

RITMO E MODERNIDADE NAS TRADUÇÕES DE *NUIT RHÉNANE*

Gislaine Cristina Assumpção

UNICAMP

Instituto Municipal Matonense de Ensino Superior

**Resumo:**

Este trabalho tem como objetivo analisar comparativamente duas traduções do poema *Nuit rhénane*, de Guillaume Apollinaire, sob a perspectiva do ritmo como organização da linguagem no discurso, proposta pelo linguista francês Henri Meschonnic. Publicado em 1913, na coletânea *Alcools*, o poema foi traduzido ao longo dos anos por diversos tradutores renomados que abordaram a obra do poeta a partir de práticas particulares que se revelam pela reescrita desse texto. Concomitantemente, no decorrer do século XX, os Estudos da Tradução ganharam força, impulsionando-nos a refletir mais profundamente sobre esses diferentes modos de traduzir, e não mais a rotulá-los de forma simplista como fiéis ou infiéis ao original. Dessa forma, traremos algumas reflexões sobre duas traduções feitas em um intervalo de quase 30 anos – uma de 1984, de Paulo Hecker Filho, e outra de 2013, de Mario Laranjeira – observando suas semelhanças e diferenças, sem perder de vista o que Meschonnic propôs em suas considerações sobre o ato tradutório, uma vez que, para ele, a obra de Apollinaire é um modelo exemplar de escritura moderna a partir da qual é possível apreender o ritmo como instância organizadora do discurso.

**Palavras-chave:** Tradução; Poema, Ritmo, Modernidade, Guillaume Apollinaire.

**Résumé:**

Ce travail vise à analyser de manière comparative deux traductions du poème *Nuit rhénane*, de Guillaume Apollinaire, dans la perspective du rythme comme organisation du langage dans le discours, proposée par le linguiste Henri Meschonnic. Publié en 1913, dans le recueil *Alcools*, le poème a été traduit au cours des années par plusieurs traducteurs de renom qui ont abordé l'œuvre du poète français à partir de pratiques particulières que se révèlent par la réécriture de ce texte. Simultanément, au cours du XXe siècle, les études de traduction se sont renforcées, nous poussant à réfléchir plus profondément sur ces différentes manières de traduire, et non plus simplement de les qualifier de fidèles ou d'infidèles à l'original. De cette façon, nous apporterons quelques réflexions sur ces traductions faites dans un intervalle de près de 30 ans - une de 1984, par Paulo Hecker Filho, et l'autre de 2013, par Mario Laranjeira - en observant leurs similitudes et leurs différences, sans perdre de vue ce que Meschonnic a proposé dans ses considérations sur l'acte de traduire, puisque l'œuvre d'Apollinaire est pour lui un modèle exemplaire d'écriture moderne à partir de laquelle il est possible d'appréhender le rythme comme instance organisatrice du discours.

**Mots clés:** Traduction, Poème, Rythme, Modernité, Guillaume Apollinaire.

**1. Introdução**

A obra de Guillaume Apollinaire continua sendo um grande desafio para os tradutores. Muito particular em seu modo de lidar com a linguagem, o escritor francês é uma referência quando tratamos de literatura moderna pois, para ele, assim como para alguns de seus

contemporâneos, tudo pode ser integrado ao trabalho poético e ser objeto de um poema. Além disso, o poeta deve ter total liberdade de criação e não deve se prender a regras ditadas por correntes ou escolas literárias.

Em *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* ([1913] 1990), o autor reúne vários textos nos quais ele faz reflexões importantes sobre arte. Nesses textos ele afirma que o artista não deve imitar a natureza, mas observá-la, dissecá-la e reconstruí-la. Em consonância com Charles Baudelaire, Apollinaire disse

[...] que é a favor de uma arte da fantasia, de sentimentos e de pensamentos tão distante quanto possível da natureza com a qual ela não deve ter nada em comum. Essa proximidade da estética baudelairiana leva-o a liberar a imaginação, ‘fonte de inesgotáveis surpresas’, recorrendo às aproximações mais imprevistas, o que constituirá a mola da poesia nova. Empregando essas técnicas, ele pretende fazer na obra e pela escritura, servindo-se de uma nova percepção do tempo e do espaço, uma experiência de criação completa. (MACHADO, 2003, p.16)

No poema que abre a coletânea *Alcools* ([1913] 2013), *Zone*, o eu-lírico revela, logo na primeira estrofe, o seu cansaço com relação ao “mundo antigo”:

“No fim estás lasso deste mundo antigo  
Pastora ó torre Eiffel o rebanho das pontes bale esta manhã  
Estás farta de viver na antiguidade grega e romana” (APOLLINAIRE, 2013, p. 23)<sup>1</sup>

O que fica evidente em seus textos críticos e a partir da leitura de suas obras literárias é que a liberdade na criação permite ao artista unir traços de obras clássicas – como pontuação, métrica, rima, ritmo dos poemas, por exemplo – ao que poderia fugir desses princípios. Vemos em seus escritos versos ritmados e rimados que, muitas vezes, concebem um lirismo dentro dos padrões da poesia considerada clássica, ao mesmo tempo que a ausência de pontuação, uma pluralidade de vozes dispersas que se comparam às várias perspectivas exploradas no Cubismo, a revelação de mitos gregos e germânicos, referências à cultura africana, dentre outros traços que caracterizam sua obra como múltipla e heterogênea. A poesia oscila entre o passado mítico, a tradição e a vida contemporânea, chegando à trivialidade. Por essas e outras razões que o leitor pode facilmente cair na embriaguez dos álcoois apollinarianos e que, da mesma forma, o tradutor assume um grande desafio ao se deparar com seus poemas.

---

<sup>1</sup> No original: À la fin tu es las de ce monde ancien/Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bèle ce matin/Tu en as assez de vivre dans l’antiquité grecque et romaine.

Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978), discorre sobre a “dupla relação para com a modernidade e a herança literária” e ressalta que, com Apollinaire,

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. (FRIEDRICH, 1978, p. 165).

*Zone* é o poema mais citado para demonstrar a poeticidade levada ao extremo a partir desses experimentos com as palavras. Entretanto, em *Alcools* é possível verificar uma diversidade de novas experiências, uma variedade de temas, de formas, de referências biográficas... O poema aqui analisado, *Nuit rhénane*, apresenta vários aspectos que caracterizam a lírica apollinariana, apesar de se diferenciar bastante do que é proposto em *Zone*.

É importante notar que, como o próprio autor afirma, cada um de seus poemas é a comemoração de um acontecimento de sua vida<sup>2</sup>, mas isso não quer dizer que eles sejam autobiográficos. Ao contrário, ele se utiliza de todos os acontecimentos para, com imaginação e fantasia, trabalhar com a linguagem de forma singular. De certa forma, a multiplicidade e a heterogeneidade presentes em sua obra também são visíveis em sua vida, e ambas – vida e obra – parecem mover-se em um sistema de contiguidade e continuidade. O escritor viveu em vários lugares, teve vários amores e nomeava-se de diversas maneiras:

Guglielmo Alberto Dulciny, Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky, Wilhelm, Guillaume Macabre, Nyctor, Louise Lalanne, Pascal Hédégat, Merlim, o eremita, o poeta assassinado, o ladrão, o encantador apodrecido, o espreitador melancólico, o combatente de guerra, o romano, o francês, o parisiense, o pintor, Orfeu, o rei Artur, o bancário, o preceptor, o emigrante, o prisioneiro, o apaixonado, o viajante, o saltimbanco, o polvo, o mal-amado, o poeta, Guillaume Apollinaire, Apollinaire... Vários em um só, um em todos, congregando-se em um espaço concomitantemente real e imaginário... O fato de renomear-se, faceta marcante do poeta, indicaria o impulso permanente de recriar-se, de recusar assim suas origens, misteriosas no que concerne ao lado paterno. Sua própria vida e seu pseudônimo já seriam, por assim dizer, uma ficção. Nessa flutuação de suas origens e de seu nome oficial, Apollinaire entrega-se à saga de criar novos nomes e diversos personagens que refletem aspectos vários de sua personalidade e de acontecimentos marcantes de sua vida. (AMORIM, 2003, p.20).

---

<sup>2</sup> Em carta a Henri Martineau, citada por Michel Décaudin (1971, p.46), Apollinaire escreve: “Eu acredito nunca ter imitado, pois cada um dos meus poemas é a comemoração de um acontecimento da minha vida, e mais frequentemente trata-se de tristeza, mas eu também tenho alegrias que eu canto”.

Apollinaire era filho de uma polonesa, Angélique de Kostrowitzky, de origem nobre, e de pai italiano – suspeita-se de Francesco Flugi d'Aspermont – que o escritor nunca conheceu. Passou sua primeira infância em Roma, sua cidade natal, e, em 1887, sua mãe vai para Mônaco, levando Apollinaire e seu irmão mais novo, Albert. Em 1896, a família parte para Aix-les-Bains, depois vão para Lyon, e, em 1899, Apollinaire e Albert vão para a Bélgica. Após uma breve estada eles retornam à França e Apollinaire continua suas idas e vindas entre os países da Europa como a Alemanha, países da Europa Central, Inglaterra, Holanda etc., até passar o resto de sua vida em Paris.

É certo que sua experiência de vida lhe proporcionou muito conhecimento e sensibilidade que reverberam em sua obra. Sua liberdade criadora é o espelho do seu modo de viver. Entretanto, como afirma Décaudin, quando faz um comentário sobre o poema *Zone*: “Mesmo que o poema tenha nascido de fatos reais, ele é muito mais que uma narrativa ou uma confissão. A lembrança, a imaginação reconstruíram o vivido, conservando apenas a experiência dolorosa do amor impossível e da fatal condição de “mal-amado”. (DECAUDIN, 1993, p.109-110, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Em 1901, Apollinaire torna-se tutor de uma garotinha da nobreza alemã, que vivia na Renânia. Sua estada nessa região serviu-lhe de inspiração para vários poemas, dentre os quais *Nuit rhénane*, que faz parte de um conjunto de nove poemas incluídos na obra *Alcools* e cujas características semelhantes, como a reapropriação dos mitos germânicos, por exemplo, uniu-os no que se chamou *Cycle des Rhénanes*. Não apenas a paisagem fascinante influenciou seus escritos, mas sua paixão pela governanta inglesa Annie Playden, que o poeta conheceu naquele momento e com quem teve uma relação intensa e estremeceadora. Annie, que no início correspondeu ao seu amor, volta para a Inglaterra decidida a não mais seguir com a relação, o que levou Apollinaire a procurá-la em Londres em novembro de 1903 e maio de 1904, em vão.

A opção por fazer o cotejo das traduções desse poema deu-se pelo fato de ele apresentar características importantes do ponto de vista da poeticidade que representa a obra apollinariana e por ser bem menos estudado do que aquele que abre a coletânea. Em nossa análise comparativa das traduções, todas essas características serão levadas em consideração, na medida do possível, precisamente porque são elas que apontam para a peculiaridade da obra desse poeta francês e para o que o linguista Henri Meschonnic chamou de ritmo do poema.

---

<sup>3</sup> No original : *Si donc le poème est né de faits réels, il est bien autre chose qu'un récit ou une confession. Le souvenir, l'imagination ont reconstruit le vécu, n'en conservant que l'expérience douloureuse de l'amour impossible et de la fatale condition de 'mal-aimé'.*

## 2. Ritmo e modernidade

As discussões sobre os modos de traduzir remontam há séculos e o primeiro texto teórico sobre tradução é, segundo Berman (2009), provavelmente, *Sobre os diferentes métodos de tradução* (1821), de Schleiermacher. No século XX, entretanto, essas discussões se desenvolveram com mais profundidade, dentro e fora das universidades. Esse fato está diretamente relacionado com o interesse nas pesquisas sobre língua e linguagem, despertado pelos estudos do linguista suíço Ferdinand Saussure no final do século XIX e, principalmente, depois da publicação póstuma do seu *Curso de Linguística Geral*, em 1916.

Em seus estudos, o linguista, crítico, poeta e tradutor Henri Meschonnic vai tratar, dentre outras, de questões de poética e de tradução, e o seu ponto de partida é justamente a intriga formada pelos partidários das dicotomias construídas pela cultura ocidental (significante e significado, forma e sentido, *langue* e *parole*, fidelidade e traição etc.) ou pelos que interpretam de forma errônea o que Saussure propõe a respeito do signo. Na esteira de Émile Benveniste, Meschonnic retoma a obra de Ferdinand Saussure a fim de mostrar que, para este, a língua é um sistema de valores que se interrelacionam e jamais a palavra “estrutura” foi empregada pelo linguista genebrino para defini-la. Sendo assim, a ideia de signo como uma estrutura imóvel com significante e significado, conforme foi passada pelos discípulos de Saussure, Charles Bally e Albert Sechehaye, não teria mais espaço.

Fundamentado nas discussões que Benveniste faz no texto *A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística*, publicado em *Problemas de linguística geral I* (2005), e pensando na língua como um sistema de valores, assim como postulou Saussure, Meschonnic concebe uma nova noção de ritmo, diferente do que tínhamos até então<sup>4</sup>, e situa-o como sendo uma instância inerente e organizadora do discurso. Os sentidos surgem a partir dessa organização, da relação entre as palavras, ou seja, a significação vem do discurso para a palavra e não da palavra para o discurso.

[...] o autor propõe que desde que a língua seja vista na ordem do discurso, considerada na física do discurso, e especialmente nos sistemas de discurso que são a realização máxima do semântico sem semiótico, o que se observa é o funcionamento do contínuo, o que mascara o signo. (NEUMANN, 2016)

---

<sup>4</sup> A concepção tradicional ocidental de ritmo, consequência do pensamento platônico, está relacionada à alternância de sons fracos e fortes, à regularidade e periodicidade, que diferencia o verso da prosa.

O contínuo é o que explica o aspecto radicalmente arbitrário da língua, o não-convencional sempre relacionado ao movimento, ao corpo-linguagem, “O contínuo é o ritmo como organização do movimento da fala na escritura e na oralidade não mais como oposição dual do oral e do escrito no signo, mas como o primado do ritmo e da prosódia como modo de significar” (MESCHONNIC, 2008, p. 411, tradução nossa)<sup>5</sup>. Assim, cada discurso é individual, pois o ritmo é individual, subjetivo.

Na obra *Poética do traduzir* (2010), Meschonnic destaca que o ato de traduzir é o lugar mais propício para o estudo da linguagem visto que, segundo ele, não há nada mais concreto e que melhor revela os procedimentos da linguagem, em suas atividades e em seus efeitos de pensamento ou ausência deles. Outra questão colocada pelo linguista francês e que difere da opinião de muitos teóricos da área é que a tradução nunca é impossível, já que, mais ou menos desafiadora, ela sempre acontece na prática. Seguindo essa posição, o linguista lança mão de alguns conceitos que são essenciais para o entendimento do seu modo de traduzir e de pensar a tradução: em uma boa tradução, é o ritmo do discurso original que é traduzido, não as palavras e seus significados compreendidos de forma isolada. O que dá sentido à obra é a organização dos significantes linguísticos (e extralinguísticos, sobretudo no caso da comunicação oral) que produzem uma semântica específica a qualquer tipo de discurso, seja ele considerado poético ou não. Além disso, há que se considerar a historicidade do discurso que se traduz.

Distinta da história, mas abrangendo-a, a historicidade é um conceito muito relevante nos estudos de Meschonnic, pois ela está ligada ao valor das palavras no discurso e não ao sentido apenas. A historicidade está relacionada à continuidade e retomada de questões presentes em outras épocas e às suas ligações com o que é atual, às reverberações do passado no presente e no futuro. Esse conceito também está relacionado ao que Meschonnic chama de modernidade e que difere do sentido comum de modernidade associado às transformações nas instituições políticas, econômicas e na vida cotidiana derivadas de revoluções. Moderno, para ele, é uma característica do que é transformador de uma situação do pensamento. Sobre essa relação entre modernidade e historicidade, ele afirma: “Eu quis mostrar que [a historicidade] é um dos aspectos da modernidade. Ao mesmo tempo o sempre presente e a contradição mantida com o que faz um momento, e que esse momento passa. Sem datação. Mas juntos a resultante do passado e o infinito do sentido”. (MESCHONNIC, 1988, p. 12, tradução nossa)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> No original : *Le continu est le rythme comme organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, et l'oralité non plus comme l'opposition duelle de l'oral à l'écrit dans le signe, mais comme le primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier.*

<sup>6</sup> No original: *De l'historicité. J'ai voulu montrer que c'est un des aspects de la modernité. À la fois le toujours présent et la contradiction tenue avec ce qui fait un moment, et que ce moment passe. Pas de datation. Mais ensemble la resultante du passé et l'infini du sens.*

Em *Pour la poétique III*, o crítico fala sobre a importância da compreensão da historicidade para o estudo da poesia de Apollinaire. Segundo ele, essa poesia é

[...] a exploração de um homem, ela é a exploração da linguagem; ela não é o trabalho sobre a linguagem unicamente; ela é a abordagem inquieta de um eu, de um ser que se busca na história, sob formas fugidias, de onde o seu poder de se reconhecer em algumas fábulas, de criar um apocalipse moderno, no mesmo momento em que ela encontra o falado e dessacraliza o poema, consciência de um mundo novo em ritmos novos. (MESCHONNIC, 1973, p. 59)

No conjunto de sua obra, Henri Meschonnic dá muita ênfase ao pensamento de Apollinaire sobre a arte, justamente porque a obra desse poeta francês põe em xeque o senso comum do que é moderno e que se confunde, muitas vezes, com a vanguarda ou com o que é contemporâneo. Apollinaire compreende o moderno da mesma forma como a define Meschonnic:

A modernidade é a vida. A faculdade do presente. O que faz invenções do pensar, do sentir, do ver, do ouvir, a invenção de formas de vida. É por isso que pode haver um pós-modernismo, não uma pós-modernidade. A modernidade é o que reaparece sob todos os sufocamentos. Mesmo na “vidinha” de que fala Baudelaire. (MESCHONNIC, 1988, p. 13, tradução nossa)<sup>7</sup>

Dessa forma, o modernismo é compreendido como uma radicalização da modernidade, seu excesso (MESCHONNIC, 1988, p. 65), pois o moderno não é sinônimo do que é novo, do que recusa veementemente o passado e a tradição, mas sim a abolição da oposição entre o antigo e o novo, a renovação da arte. Por essa razão, pensar as traduções das obras de Apollinaire a partir das reflexões meschonnicianas tornam o nosso trabalho mais coerente, uma vez que a teoria não se impõe à análise da obra e de suas traduções, mas acompanha-as, de modo que seja possível refletir a partir delas.

### 3. *Nuit Rhénane*

Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme  
Écoutez la chanson lente d'un batelier  
Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes  
Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds

Debout chantez plus haut en dansant une ronde  
Que je n'entende plus le chant du batelier  
Et mettez près de moi toutes les filles blondes  
Au regard immobile aux nattes repliées

---

<sup>7</sup> No original: *La modernité est la vie. La faculté de présent. Ce qui fait des inventions du penser, du sentir, du voir, de l'entendre, l'invention de formes de vie. C'est pourquoi il peut avoir un après-modernisme, pas une après-modernité. La modernité est ce qui reparaît sous tous les étouffements. Jusque dans la "petite vie" dont parle Baudelaire.*

Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent  
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter  
La voix chante toujours à en râle-mourir  
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire

O poema *Nuit Rhénane* abre o ciclo de 9 poemas da seção *Rhénanes* inspirada na estada de Apollinaire na Alemanha e no seu encontro com a jovem inglesa Anne Playden.

Nessa seção, o poeta se reapropria dos mitos germânicos, fazendo com que seres sobrenaturais tornem a atmosfera poética envolvente e encantadora, no seu sentido mais original da palavra, ou seja, de submeter alguém ao encanto, à magia.

*Nuit Rhénane* é formado por três quartetos alexandrinos e um último verso isolado que rompe com a estrutura do que parece ser um soneto elizabetano, de três quartetos e um dístico. Apesar de alguns desses versos não seguirem à risca o alexandrino da tradição clássica francesa, em que a sétima sílaba poética não deve ser tônica, são alexandrinos formados por dois hexassílabos em que se verifica, muitas vezes, a pausa sintática exatamente na cesura. Essa prática é muito comum nos poemas de Apollinaire.

O poema começa com um quarteto de rimas cruzadas (ABAB) e logo no primeiro verso prepara o leitor para a ambiência de embriaguez para onde essa pequena “narrativa” vai levá-lo: “Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme”. A palavra “verre”, que quer dizer copo ou vidro, traz consigo o sentido primeiro de límpido, cristalino, por onde se pode ver o outro lado facilmente. Entretanto, o adjetivo “trembleur” (trêmulo) dado ao vinho que se encontra em seu interior, e a comparação da bebida com uma chama, que queima, faz com que o leitor compreenda o quão intenso será o poema. O “verre” também pode ser associado sonoramente à palavra “vers” (verso) que se pronuncia da mesma forma: [vɛR]. Assim, o eu-lírico anuncia que o leitor será inserido no universo dos “alcools”, da embriaguez, com a leitura desses versos, como o próprio nome da coletânea já deixa claro. Essa embriaguez é a força da poesia de *Alcools* e criadora de ritmo – no sentido meschonniciano da palavra – no poema.

Outra característica muito marcante nesse poema é a musicalidade e o campo lexical da música e do canto: “écoutez”, “chanson”, “chantez”, “dansant”, “raconte”. A própria “chanson lente d'un batelier” (canção lenta de um bateleiro) faz-nos pensar nas histórias que eram contadas ao som da lira, que tiveram início na Grécia Antiga.

As aliteraões produzidas pelas vogais nasais [ɔ̃] (on), [ɑ̃] (an), [ɛ̃] (in) e [œ̃] (un), além das próprias consoantes *m* e *n* – em “une”, por exemplo – presentes em todo o poema, reforçam o tom lírico e melancólico construído pelo ritmo do discurso poético. Vejamos:

Verso 1: mon, plein, d’un, vin, trembleur, comme, une, flamme

Verso 2: chanson, lente, d’un

Verso 3: raconte, lune, femmes

Verso 4: longs

Verso 5: chantez, en, dansant, une, ronde

Verso 6: n’entende, chant

Verso 7: blondes

Verso 8: immobiles

Verso 9: Rhin, vignes

Verso 10: nuits, tombe, en, tremblant

Verso 11: chante, en, mourir

Verso 12: incantent

Verso 13: Mon, comme, un

Ao mesmo tempo que o poema apresenta características do lirismo medieval, sobretudo na primeira estrofe, que nos remete às barcarolas (que versam temas marinhos ou relativos às águas dos rios), seres da mitologia germânica são inseridos nessa “narrativa”, trazendo ao poema traços do místico e do sobrenatural. As “sept femmes” (sete mulheres) de “cheveux verts et longs jusqu’à leurs pieds” (cabelos verdes e longos até os pés) remetem às ondinas, da mitologia nórdica, mais exatamente às donzelas do Reno, ou filhas do Reno, que velam pelo ouro do rio na Alemanha.

De acordo com a mitologia, as filhas do Reno, que também aparecem no ciclo de óperas *Der Ring des Nibelungen*, de Richard Wagner, e que foram ilustradas por Hélène Adeline Guerber, em 1905, conforme podemos observar abaixo, são três<sup>8</sup>, mas é provável que o número sete tenha sido escolhido por estar sempre associado ao universo místico.

---

<sup>8</sup> Ver em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Donzelas\\_do\\_Reno](https://pt.wikipedia.org/wiki/Donzelas_do_Reno) acesso em 24 jan. 2023. Ver ilustração em anexo.



Ilustração de *Stories of the Wagner Opera* por H. A. Guerber, 1905.

O motivo da feiticeira também ecoa a Loreley, sereia da mitologia germânica que dá nome a um outro poema de Apollinaire.

A aliteração em [r] percorre o terceiro e o quarto versos, como que para amplificar o movimento sensual, mas que também é perturbador. No quarto verso, o verbo *torcer* é colocado em evidência no início, por meio de um *enjambement*, e nos faz pensar que os longos cabelos estão molhados, enfatizando a sensualidade dessas mulheres. Por fim, os termos “*leurs pieds*” complementam a imagem de um encantamento transbordante, talvez ameaçador. Com efeito, essas *femmes* correspondem a todo um primeiro conjunto de figuras femininas que domina a coleção: a *femme fatale*, que ameaça a virilidade, até a existência de figuras masculinas (por exemplo, a Loreley, “bruxa loira de Bacharah que deixava morrer de amor todos os homens por lá”<sup>9</sup>; ou ainda a mulher-“bandida” que provoca os sofrimentos amorosos do sujeito na *Chanson du Mal-Aimé*, e a figura de Viviane, assassina de Merlin, no final de *Merlin et la Vieille Femme*).

Na segunda estrofe, uma outra voz se sobrepõe à do bateleiro: “*Debout chantez plus haut en dansant une ronde*” (em pé cantai mais alto dançando uma ronda). O primeiro canto, lírico, é sobreposto pelo canto mais alto e pela dança da ronda, causando uma ruptura nessa atmosfera lírica tradicional. Da mesma forma, as moças loiras, “*filles blondes*”, agora com tranças presas, atadas, representam o retorno ao real em contraposição ao mito das mulheres de cabelos verdes e longos até os pés.

A terceira estrofe representa de forma singular a embriaguez na qual o poema envolve o leitor. O vocábulo “*ivre*” (ébrio), assim como a repetição do nome do rio “*Le Rhin*” (o Reno), as palavras “*tremblent*” (tremendo), “*râle-mourir*” (esterto-morrer), “*incantent*” (encantam), trazem de forma poética um movimento lento e estonteante ao discurso. O fato de

---

<sup>9</sup> Tradução nossa.

Apollinaire se utilizar de novas palavras como “incantent”<sup>10</sup> e “râle-mourir” colabora para que o discurso poético seja inebriante.

Nessa estrofe também fica evidente o som do /r/ que enfraquece os sons nasais e modifica o tom lírico que existia nas duas primeiras estrofes.

A última estrofe, que seria um dístico no caso de um soneto elizabetano, é formada por apenas um verso, quebrando as expectativas do leitor e trazendo o inesperado. Essa ideia é reforçada pela homofonia do lexema “verre”, da taça de vinho e do “vers” (verso) causa um duplo sentido da quebra da taça e do verso do suposto soneto. A surpresa também é evidente quando o lexema “éclat” é combinado com “rire”, visto que “éclat” significa fragmento e o verbo “éclater” tem o sentido de estouro, de explosão, fazendo com que o verso termine em uma “explosão de riso” ou seja, uma gargalhada.

Dessa maneira, podemos notar que o ritmo de *Nuit rhénane* origina-se a partir desses traços que unem a tradição e o novo, características essenciais que se buscam manter nas traduções desse poema.

#### 4. Traduções em análise

---

<sup>10</sup> O verbo *incanter*, segundo artigo publicado por Claire Bouchard na Bibliothèque Nationale de France, foi criado por Apollinaire a partir do verbo *enchanter* e do substantivo *incantation*. Vide <https://gallica.bnf.fr/blog/print/957?mode=desktop>

| Tradução de Paulo Hecker Filho (1984)             | Tradução de Mario Laranjeira (2013)           |
|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| <i>Noite Renana</i>                               | <i>Noite Renana</i>                           |
| Meu copo está cheio dum vinho a tremer como chama | Enche-me a taça um vinho trêmulo qual chama   |
| Ouve a canção do bateleiro                        | De um barqueiro escutai essa lenta canção     |
| Que conta ter visto sob a lua uma dama            | Que diz ter visto sob a lua sete damas        |
| Torcer os cabelos verdes e longos até o traseiro  | Os seus cabelos verdes torcer até o chão      |
| Cantem de pé mais alto uma ronda dançando         | De pé cantai mais alto uma ronda a dançar     |
| Que eu não escute a voz do bateleiro              | Que eu pare de escutar o canto do barqueiro   |
| E ponham junto a mim toda a mulher topando        | Ponde as moças loirinhas junto a mim ligeiro  |
| Com as tranças atadas e o olhar zombeteiro        | De tranças amarradas e de imóvel olhar        |
| O Reno o Reno está ébrio onde as vinhas se miram  | O Reno o Reno é ébrio aonde as vinhas vão ter |
| Todo o ouro das noites aí vai se refletir         | Todo o ouro das noites cai a mirar-se ao frio |
| A voz segue a cantar como quem vai partir         | A voz sempre a cantar e de esterto-morrer     |
| As fadas de cabelos verdes que no verão conspiram | As fadas cachos verdes que encantam o estio   |
| Meu copo se quebrou num estalo de rir             | Como uma gargalhada a taça se partiu          |

Ao comparar a primeira estrofe das duas traduções<sup>11</sup>, notamos várias diferenças importantes. Em primeiro lugar, chama-nos a atenção o fato de que a métrica em Mario Laranjeira segue exatamente a mesma contagem que os versos de Apollinaire, ou seja, 12 sílabas, ao passo que Hecker Filho faz alguns versos mais longos e outros mais curtos e dá preferência às rimas externas. A musicalidade produzida pela alternância de sílabas fracas e fortes como em “*Mon verre est plein d’un vin trembleur comme une flamme*”, que evoca o tremor da taça de vinho ou a oscilação causada pela embriaguez, acontece em ambas as traduções, mas não com a mesma intensidade. Vejamos:

“Meu copo está *cheio* dum vinho a tremer como *chama*” (T1)

“*Enche-me a taça* um vinho *trêmulo* qual *chama*” (T2)

<sup>11</sup> Chamaremos de “T1” a tradução de Paulo Hecker Filho, de 1982, e de “T2” a de Mario Laranjeira, de 2013.

O primeiro verso citado, por ser mais longo, dispersa os sons mais fortes nas sílabas 2-5-8-11 e 14 ao passo que o alexandrino de Laranjeira apresenta as tônicas em 1-4-6-8 e 12, fazendo com que a intensidade da vibração do verso seja maior, assim como ocorre em Apollinaire. Em contrapartida, as sílabas acentuadas pelo tradutor gaúcho são praticamente as mesmas do poema “*Nuit rhénane*”: verre /copo – plein/cheio – vin/vinho – trembleur/tremer – flamme/chama. Verificamos, ainda, que Laranjeira faz uma inversão sintática, colocando o vinho como sujeito da oração, para reduzir a quantidade de sílabas do verso, e utiliza o lexema “taça” em vez de “copo”. Ao tratar dos modos de traduzir (2010 p. XXXV), Meschonnic aponta quatro problemas os quais ele chama de teratologias: 1. supressões ou omissões no texto; 2. acréscimos; 3. deslocamentos de grupos de palavras; 4. não-concordância (quando uma mesma unidade de sentido é traduzida por várias) e anticoncordância (quando várias unidades são transformadas em uma). Apesar de optar pela inversão, estratégia não legitimada por Meschonnic quando ele trata dos deslocamentos, a escolha da palavra “taça” é mais condizente com o contexto do poema e a sonoridade da consoante plosiva “t” auxilia na construção do ritmo interno do verso, juntamente com a palavra “trêmulo” que aparece logo na sequência. O jogo com o som [vɛR] não se recria nas traduções, visto que “verso”, “copo” ou “taça” não se aproximam sonoramente.

No segundo verso Laranjeira se utiliza da mesma estratégia de inversão. Traduz “Écoutez la chanson lente d’un batelier” por “De um barqueiro escutai essa lenta canção” ao passo que Hecker Filho opta por “Ouve a canção do bateleiro”. Se por um lado a tradução de 1982 omite o adjetivo “lente” – muito importante para o ritmo do poema – por outro, o tradutor mantém o substantivo “bateleiro” que remete o leitor a contextos mais antigos como à obra *Auto da Barca do Inferno* do grande dramaturgo português Gil Vicente, por exemplo, na qual o autor utiliza o termo “batel”. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2011), esse termo também é usado por Pero Vaz de Caminha, em sua carta a El Rei Dom Manuel, e também por Lucas no livro de Atos dos Apóstolos, capítulo 27, versículo 16. Henri Meschonnic afirma que quando se troca uma palavra por um sinônimo em uma tradução, – o que ocorre na T2, com o uso de “barqueiro” em vez de “bateleiro” – realiza-se uma interpretação e explicação do vocábulo, o que não seria uma prática plausível. A opção pela troca, entretanto, é compreensível para que o tradutor pudesse manter o padrão das doze sílabas no verso.

No terceiro verso as diferenças também são visíveis. Em T1, “Que conta ter visto sob a lua uma dama”, o verbo “contar” – que, como já explicado, contribui para manter o tom lírico do início do poema – é mantido, mas o numeral “sept” é reduzido a “uma”. A possível

explicação para essa escolha é que “dama”, no singular, faz uma rima perfeita com “chama”, ao passo que “damas” não faria. Além disso, o som de /u/ em “uma” formaria um eco do /u/ de “lua” que aparece na sequência. Em T2, “contar” é preterido por “dizer”, mas o “sete” é mantido. Vale ainda notar, que em ambas as traduções o substantivo “femme” (mulheres) não é utilizado. Os tradutores optam por “dama” (T1)/”damas”(T2) possivelmente por serem palavras com a mesma quantidade de sílabas e a mesma acentuação prosódica da palavra em francês.

No último verso dessa estrofe, “Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu’à leurs pieds”, temos em T1 uma troca do substantivo “pieds” (pés) pelo substantivo “traseiro”, para que haja a rima final com a palavra “bateleiro”, e em T2, a troca por “chão”, para a rima com “canção”.

Devemos destacar alguns pontos importantes a respeito da segunda estrofe: em primeiro lugar, ambos os tradutores compreendem a segunda pessoa do plural (vous), utilizada por Apollinaire, como uma voz plural, mas enquanto Hecker Filho utiliza a 3ª pessoa do plural que subentende o pronome “originalmente” de tratamento vocês, Laranjeira traduz pela 2ª pessoa, que pressupõe o pronome pessoal vós. Vejamos:

“Cantem de pé mais alto uma ronda dançando” (T1)

“De pé cantai mais alto uma ronda a dançar” (T2)

Se levarmos em consideração a origem do pronome *vocês*, notamos que o seu emprego nesse contexto não seria o ideal já que advém de *vossa mercê*, pronome de tratamento usado nas cortes de Portugal nos séculos XIV e XV<sup>12</sup> e bem mais formal do que o *vous* do poema. No entanto, tendo em vista que hoje a origem dessa palavra já não está mais na memória dos leitores devido à evolução da língua portuguesa, *vocês* é perfeitamente aceitável.

Em segundo lugar, o adjetivo “blondes” (loiras) que diferencia essas mulheres daquelas de cabelos verdes não aparece na T1 e, na T2, aparece no diminutivo (loirinhas) supostamente para que o padrão de contagem de sílabas se mantenha.

O que nos chama a atenção, em último lugar é que Hecker Filho faz uma interpretação de “Regard immobile” e traduz como “olhar zombeteiro”, novamente pela questão da rima final. Para esse verso, Laranjeira se utiliza da inversão da ordem para que “olhar” rime com “dançar”.

---

<sup>12</sup> Vide artigo de Edenize Ponzo Peres: *De “vossa mercê” a “cê”: os processos de uma mudança em curso* (2007).

No último quarteto e na última estrofe formada pelo verso único, existe um esforço em ambas as traduções para manter forte o som /r/ vibrante, entretanto, como esse som aparece na língua portuguesa somente em início de palavras (como em “rir”), quando não precedido de vogais (como em “quebrou”) ou quando é duplo (como em “amarradas”), o fonema se torna mais enfraquecido do que em francês, língua na qual ele é muito marcado.

Há de se notar, além da sonoridade, mas diretamente relacionadas a ela, as diferentes opções feitas pelos tradutores nas últimas estrofes. A ocorrência da interpretação dos versos ou explicação dos lexemas, a partir de trocas por sinônimos, e a omissão de termos são verificadas nas duas traduções. Vejamos: na T1, o tradutor omite o verbo do gerúndio francês “en tremblant” – eco do adjetivo “trembleur” da primeira estrofe – troca o neologismo “râle-mourir” por “partir” e “incantent” por “conspiram”. No último verso, o “éclat de rire” é traduzido por “estalo de rir”. Na T2, Laranjeira faz uma interpretação dos dois primeiros versos da estrofe e associa o substantivo “frio” ao verbo “en tremblant” – que enfatiza, de fato, a embriaguez – do verso de Apollinaire. Por outro lado, ele mantém “râle-mourir” utilizando a junção da palavra “esterto”<sup>13</sup> que tem o mesmo significado do verbo francês “râler”, ou seja, produzir o som agonizante da morte. Também é de grande importância acentuar que, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2011)<sup>14</sup>, constam apenas o vocábulo “estertor” e outros derivados, o que nos leva a pensar que Laranjeira cria a palavra “esterto” na língua portuguesa.

No 13º verso, o tradutor inverte a ordem do verso e traduz “éclat de rire” por “gargalhada” optando por não recriar a imagem criada no original.

## 5. Conclusão

Este artigo é uma tentativa de mostrar, a partir de algumas reflexões feitas por Henri Meschonnic sobre a tradução e sobre a obra de Apollinaire, como os tradutores Paulo Hecker Filho e Mario Laranjeira conseguiram reescrever o discurso do poema *Nuit Rhénane* em português. Para isso, analisamos os aspectos poéticos que caracterizam o poema francês para, em seguida, refletir sobre o modo como os tradutores reconstruíram o ritmo poético nas traduções, levando em consideração os pontos essenciais tratados em *Poética do Traduzir*.

---

<sup>13</sup> A ed. do Houaiss que consulto não registra “esterto”, apenas “estertor” e outros derivados. Parece-me que Laranjeira cria, usando “esterto”, um neologismo, assim como Apollinaire criou um neologismo (ou teria resgatado algum vocábulo medieval?) em “incantent”.

<sup>14</sup> A pesquisa estendeu-se a outros dicionários, como o Caldas Aulete (2011), por exemplo, e os resultados foram os mesmos. Encontramos as palavras “estertor”, “estertorado”, “estertorante” e “estertorar”. A palavra “esterto” não consta de nenhum deles.

Tendo em vista que o tradutor também se inscreve no discurso que traduz, notamos algumas diferenças que são próprias da subjetividade de cada discurso, o que não torna uma tradução superior ou inferior à outra. Hecker Filho “toma mais liberdades”<sup>15</sup> enquanto Laranjeira é mais cauteloso, mas ambos, de uma forma ou de outra, foram sensíveis para conduzir a percepção rítmica inerente ao discurso do poema *Nuit Rhénane*. O que nos importou verificar foi a “complexidade dos textos poéticos, em que se delineiam o ritmo, a historicidade e o desempenho das alteridades.” (PIRES apud MESCHONNIC, 2010 ). Mesmo com a distância temporal que separa uma tradução da outra e apesar das diferentes escolhas feitas pelos tradutores, conseguimos perceber que a essência do discurso apollinariano está presente nessas reescrituras que manifestam na língua portuguesa o espírito novo proposto pelo poeta francês no início do século XX.

## Referências

AMORIM, S. V. S. **Guillaume Apollinaire: fábula e lírica**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

APOLLINAIRE, G. **Méditations esthétiques**. Les peintres cubistes. Paris: Hermann, 1990. (Col. Savoir)

APOLLINAIRE, G. **Álcoois** – poemas (1898-1913). Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Hedra, 2013.

AULETE, C. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Caldas Aulete. Organização de Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BENVENISTE, E. “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”. In: BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes Editora, 2005.

BERMAN, A. A tradução e seus discursos. Tradução de Marlova Aseff. **Alea**, v.11, n.2, p.341-353. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2009000200011>. Acesso em: 14 abr. 2023.

DÉCAUDIN, M. **Alcools de Guillaume Apollinaire**. Paris: Gallimard, 1993. (Foliotèque, 23)

DÉCAUDIN, M. **Dossier d’“Alcools”**. Genève: Librairie Droz e Minard, 1971.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

---

<sup>15</sup> No prefácio da obra *Escritos de Apollinaire* (1984), Paulo Hecker Filho faz as seguintes observações sobre a tradução dos poemas: “Os apenas ritmados praticamente correspondem ao original. Mas a maioria está metrificada e rimada e, como ocorre em qualquer verdadeiro poema assim, esses recursos são fundamentais à sua entidade poética. [...] Procurando a melhor saída, ou pelo menos a exequível, tomei liberdades.” (p. 9)

HECKER FILHO, P. . **Escritos de Apollinaire**. Porto Alegre: LP&M Editores, 1984.

HOUAISS, A.A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Moderna, 2011.]

MACHADO, G. O espírito novo e o cubismo: Alcools de Apollinaire. *In*: AMORIM, S. V.S. **Guillaume Apollinaire: fábula e lírica**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MACHADO, G. M. Chaînes associatives dans “Nuit Rhénane”. **Boletim: área de língua e literatura francesa**, v.3, p. 63-75, 1984.

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

MESCHONNIC, H. **Modernité, modernité**. Paris: Gallimard, 1988.

MESCHONNIC, H. *Dans le bois de la langue*. Paris: Editions Laurence Teper, 2008.

MESCHONNIC, H. **Pour la poétique III**. Une parole écrite. Paris: Gallimard, 1973

NEUMANN, D. **A presença de Saussure e Benveniste em Henri Meschonnic**. Pelotas: Comunicação no VIII SENALE, Seminário nacional sobre linguagem e ensino, 2016.

PERES, E. P. De ‘vossa mercê’ a ‘cê’: os processos de uma mudança em curso. **Revista (Con)textos Linguísticos**, n. 1 p. 155-168, 2007.