:

*JE SUIS venu calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes:
Ils ne m'ont pas trouvé malin.*

*À vingt ans un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouvé belles les femmes:
Elles ne m'ont pas trouvé beau.*

*Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre:
La mort n'a pas voulu de moi.*

*Suis-je né trop tôt ou trop tard?
Qu'est-ce que je fais en ce monde?
Ô vous tous, ma peine est profonde:
Priez pour le pauvre Gaspard!*

O - VII

*Les faux beaux jours ont lui tout le jour, ma pauvre âme,
Et les voici vibrer aux cuivres du couchant.
Ferme les yeux, pauvre âme, et rentre sur-le-champ:
Une tentation des pires, Fuis l'infâme.*

*Ils ont lui tout le jour en longs grêlons de flamme,
Battant toute vendange aux collines, couchant
Toute moisson de la vallée, et ravageant
Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame.*

*O pâlis, et va-t'en, lente et joignant les mains.
Si ces hiers allaient manger nos beaux demains?
Si la vieille folie était encore en route?*

*Ces souvenirs, va-t-il falloir les retuer?
Un assaut furieux, le suprême, sans doute!
O, va prier contre l'orage, va prier.*

P - I /Pulchra ut luna

Ô, va prier contre l'orage, va prier.
P. Verlaine

I

NA SOLIDÃO suprema dos conventos,
Em horas de pavor tão sossegadas,
Vêm-se passar fantasmas sonolentos,
Vultos de freiras mortas e de fadas.

Soluça a paz dos grandes monumentos,
Debruçados à beira das estradas:
Sombras de luto, pelos lutulentos
Caminhos, choram mágoas já choradas.

Vozes de além, pungentes de mistério,
Cantam: e os sinos dobram nas ermidas,
Acompanhando o cantochão funéreo...

(Branças visões remotas, enfadonho
Enterro infindo de ilusões queridas
Na solidão suprema do meu Sonho!)

Q – VII

Doce Mãe de Jesus, se vos não pude
Engrandecer por toda a eternidade,
Se o meu estilo, às vezes, fraco e rude,
Bem longe está da vossa ideal bondade:

Se a minha musa edênica se ilude,
Quando julga rezar com suavidade,
Quando cheia de zelo e de virtude
Vem falar-vos de vós com tal saudade:

Perdoai-me, vós que engrinaldais com flores
Castas as líras, feitas para a prece,
De tantos macerados trovadores...

Estes versos são como um lausperene:
Mais fizera, Senhora, se eu pudesse
Oficiar no Mosteiro de Verlaine.

R - Anachronisme

Sonnet dédicace à PAUL VERLAINE

*Les muses m'ont bercé dans mon berceau. J'étais
Un pauvre enfant chétif et mon âme était vaine
Comme celle de qui, sans amour et sans haine,
Pâle, dans la pâleur de la mort, sanglotait.*

*Depuis, les ans s'en vont, et pour moi tout se tait.
Dans mon ciel apparut une étoile de peine...
Et j'ai pleuré. Mais toi, ô mon maître Verlaine,
Tu m'as souri, et moi, ô je le méritais!*

*À toi, le maître doux, à toi toute la gloire
De mes vers parsemés d'or, d'onix et d'ivoire,
Perdus dans les sentiers augustes de la foi...*

*Et pourtant, si je suis ton fils et ton élève,
En te suivant, en te baisant l'âme sans trêve,
Je rêve, ami, que toi, tu as rêvé de moi!*

S - Aspiration

Des ailes! Des ailes!
(RÜCKERT.)

*CETTE vallée est triste et grise: un froid brouillard
Pèse sur elle;
L'horizon est ridé comme un front de vieillard;
Oiseau, gazelle,
Prêtez-moi votre vol; éclair, emporte-moi!
Vite, bien vite,
Vers ces plaines du ciel où le printemps est roi,
Et nous invite
À la fête éternelle, au concert éclatant
Qui toujours vibre,
Et dont l'écho lointain, de mon coeur palpitant
Trouble la fibre.
Là, rayonnent, sous l'oeil de Dieu qui les bénit,
Des fleurs étranges,
Là, sont des arbres où gazouillent comme un nid
Des milliers d'anges;
Là, tous les sons rêvés, là, toutes les splendeurs
Inabordables
Forment, par un hymen miraculeux, des chœurs
Inénarrables!
Là, des vaisseaux sans nombre, aux cordages de feu,
Fendent les ondes
D'un lac de diamant où se peint le ciel bleu
Avec les mondes;
Là, dans les airs charmés, volètent des odeurs
Enchanteresses,
Enivrant à la fois les cerveaux et les coeurs
De leurs caresses.
Des vierges, à la chair phosphorescente, aux yeux
Dont l'orbe austère
Contient l'immensité sidérale des cieux
Et du mystère,
Y baisent chastement, comme il sied aux péris,
Le saint poète,
Qui voit tourbillonner des légions d'esprits
Dessus sa tête.
L'âme, dans cet Éden, boit à flots l'idéal,
Torrent splendide,
Qui tombe des hauts lieux et roule son cristal
Sans une ride.
Ah! pour me transporter dans ce septième ciel,
Moi, pauvre hère,
Moi, frêle fils d'Adam, coeur tout matériel,
Loin de la terre,*

*Loin de ce monde impur où le fait chaque jour
Détruit le rêve,
Où l'or remplace tout, la beauté, l'art, l'amour,
Où ne se lève
Aucune gloire un peu pure que les siffleurs
Ne la déflorent,
Où les artistes pour désarmer les railleurs
Se déshonorent,
Loin de ce baignoire où, hors le débauché qui dort,
Tous sont infâmes,
Loin de tout ce qui vit, loin des hommes, encor
Plus loin des femmes,
Aigle, au rêveur hardi, pour l'enlever du sol,
Ouvre ton aile!
Éclair, emporte-moi! Prêtez-moi votre vol,
Oiseau, gazelle!*

10 mai 1861.

T - Prière du matin

*Ô SEIGNEUR, exaucez et dictez ma prière,
Vous la pleine Sagesse et la toute Bonté,
Vous sans cesse anxieux de mon heure dernière,
Et qui m'avez aimé de toute éternité.*

*Car — ce bonheur terrible est tel, tel ce mystère
Miséricordieux, que, cent fois médité,
Toujours il confondit ma raison qu'il atterre, —
Oui, vous m'avez aimé de toute éternité.*

*Oui, votre grand souci, c'est mon heure dernière,
Vous la voulez heureuse, et pour la faire ainsi,
Dès avant l'univers, dès avant la lumière,
Vous préparâtes tout, ayant ce grand souci.*

*Exaucez ma prière après l'avoir formée
De gratitude immense et des plus humbles vœux,
Comme un poète scande une ode bien-aimée,
Comme une mère baise un fils sur les cheveux.*

*Donnez-moi de vous plaire, et puisque pour vous plaire
Il me faut être heureux, d'abord dans la douleur,
Parmi les hommes durs sous une loi sévère,
Puis dans le ciel tout près de vous sans plus de pleur,*

*Tout près de vous, le Père Éternel, dans la joie
Éternelle, ravi dans les splendeurs des saints,
Ô donnez-moi la foi très forte, que je croie
Devoir souffrir cent morts s'il plaît à vos desseins;*

*Et donnez-moi la foi très douce, que j'estime
N'avoir de haine juste et sainte que pour moi,
Que j'aime le pécheur en détestant son crime,
Que surtout j'aime ceux de nous encor sans foi;*

*Et donnez-moi la foi très humble, que je pleure
Sur l'impropriété de tant de maux soufferts,
Sur l'inutilité des grâces et sur l'heure
Lâchement gaspillée aux efforts que je perds;*

*Et que votre Esprit Saint qui sait toute nuance
Rende prudent mon zèle et sage mon ardeur:
Donnez, juste Seigneur, avec la confiance,
Donnez la méfiance à votre serviteur.*

*Que je ne sois jamais un objet de censure
Dans l'action pieuse et le juste discours;
Enseignez-moi l'accent, montrez-moi la mesure;
D'un scandale, d'un seul, préservez mes entours;*

*Faites que mon exemple amène à vous connaître
Tous ceux que vous voudrez de tant de pauvres fous,
Vos enfants sans leur Père, un état sans le Maître,
Et que, si je suis bon, toute gloire aille à vous;*

*Et puis, et puis, quand tout des choses nécessaires,
L'homme, la patience et ce devoir dicté,
Aura fructifié de mon mieux dans vos serres,
Laissez-moi vous aimer et toute charité,*

*Laissez-moi, faites-moi de toutes mes faiblesses
Aimer jusqu'à la mort votre perfection,
Jusqu'à la mort des sens et de leurs mille ivresses,
Jusqu'à la mort du coeur, orgueil et passion,*

*Jusqu'à la mort du pauvre esprit lâche et rebelle
Que votre volonté dès longtemps appelait
Vers l'humilité sainte éternellement belle:
Mais lui, gardait son rêve infernalement laid,*

*Son gros rêve éveillé de lourdes rhétoriques,
Spéculation creuse et calculs impuissants
Ronflant et s'étirant en phrases pléthoriques.
Ah ! tuez mon esprit et mon coeur et mes sens!*

*Place à l'âme qui croie, et qui sente et qui voie
Que tout est vanité fors elle-même en Dieu;
Place à l'âme, Seigneur, marchant dans votre voie
Et ne tendant qu'au ciel, seul espoir et seul lieu!*

*Et que cette âme soit la servante douce
Avant d'être l'épouse au trône non pareil.
Donnez-lui l'Oraison comme le lit de mousse
Où ce petit oiseau se baigne de soleil,*

*La paisible oraison comme la fraîche étable
Où cet agneau s'ébatte et broute dans les coins
D'ombre et d'or quand sévit le midi redoutable
Et que juin fait crier l'insecte dans les foins,*

*L'oraison bien en vous, fût-ce parmi la foule,
Fût-ce dans le tumulte et l'erreur des cités,
Donnez-lui l'oraison qui sourde et d'où découle
Un ruisseau toujours clair d'austères vérités:*

*La mort, le noir péché, la pénitence blanche,
L'occasion à fuir et la grâce à guetter;
Donnez-lui l'oraison d'en haut et d'où s'épanche
Le fleuve amer et fort qu'il lui faut remonter:*

*Mortification spirituelle, épreuve
Du feu par le désir et de l'eau par le pleur
Sans fin d'être imparfaite et de se sentir veuve
D'un amour que doit seule aviver la douleur,*

*Sécheresses ainsi que des trombes de sable
En travers du torrent où luttent ses bras lourds,
Un ciel de plomb fondu, la soif inapaisable
Au milieu de cette eau qui l'assoiffe toujours,*

*Mais cette eau-là jaillit à la vie éternelle,
Et la vague bientôt porterait doucement
L'âme persévérante et son amour fidèle
Aux pieds de votre Amour fidèle, ô Dieu clément!*

*La bonne mort pour quoi Vous-Même vous mourûtes
Me ressusciterait à votre éternité.
Pitié pour ma faiblesse, assistez à mes luttes
Et bénissez l'effort de ma débilité!*

*Pitié, Dieu pitoyable ! Et m'aidez à parfaire
L'oeuvre de votre coeur adorable, en sauvant
L'âme que rachetaient les affres du Calvaire:
Père, considérez le prix de votre enfant.*

U - III

*Il pleut doucement sur la ville.
(ARTHUR RIMBAUD.)*

*IL pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?*

*Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie
Ô le chant de la pluie!*

*Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s'écoeure.
Quoi! Nulle trahison?...
Ce deuil est sans raison.*

*C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine!*

V - Voyelles

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;*

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!*

W - A E I O U

À memória de Arthur Rimbaud

Manhã de primavera. Quem não pensa
Em doce amor, e quem não amará?
Começa a vida. A luz do céu é imensa...
A adolescência é toda sonhos. A.

O luar erra nas almas. Continua
O mesmo sonho de oiro, a mesma fé.
Olhos que vemos sob a luz da lua...
A mocidade é toda lírios. E.

Descamba o sol nas púrpuras do ocaso.
As rosas morrem. Como é triste aqui!
O fado incerto, os vendavais do acaso...
Marulha o pranto pelas faces. I.

A noite tomba. O outono chega. As flores
Penderam murchas. Tudo, tudo é pó.
Não mais beijos de amor, não mais amores...
Ó sons de sinos a finados! O.

Abre-se a cova, Lutulenta e lenta,
A morte vem. Consoladora és tu!
Sudários rotos na mansão poeirenta...
Crânios e tíbias de defuntos. U.

X - Sonnet [d'Arvers]

*Mon âme a son secret, ma vie a son mystère:
Un amour éternel en un moment conçu.
Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire,
Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.*

*Hélas! J'aurai passé près d'elle inaperçu,
Toujours à ses côtés, et pourtant solitaire,
Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre,
N'osant rien demander et n'ayant rien reçu.*

*Pour elle, quoique Dieu l'ait faite douce et tendre,
Elle ira son chemin, distraite, et sans entendre
Ce murmure d'amour élevé sur ses pas;*

*À l'austère devoir pieusement fidèle,
Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle:
« Quelle est donc cette femme? » et ne comprendra pas.*

Y - Soneto de Arvers

O seu mistério tem minh'alma desgraçada:
Um sempiterno amor, nascido num momento;
É sem esp'rança o mal, calá-lo em mim eu tento,
E aquela que o causou inda não sabe nada.

Eu tenho já passado ao pé da minha amada,
Nunca vi seu olhar formoso em mim atento...
Sem nada receber e nem ousar, eu, lento,
Na terra viverei co'a alma desolada.

E a diva, a quem Deus fez suave e enternecida,
Irá pelo caminho andando, distraída,
E este arrulho de amor ela não ouvirá.

Fiel ao seu dever, a minha amante bela
Dirá, lendo o soneto inspirado por ela:
— Esta mulher quem é? — e nada saberá.

Z - Succube

*Avec les lèvres qui se pâmaient, je la touche
Partout: chair et cheveux, sur les yeux, — âme et corps.
Un rire de printemps dans la bouche farouche.
Elle était tout en neige, elle était tout en or!*

*Tes baisers sont les miens, et ta bouche est ma bouche.
Enivre-moi pourvu que tu m'aimes encor!
Et la baisant aux yeux de chatte, je la couche
Entre mes bras si las, hélas! de mon effort.*

*Longtemps, longtemps dura mon beau rêve: sans trêve
Je regardais ses yeux grands-ouverts et plus verts
Que le tapis des prés quand le soleil se lève.*

*Et le songe s'enfuit, aurore douce et mage.
Seul, au dessous de moi, Satan, les bras ouverts,
Comme un fol éclatait de son rire d'orage.*

AA - XV de Novembro

A austera e triste voz do trágico destino,
Que faz baixar ao rei o negro olhar divino,
Fazendo-o soluçar nas garras do remorso,
— Esse fulvo leão de crespo e iroso dorso, —
Acabou de enxotar essa cáfila real
Que tentara lutar contra o soberbo ideal
Da humanidade inteira — esse governo puro
Que se há de coroar com as palmas do futuro...

Quando um trono baqueia, há mais um povo nobre,
Há mais uma nação que impávida se cobre
Com o rubro pavilhão do Novo Pensamento:
E as almas virginais no esplêndido momento
Põem-se tanto a cantar, de um modo tão jucundo,
Que é como se o bom Deus que, dizem, rege o mundo
Soltasse pelo ar, em grande revoada,
Os pássaros que prende, a casta passarada
Que inda vive a trinar na abóbada dos céus!

O povo, o grande herói, olhando para os réus
Que tentaram matá-lo e quiseram traí-lo,
Tem ainda um olhar terníssimo e tranquilo
Que os cobre com um fulgor de luz diamantina:
— Espera-vos o exílio em vez da guilhotina,
Esse negro espantalho, esse lívido espectro
Que devia surgir sempre ao tombar dum cetro!
Que é o símbolo sombrio e triste do Direito
Que se vinga se acaso atravessam-lhe o peito
Os cruentos punhais do infame Despotismo!...

O povo esse mistério, o povo, o negro abismo,
Sombrio, aterrador, impenetrável mudo,
Que tem no peito enorme o divinal escudo
Onde vemos luzir constelações de amor,
Onde vemos pairar a cólera bravia;
Esta sombra atirada à luz do imenso dia.

Este misto febril dos estos de um leão
E da casta paciência e da resignação
Que sorriem no olhar virginal ovelha;
Que adora a cor da paz e adora a cor vermelha;
A lágrima que Deus deixou cair dos astros
Para andar sobre a terra a padecer de rastros:

Esse riso da treva, esse escárnio da sorte
Que tem a eterna dor por pálida consorte;
Que tem dentro da alma um céu e um cavo inferno
E traz dentro do peito o palpitar eterno
Do triste coração — o pobre sentenciado
Que encara com horror o vulto do passado
E nos braços da fê arroja-se chorando:
O povo, o prisioneiro eterno e miserando
Que veio do passado, um mar cheio de escolhos,
E vai para o porvir com a venda sobre os olhos:

O povo, o grande herói, tem momentos grandiosos
E a piedade cristã dos entes religiosos...
E é por isso que o povo acaba de perdoar,
Generoso, tranquilo, hilariante, a cantar,
Esse grupo infernal de lôbregos ministros,
Esses filhos tão vis, esses filhos sinistros,
Que o tentaram matar, a ele — o eterno pai!

À família imperial o povo disse: Olhai
O mal, o fundo mal, que a mim vós me fizestes;
Mas não quero vingar-me; os ramos de ciprestes,
A morte, esta miséria, os báratros medonhos,
Que o governo deixou neste país dos sonhos,
Na terra celestial da eterna primavera,
Há de tudo apagar-se à luz da Nova Era!

A História, a pura deusa, ao trêmulo imperante
Um dia falará: — “Abaixa o teu semblante,
Abaixa os olhos teus, que a negra cobardia
Não pode olhar o sol, não pode olhar o dia,
E tu foste cobarde e ao povo tu mentiste
Na tua mocidade, ó rei sombrio e triste.
Um projeto infernal nos teus mais verdes anos
Animou do teu peito os lúgubres arcanos:
Quiseste transformar este país de bravos
Num aprisco venal de tímidos escravos!
E por onde passasse a luz da inteligência,
E por onde se ouvisse a voz da consciência,
Sacudias o véu da régia escuridão,
Abrindo o lupanar da baixa corrupção.

“O teu império foi o império das vilezas,
Construíste a sonhar as grandes fortalezas
Onde irias prender a honra e ao patriotismo,
Pondo de guarda à porta o vulto do cinismo,
O medonho galé que se criou no Paço.
A hipocrisia teve abrigo em teu regaço,
E andou pelo país, infame caçadora,
Que procurava a noite e que evitava a aurora,
Porque é na escuridão, nas trevas silenciosas,
Que vivem a ulular as almas cancerosas...

“E o progresso quiseste-o assassinar aos poucos,
E não pudeste ver, ó triste rei dos loucos,
Que não pode o mortal nos pórticos do céu
Correr um tenebroso e escurecido véu!
E a todos corrompendo, hipócrita, sereno,
Tu não viste que a Ideia é o grande barco ameno
Que ficava a boiar no mar da corrupção,
Sempre à tona, no rumo ideal da Salvação!”

BB - France!

*O France, doux pays des mes rimes d'apôtre
Et de pauvre troubadour,
En ton salut je prierai un patre-notre
Qui sera tout rempli de soleil et d'amour!*

*O je vois dans ton ciel la victoire des blés
Que les anges, chantant, moissonent: les nuages
Sont des champs où, en fauchant rassemblés,
Ils les recueillent pour l'éternité des âges!*

*Faites, Dieu, sur la France, un geste d'espérance,
Un doux signe de croix, lumineux de bonheur...
Car, mon Dieu de bonté, en bénissant la France,
Vous bénissez mon coeur!*

*Je vois dans ton drapeau, qui est de gloire fait,
O France, tout l'espoir, — l'espoir des palmes vertes...
Le blanc, la paix; l'azur, le ciel; le rouge c'est
Le sang, — le sang sacré de vos vaines ouvertes!*

*Le nouvel Attila, l'empereur aux moustaches,
En défi à la terre, insidieux vautour,
Ne te souillera pas, car ta vie est sans taches,
Berceau de Jeanne d'Arc, arc-en-ciel de l'amour!*

CC - Pudor, Pundonor

(Página escrita em 1908)

OS PRIMITIVOS GREGOS, fizeram do pudor uma divindade. Este delicado sentimento de assustadiça timidez e velado recato sempre em alarma contra tudo que é contrário à honestidade, era por eles representado com asas pandas e ruflantes, por haver abandonado a terra, indignado que ficara ao contemplar com os olhos castos o vício imundo e a indigna corrupção dos homens.

A figura alegórica dos helenos, no eterno surto para as regiões olímpicas, é ainda agora, tantos milênios passados, de uma surpreendente verdade: o pudor desertou do mundo, abandonando os seus altares ao saque e à devastação das turbas.

Hesíodo diz que essa divindade alçara o seu vôo ao céu, em companhia de Nêmesis, filha de Oceano, que era a deusa da vingança.

Se nos tempos mitológicos tal sucedera, repetia-se e repete-se, nas eras históricas, a mesma imaginosa alegoria.

Porque, na verdade de há muito o pudor se foi da terra. Não trato dele somente como o natural sentimento de recato, que nos faz velar ações e gestos, palavras e pensamentos.

Deve ser tomado em mais lata acepção, em noção mais expansiva, fora do círculo que os sexos lhe demarcaram.

Já não há pudor político, nem científico, nem estético, nem literário. Isolou-se não só da política, como também da ciência e das artes.

Sultão ou imperador, rei ou presidente de república, todo chefe de Estado parece tê-lo repudiado. A prova mais clara e cabal disto é a febre intermitente de exibição que os domina a todos.

Os mantos de púrpura dos reis e as burguesas rabonas presidenciais, os cetros de ouro e as badinas de cana indiana, as coroas imperiais e as chaminés peludas, surdem de todos os cantos, na mesma espetaculosa aspiração de reclame.

Guilherme II e Cipriano de Castro são os clarins que marcham à frente dessa encenação mirabolante; mas Cipriano, encoirado no seu orgulho ibérico, é muito maior que o imperador retórico, pois D. Quixote, a todos os respeitos, sempre será mais digno de admiração e espanto que o mais façanhudo César, a sonhar ajuizadamente batalhas clangorosas e vitórias iminentes, dentro do conforto das suas inumeráveis fardas caisereanas.

Os parlamentos de agora não passam de brilhantes casas de diversão, onde não há entradas pagas diretamente, mas que nem por isto deixam elas de sair das algibeiras do povo contribuinte, indiretamente pagas: do povo, crivado de impostos que lhe não dão as vantagens que deve auferir todo aquele que se sacrifica.

Pelo nosso congresso federal, de onde que se mais vulto tem espadanado a flux são as sarabandas pessoais, que nada interessam ao bem público, podemos imaginar qual a solenidade dos parlamentos congêneres dos povos civilizados.

O impudor invadiu também a ciência, que se charlataniza de cambulhada com as artes.

Os sábios de hoje, perdida a noção de ciência hierática, debatem-se nas ondas encapeladas da incerteza, e não há bússola que lhes mostre o rumo a seguir. Por mais maravilhosas que sejam as suas descobertas, a antiguidade, que julgam morta e sepultada na poeira milenar dos séculos sem conta, tem-nas maiores.

Literatura de ficção, ai de nós! Desde que Zola atirou à face das nações civilizadas pelo cristianismo o supremo despudor da *Terra*, onde um personagem

bêbedo e burlesco aparece debaixo do apelido de Jesus Cristo, repetido em inúmeras páginas com uma evidente intenção sacrílega, ficou estacionária. Nenhum outro romancista surgiu ainda com a possante envergadura do grande chefe da escola naturalista, e o naturalismo morreu chafurdado no tremedal em que se espojou durante prolongados anos.

A arte não pode viver sem ideal, e o naturalismo, no seu descalabro sexual, não o tinha. Balzac, que os naturalistas reclamaram como sendo deles o supremo antístite, mas que o não era, ficou único e inabalável dentro da fortaleza da sua obra, humanamente romântica; Peladan, na *Ethopéa*, foi o seu único discípulo. A obra de Eça que se immortalizou não é decerto *O Primo Basílio*, nem outro romance qualquer, onde o extraordinário mestre do estilo português aproveitasse os processos do naturalismo pelo seu lado mau, e Flaubert, para ser eterno, não o deveu a *Mme. Bovary*. A *Tentação de Santo Antônio* o perenizou.

A poesia, no entanto, mau grado as tentativas científicas que a têm flagelado, parece resistir à inundação despudorada que a insula. Agredida todos os dias pelos mais desgrenhados bardos, que a ciliciam crudelíssimamente, a virgem apolínea alevanta-se eternamente bela, circundando-se de luz em meio de tão intermináveis abortos teratológicos.

Basta que de estância em estância apareça um Baudelaire, resplandeça um Verlaine, um Antero ou Luis Delfino, um Antônio Nobre ou Cruz e Sousa, para que ela de novo cintile com a sua luz astral de estrela perene.

Tem-se dito a respeito que só por ser a religião católica de essência divina, conservou-se intacta e imaculada em meio dos ataques dos ateus, e de alguns dos seus próprios sacerdotes materializados na mais abjeta incredulidade. O mesmo pode dizer-se da poesia, cercada de versejadores piegas e pavorosos, que entoam em seu louvor, em cítulas bastardas, os mais descompassados salmos.

Comodamente assentada na sua velhíssima cadeira de espaldar carunchoso, a contemplar e a observar atentamente a política, a ciência, o romance e a mísera poesia, doce Ofélia eternamente levada pela corrente, pavoneia-se a crítica sisuda, de óculos e bandos, com a clássica pena de pato atrás da enrugada orelha, com uma seriedade postiça de marafona que se retirou da atividade.

Esta também se despudorizou, embora conserve sempre os seus ares circunspectos de outrora, do tempo em que possuía representantes como Sainte-Beuve e Taine, e não esses que por aí perambulam, obrigados a serem críticos por falta de qualquer tendência criadora, vivendo a assimilar o que já foi dito e a repetir o que por várias vezes se editou.

Mas, voltando a tratar daquilo que vulgarmente denominamos pudor, sentimento inato em todos nós, devo confessar que também ele, como as suas diversas modalidades, cada vez mais se deturpa na humanidade.

É que ao passo que a civilização avança, o pudor vulgar do homem decresce. Já Rousseau observava a diferença que há entre as camponesas, que vivem mais próximas da primitividade da natureza, e as mulheres do mundo elegante. Aquelas são tímidas e modestas, a menor palavra as faz envermelhecer.; não ousam erguer abertamente os olhos para os homens e guardam silêncio em sua presença; estas, pelo contrário, têm grande alegria em fazer os homens honestos corarem.

“Nas grandes cidades o pudor é baixo e ignóbil”, acrescenta, sentenciando, o célebre filósofo, que, de resto, não era o mais pundonoroso dos homens.

Ninguém poderá afirmar até que ponto sejam exatas estas amargas palavras; o filósofo, vivendo na solidão de sua pobreza, mal julgou talvez aquelas que viviam no luxo das grandes sociedades.

Sabe-se que é pelo pudor e pela honestidade que a mulher se dignifica: são estas as primordiais virtudes da mulher cristã.

Do branco sodalício do cristianismo estão afastadas as criaturas que vivem nos prostíbulos, bem como as que pela infidelidade se maculam; a pureza do corpo reflete clarões solares sobre a alma, e esta, na introspecção meditada, surge mais límpida e mais pura. A luz de uma vela branca terá por certo mais fulgor se o candelabro de prata em que repousa for brunido pelas mãos hábeis de um artista.

Conta-se que a desgraçada princesa Elizabeth, irmã de Luis XVI, seguindo para a guilhotina na infamante carroça em que eram conduzidos os condenados, sentiu o seio descoberto, exposto assim aos olhos vis da população. O lenço que o cobria caíra aos pés da princesa.

Dirigindo-se ao carrasco, a pobre senhora, que tinha as mãos atadas, disse-lhe:

— Em nome do pudor, apanha este lenço e cobre-me o seio!

Mesmo ao transpor os humbrais da vida, a princesa lembrava-se de que era mulher: o pudor feminino iria com ela até os braços da morte. A doce fidalga personifica a mulher cristã.

É no entanto de uma dolorosa exatidão que o pudor decresce proporcionalmente aos progressos da civilização humana. É um fato, natural, que até pelas leis que se referem aos ultrajes ao pudor se evidencia, pois sendo estas atualmente tão brandas, servem de incentivo aos maus caracteres e às naturezas depravadas.

À proporção que o pudor diminui, as leis menos severas se tornam para aqueles que o ultrajam. Tempos virão em que os ultrajes ao pudor (que então não existirá) serão banidos dos códigos criminais...

Cito em seguida dois exemplos da severidade das leis antigas, que eram salutar corretivo para os libidinosos:

“Se alguém fizer violência a menores, a mulheres, ou a mulheres em viagem, e for surpreendido em flagrante delito, que se o enterre vivo”, reza um avoengo estatuto atemão; outro estatuto diz: “que se enterrem vivas as alcoviteiras, metendo-se-lhes no seio uma estaca, e depositando-se sobre os seus túmulos espinhos e sarças”.

Debaixo da iminência de tão bárbaro castigo, poucos se abalançariam ao torpe delito e à profissão torpe de alcaiete; não faltará algum retardatário na cultura jurídica dos nossos dias que diga que ainda hoje seria esse o meio melhor de nos vermos livres dos enxames de cáftens e caftinas que de longes terras nos vêm, em vez de repatriá-los caridosamente...