



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE DOUTORADO**

MARCELLE VENTURA CARVALHO

**LOUISE LABÉ NO BRASIL, TRADUÇÃO E RETRADUÇÃO:
ESTUDO E ANÁLISE DE TRÊS SONETOS**

JOÃO PESSOA - PB

2024

MARCELLE VENTURA CARVALHO

**LOUISE LABÉ NO BRASIL, TRADUÇÃO E RETRADUÇÃO:
ESTUDO E ANÁLISE DE TRÊS SONETOS**

**Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
do Centro de Ciências Humanas, Letras e
Artes da Universidade Federal da
Paraíba, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em Letras.**

**Área de Concentração: Literatura,
Cultura e Tradução.**

Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura.

Orientadora: Professora Dra. Marta Pragana Dantas.

JOÃO PESSOA - PB

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C3311 Carvalho, Marcelle Ventura.

Louise Labé no Brasil, tradução e retradução :
estudo e análise de três sonetos / Marcelle Ventura
Carvalho. - João Pessoa, 2024.
254 f. : il.

Orientação: Marta Pragana Dantas.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Tradução poética - Análise. 2. Louise Labé -
Poetisa francesa. 3. Circulação das obras - Brasil. 4.
Correspondência - Princípio. 5. Significância -
Princípio. I. Dantas, Marta Pragana. II. Título.

UFPB/BC

CDU 81'255.4(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE TESE DA ALUNA
MARCELLE VENTURA CARVALHO

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e quatro, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada “LOUISE LABÉ NO BRASIL, TRADUÇÃO E RETRADUÇÃO: ESTUDO E ANÁLISE DE TRÊS SONETOS”, apresentada pela aluna Marcelle Ventura Carvalho, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Doutora Marta Pragana Dantas (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora, da qual fizeram parte os Professores Doutores Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB), Daniel Antonio de Sousa Alves (PPGL/UFPB), Ana Maria Bicalho (UFBA) e José Roberto de Andrade Féres (UFPB). Dando início aos trabalhos, a Senhora Presidente Convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra à doutoranda para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **aprovada**. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Marta Pragana Dantas (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 28 de fevereiro de 2024.

Parecer: a banca apontou algumas questões a serem revistas: a contextualização histórica enfatizando as discussões sobre a autora e o seu contexto de época, bem como o conceito de retradução, a ser relativizado. Sugere ainda que, concluída a tese, a candidata escreva um livro, a partir do trabalho, de modo a ampliar o alcance do público leitor (e não apenas um especializado).

Documento assinado digitalmente
 MARTA PRAGANA DANTAS
Data: 28/02/2024 18:22:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Marta Pragana Dantas
(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
 LUCIANA ELEONORA DE FREITAS CALADO DEPL
Data: 01/03/2024 11:38:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
 DANIEL ANTONIO DE SOUSA ALVES
Data: 29/02/2024 07:40:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves
(Examinador)

Documento assinado digitalmente
 JOSE ROBERTO ANDRADE FERES
Data: 03/03/2024 10:26:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. José Roberto de Andrade Féres
(Examinador)

Documento assinado digitalmente
 ANA MARIA BICALHO
Data: 28/02/2024 19:32:06-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Ana Maria Bicalho
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
 MARCELLE VENTURA CARVALHO
Data: 04/03/2024 16:00:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Marcelle Ventura Carvalho
(Doutoranda)

MARCELLE VENTURA CARVALHO

**LOUISE LABÉ NO BRASIL, TRADUÇÃO E RETRADUÇÃO:
ESTUDO E ANÁLISE DE TRÊS SONETOS**

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
do Centro de Ciências Humanas, Letras e
Artes da Universidade Federal da
Paraíba, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA:

Professora Dra. Marta Pragana Dantas.
Orientadora – PPGL/CCHLA/UFPB

Professora Dra. Ana Maria Bicalho.
Examinadora Externa – UFBA

Professor Dr. José Roberto de Andrade Féres.
Examinador Externo – DLEM/CCHLA/UFPB

Professora Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.
Examinadora Interna – PPGL/CCHLA/UFPB

Professor Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves.
Examinador Interno – PPGL/CCHLA/UFPB

Trabalho aprovado em: 28 de fevereiro de 2024.

JOÃO PESSOA - PB

Para a Louise que me fez conhecer o mais puro amor:

Louise Ventura Carvalho, minha filha

Eis a minha Gratidão.

Na minha pesquisa em
Poesia e Tradução,
os percalços foram muitos
prá minar minha intenção,
mas todo o amparo veio,
assim por diversos meios,
Eis a minha Gratidão.

O Deus todo-poderoso,
o Deus-pai da criação,
ressuscitou tantas vezes
a força em meu coração.
E as mortes emocionais,
tornaram-se triviais.
Eis a minha Gratidão.

No mundo espiritual,
onde estão tantos irmãos,
senti o amparo de todos,
em momentos de aflição.
Meu pai me fez insistir.
A minha mãe, prosseguir.
Eis a minha Gratidão.

Aqui no plano terreno,
o plano da provação,
senti o zelo e o cuidado,
quando me deram a mão.
Max, amigo e irmão querido,
esteve sempre comigo.
Eis a minha Gratidão

Louise sempre me fez
ter mais determinação,
ao enfrentar as batalhas
e a procrastinação.
À minha filha querida,
pura luz em minha vida,
Eis a minha Gratidão.

Argemiro me propôs
fazer uma reflexão
da minha própria história
e escrever nova versão.
Traçamos novos caminhos,
apacamos os espinhos
Eis a minha Gratidão.

Duas Universidades
deram-me liberação,
apoiando integralmente
minha capacitação.
À UEPB/ DLA
À UFCG/CDSA
Eis a minha Gratidão.

A todo o PPGL
Programa de distinção,
Que em Letras oferece
nossa Pós-graduação,
Com professores notáveis
e secretários afáveis
Eis a minha Gratidão.

Durante todo o percurso
de um saber em construção,
Dra. Marta Pragana Dantas
deu-me a orientação,
co'argumentos eruditos,
conhecimentos precisos.
Eis a minha Gratidão.

Mais do que orientadora,
foi-me uma inspiração.
A cada instante solícita,
mostrando-me a direção.
Evitou-me tantos erros,
acalmou-me os anseios
Eis a minha Gratidão.

À banca avaliadora,
que em fase de conclusão,
lê a tese com esmero,
dando contribuição,
pontuando com agudeza
aspectos e sutilezas,
Eis a minha Gratidão.

A todos os professores
desta Pós-graduação,
em cujos ensinamentos
alicercei formação.
Aos amigos basilares
e aos meus familiares
Eis a minha Gratidão.

RESUMO

Esta tese traz uma análise das traduções poéticas dos sonetos II, III e XVIII da poeta lionesa quinhentista Louise Labé (1522?-1560), que foram vertidos para o português do Brasil por Felipe Fortuna (1995), Sérgio Duarte (1999) e Mário Laranjeira (2004). O estudo das traduções está apoiado nos postulados teóricos e metodológicos de Berman (1995), Paulo Henriques Britto (2017) e Mário Laranjeira (2003). Os encaminhamentos bermanianos direcionam a nossa postura metodológica – em especial na identificação dos condicionantes paratextuais que envolvem a tradução, tais como: o projeto e o horizonte de tradução – e a exposição das nossas análises, em que primamos pela clareza, reflexividade, digressão e comentário. A nossa base teórica para as considerações específicas do *corpus* fundamenta-se nos princípios de “Correspondência” e de “Significância” estabelecidos respectivamente por Britto (2017) e por Mário Laranjeira (2003). Esses critérios serão contemplados mediante uma abordagem comparativa entre o texto fonte e suas traduções (retraduções). A grande questão que impulsiona este estudo é: de que maneira os elementos estéticos da poesia labeana foram trabalhados pelos tradutores em seus respectivos projetos de tradução? A reflexão sobre as traduções aciona a necessidade de discussões sobre outros temas que orbitam em torno do *corpus*, tais como: a) contextualização – abrangendo o Renascimento e a identificação das características estéticas da escrita da poeta, os quais serão considerados especialmente a partir das observações de: Cocharde (1824), Bregnot (1824), Lazard (1985) Arnold Hauser (1998), Perry (1999), Selosse (2007), Pradas (2007), Motta (2014), Petey-Girard (2023); b) tradução poética e retradução, em que problematizamos as particularidades conceituais da tradução literária e da retradução, tendo por parâmetro as contribuições de: Paes (1990), Berman (1990), Guerini (2000), Benjamin (2008), Milton (2010), Monti (2011), Venuti (2013); c) a recepção da poeta Labé no Brasil, cujos primeiros indícios foram consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil (2023). Nesta pesquisa, também é referendada a importância da obra de Louise Labé na literatura escrita por mulheres, em que seu discurso, além de literário, é revolucionário. Com a nossa análise, concluímos que todos os tradutores – Felipe Fortuna, Sérgio Duarte e Mário Laranjeira – apresentaram elevado grau de “Correspondência” quanto aos aspectos semânticos; quanto aos retórico-formais e linguístico-estruturais, as traduções de Felipe Fortuna e de Mário Laranjeira se assemelham, ao revelarem mais “Correspondências” quanto à Letra do original. Logo, cada tradução manifesta, de modo particular, a “Significância” do texto fonte.

Palavras-chave: Louise Labé; circulação no Brasil; análise de tradução poética; correspondência; significância.

CARVALHO, Marcelle Ventura. **Louise Labé au Brésil, traduction et retraduction**: étude et analyse de trois sonnets. 2024. 247f. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras; Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes; Universidade Federal da Paraíba – Brésil, 2024.

RESUMÉ

Cette thèse présente une analyse des traductions poétiques des sonnets II, III et XVIII de la poète lyonnaise du XVI^e siècle Louise Labé (1522? - 1560), traduites en portugais du Brésil par Felipe Fortuna (1995), Sérgio Duarte (1999) et Mário Laranjeira (2004). L'étude des traductions s'appuie sur les postulats théoriques et méthodologiques de Berman (1995), Paulo Henriques Britto (2017) et Mário Laranjeira (2003). Les lignes directrices bermaniennes guident notre démarche méthodologique – notamment dans l'identification des contraintes paratextuelles qui impliquent la traduction, telles que: le projet et l'horizon de la traduction – et l'exposition de nos analyses, dans lesquelles nous investissons dans la clarté, la réflexivité, la digression et le commentaire. Notre base théorique pour les considérations spécifiques du *corpus* est basée sur les principes de “Correspondance” et de “Signifiante” établis respectivement par Britto (2017) et Mário Laranjeira (2003). Ces critères seront pris en compte dans le cadre d'une approche comparative entre le texte source et ses traductions (retraductions). La grande question qui anime cette étude est la suivante: de quelle manière les éléments esthétiques de la poésie labéenne ont-ils été travaillés par les traducteurs dans leurs projets de traduction respectifs? La réflexion sur les traductions déclenche la nécessité de discussions sur d'autres thèmes qui gravitent autour du *corpus*, tels que: a) la contextualisation – englobant la Renaissance et l'identification des caractéristiques esthétiques de l'écriture de la poète, qui seront considérées notamment à partir des observations de: Cocharde (1824), Bregnot (1824), Lazard (1985) Arnold Hauser (1998), Perry (1999), Selosse (2007), Pradas (2007), Motta (2014), Petey-Girard (2023) ; b) la traduction et la retraduction poétique, dans lesquelles nous problématisons les particularités conceptuelles de la traduction et de la retraduction littéraires, en ayant pour paramètre les contributions de: Paes (1990), Berman (1990), Guerini (2000), Benjamin (2008), Milton (2010), Monti (2011), Venuti (2013); c) la réception de la poète Labé au Brésil, dont les premières indications ont été consultées à l'Hémérothèque Digitale de la Bibliothèque National du Brésil (2023). Dans cette recherche, on souligne également l'importance de l'œuvre de Labé dans la littérature écrite par des femmes, dans laquelle son discours, en plus d'être littéraire, est révolutionnaire. Avec notre analyse, nous avons conclu que tous les traducteurs – Felipe Fortuna, Sérgio Duarte et Mário Laranjeira – présentaient un degré élevé de “Correspondance” en ce qui concerne les aspects sémantiques; en ce qui concerne les aspects rhétoriques-formels et linguistiques-structurels, les traductions de Felipe Fortuna et Mário Laranjeira sont similaires, car elles révèlent davantage de “Correspondance” concernant la lettre de l'original. Ainsi, chaque traduction exprime, d'une manière particulière, la « Signifiante » du texte source.

Mots-clés: Louise Labé; circulation au Brésil; analyse de la traduction poétique; correspondance; signifiante.

CARVALHO, Marcelle Ventura. **Louise Labé in Brazil, translation and retranslation: study and analysis of three sonnets**. 2024. 247f. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras; Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes; Universidade Federal da Paraíba – Brazil, 2024.

ABSTRACT

This thesis presents an analysis of poetic translations of the sonnets II, III and XVIII written by the 16th century Lyonnais poet Louise Labé (1522? - 1560), which were translated into Brazilian Portuguese by Felipe Fortuna (1995), Sérgio Duarte (1999) and Mário Laranjeira (2004). The study of those translations is based on the theoretical and methodological postulates of Berman (1995), Paulo Henriques Britto (2017) and Mário Laranjeira (2003). Berman's approach guide our methodological stance – especially in identifying the paratextual conditioning factors surrounding the translation, such as: the project and the translation horizon – and the presentation of our analyses, in which we strive for clarity, reflexivity, digression and commentary. Our theoretical basis for the specific considerations of the corpus is based on the principles of “Correspondence” and “Significance” established respectively by Britto (2017) and Mário Laranjeira (2003). These criteria will be addressed through a comparative approach between the source text and its translations (re-translations). This major question driving this study is: How have the aesthetic elements of Labean poetry been worked on by the translators in their respective translation projects? Reflection on translations triggers the need for discussions on other themes that orbit around the corpus, such as: a) contextualization – covering the Renaissance and identifying the aesthetic characteristics of the poet's writing, which will be considered especially from the observations of: Cochard (1824), Breghot (1824), Lazard (1985) Arnold Hauser (1998), Perry (1999), Selosse (2007), Pradas (2007), Motta (2014), Petey-Girard (2023); b) poetic translation and retranslation, in which we problematize the conceptual particularities of literary translation and retranslation, taking as a parameter the contributions of: Paes (1990), Berman (1990), Guerini (2000), Benjamin (2008), Milton (2010), Monti (2011), Venuti (2013); c) the reception of the poet Labé in Brazil, the first evidence of which was consulted in the Hemeroteca Digital of the National Library of Brazil (2023). This research also highlights the importance of Louise Labé's work in literature written by women, where her discourse is revolutionary as well as literary. With our analysis, we concluded that all translators – Felipe Fortuna, Sérgio Duarte and Mário Laranjeira – showed a high degree of “Correspondence” in terms of semantic aspects; regarding rhetorical-formal and linguistic-structural aspects, Felipe Fortuna and Mário Laranjeira's translations are similar in that they show more “Correspondence” with the original's lyrics. Therefore, each translation expresses, in a particular way, the “Significance” of the source text.

Keywords: Louise Labé; circulation in Brazil; analysis of poetic translation; correspondence; significance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	LOUISE LABÉ NA FRANÇA QUINHENTISTA E A CIRCULAÇÃO DE SUA OBRA NO BRASIL.....	17
2.1	A poesia de Labé no contexto quinhentista francês.....	25
2.1.1	A estética labeana nos sonetos: aspectos temáticos.....	25
2.1.2	A estética labeana nos sonetos: aspectos retóricos-formais.....	33
2.2	A presença de Louise Labé no Brasil.....	36
2.2.1	Primeiras referências: levantamento na Hemeroteca Digital (1740 a 1949).....	37
2.2.2	Estudos acadêmicos: artigos, dissertações e teses (2002 a 2023).....	44
3	TRADUÇÃO POÉTICA: DISCUSSÃO TEÓRICA.....	47
3.1	Retradução: reescrevendo o mesmo.....	56
3.2	Análise de traduções literárias: três abordagens.....	68
3.2.1	Antoine Berman: os postulados de um método.....	69
3.2.2	Correspondência e significância: os percursos metodológicos.....	73
3.2.3	Paulo Henriques Britto: tradução poética e correspondência.....	74
3.2.4	Mário Laranjeira: tradução poética e significância.....	80
3.2.4.1	<i>Fidelidade semântica.....</i>	<i>81</i>
3.2.4.2	<i>Fidelidade linguístico estrutural.....</i>	<i>82</i>
3.2.4.3	<i>Fidelidade retórico-formal.....</i>	<i>83</i>
3.2.4.4	<i>Fidelidade semiótico-textual.....</i>	<i>85</i>
4	TRÊS SONETOS DE LOUISE LABÉ: PARTICULARIDADES TEMÁTICAS E ESTÉTICAS.....	88
4.1	Soneto II e o ardor da paixão.....	88
4.1.1	(1) <i>Tant / quelque</i>	95
4.1.2	(2) Os sons nasais.....	96
4.1.3	(3) A rima de ouro.....	97
4.1.4	(4) O gênero das rimas.....	98
4.1.5	(5) A aliteração do fonema /t/.....	99
4.2	Soneto III e a dor de amar.....	104
4.3	Soneto XVIII e a súplica por “beijos”.....	111
5	TRÊS TRADUTORES BRASILEIROS E A ANÁLISE CRÍTICA DE SUAS TRADUÇÕES.....	122
5.1	Felipe Fortune e a obra <i>Louise Labé: amor e loucura</i> (1995).....	122
5.2	Sérgio Duarte e a obra <i>Três mulheres apaixonadas: Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barrett Browning</i> (1999).....	130

5.3	Mário Laranjeira e a obra <i>Poetas franceses da Renascença</i>. (2004).....	136
5.4	Análise das traduções.....	142
5.4.1	Soneto II.....	144
5.4.1.1	<i>Análise retórico-formal.....</i>	<i>144</i>
5.4.1.2	<i>Análise semântica e linguístico-estrutural das traduções.....</i>	<i>149</i>
a)	<i>Primeiro quarteto.....</i>	<i>149</i>
b)	<i>Segundo quarteto.....</i>	<i>154</i>
c)	<i>Primeiro terceto.....</i>	<i>162</i>
d)	<i>Segundo terceto.....</i>	<i>169</i>
5.4.2	Soneto III.....	176
5.4.2.1	<i>Análise retórico-formal.....</i>	<i>177</i>
5.4.2.2	<i>Análise semântica e linguístico-estrutural das traduções.....</i>	<i>181</i>
a)	<i>Primeiro quarteto.....</i>	<i>181</i>
b)	<i>Segundo quarteto.....</i>	<i>186</i>
c)	<i>Primeiro e segundo tercetos.....</i>	<i>190</i>
5.4.3	Soneto XVIII.....	197
5.4.3.1	<i>Análise retórico-formal.....</i>	<i>198</i>
5.4.3.2	<i>Análise semântica e linguístico-estrutural das traduções.....</i>	<i>200</i>
a)	<i>Primeiro quarteto.....</i>	<i>200</i>
b)	<i>Segundo quarteto.....</i>	<i>204</i>
c)	<i>Primeiro terceto.....</i>	<i>209</i>
d)	<i>Segundo terceto.....</i>	<i>213</i>
5.5	Comparação do resultados.....	218
6	CONCLUSÕES.....	225
	REFERÊNCIAS.....	231
	APÊNDICE A - HEMEROTECA DIGITAL (1950 - 2008): REFERÊNCIAS A LOUISE LABÉ.....	245

1 INTRODUÇÃO

O ser humano sempre procurou expressar suas convicções, sentimentos e pensamentos de diversas maneiras; mas, sem dúvida, é através da arte que essas declarações se eternizam, não apenas pelo que revelam, mas como revelam. A escultura e a pintura, por exemplo, expressam mensagens; uma das maneiras de transmiti-las é a partir do jogo contrastante de cores e de linhas que criam uma volumetria e, por conseguinte, a ilusão de profundidade, de tridimensionalidade e bidimensionalidade. A música, por sua vez, expressa mensagens a partir do enlace do contorno rítmico, harmônico e melódico do tecido sonoro. A literatura, quer em prosa quer em poesia, expressa mensagens a partir do arranjo estético de palavras e de sons.

Por ser uma arte das palavras, a literatura é também um dos campos da produção humana e social em que mais se observa a prática de uma outra atividade humana e social: a tradução. Não estamos nos referindo aqui à transmutação (tradução intersemiótica) nem à reformulação (tradução intralingual); mas à tradução “propriamente dita”, a interlingual, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (Jakobson, 1993, p.65).

Dessa forma, a tradução literária é o passaporte que permite que as obras se desloquem de suas origens e venham habitar em novos territórios linguísticos. No entanto, nessa viagem, nesse traslado, a alteridade entre o contexto de partida e o de chegada faz com que alterações sejam implantadas ao texto literário. Essas modificações despertam o interesse dos Estudos de Tradução que, a partir de diversas correntes teórico-metodológicas, comentam e descrevem a nova roupagem ou organização estética que as obras adquirem nas diversas propostas tradutórias. Assim, a tradução literária é vista como uma atividade influenciada pelo contexto histórico, econômico, político/ideológico e cultural em que o tradutor a realiza e no qual ela circula.

Analisar como a engrenagem linguística, estética e semântica do texto literário de partida é remontada no texto literário de chegada sempre foi um campo de interesse em nossas leituras, a ponto de determinarmos que esse seria o nosso universo de pesquisa no doutorado.

Iniciamos no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB com a proposta de estudar as traduções das obras infanto-juvenis de Clarice Lispector para a língua francesa. Foram 5 obras que a autora dedicou a seu público infantil: *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1999), *O mistério do coelho pensante* (1967), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras* (1977). Tratava-se de uma pesquisa inédita, ainda não explorada nem no Brasil nem em países francófonos; além disso, a tradução de obras infantis é um campo de estudo ainda relativamente pouco discutido no âmbito dos

Estudos da Tradução.

No entanto, no decorrer do curso, em especial na disciplina, *Estudos Culturais e de gênero na literatura*, ao fazermos o levantamento das escritoras francesas que foram traduzidas para o português, observamos que na França do século XVI, em 1555, uma jovem nascida em Lyon, chamada Louise Labé, ousou aos 33 anos de idade expressar em gestos, atitudes e palavras sua paixão pela liberdade, pelo amor e pela arte. Foi apenas uma obra, intitulada *Œuvre*; mas seu grande sucesso a fez ser reeditada quatro vezes em apenas um ano e, no decorrer do tempo, ser traduzida para diversos idiomas, inclusive para a língua portuguesa (português/Brasil).

Começamos a ler seus escritos. A sensibilidade dos temas abordados e o esmero estético de sua obra nos despertaram o anseio de estudar, de maneira minuciosa, como os tradutores manifestaram essas singularidades em suas produções. Fizemos um levantamento sobre as pesquisas desenvolvidas em torno das traduções brasileiras face ao texto fonte e comprovamos que, até então, inexistia qualquer estudo contemplando esse *corpus*.

Diante dessa constatação, três razões nos levaram a modificar o objeto de análise e delimitar três sonetos de Louise Labé e suas traduções para o português como nosso objeto de pesquisa.

A primeira razão é o gênero literário. Embora as produções em prosa de Clarice Lispector tenham suas particularidades estéticas, a poesia sempre foi, a nosso ver, o gênero de excelência na arte com as palavras. Diante da linguagem poética de Louise Labé, nos indagamos sobre as estratégias empregadas pelos tradutores na manipulação e incorporação, nas traduções, dos recursos estéticos mais proeminentes nos poemas de partida.

A segunda razão para a mudança do *corpus* refere-se à temática. É certo que a obra literária infantil de Clarice Lispector singulariza-se por tratar de temas que não são comuns a esse gênero, a exemplo do luto, apresentando-o de uma maneira simples, mas não simplória, para o seu público alvo; no entanto, a carga temática que percorre as veias poéticas dos versos de Louise Labé, como as consequências físicas, sociais e psicológicas advindas quando uma mulher se dá o direito não apenas de amar, mas de expressar, muitas vezes de forma erótica, esse amor. Essa temática, explorada pela poeta no século XVI, instigou-nos a observar e a refletir sobre como esses pontos temáticos foram trabalhados pelos tradutores em suas propostas de tradução.

A terceira razão é de natureza linguística. Em Lispector seria analisada a tradução do português para o francês; em Louise Labé, o percurso tradutório é inverso: do francês para o português. Se “[a]s melhores *traduções* são para a *língua materna* do profissional”

(Atkinson, 2021, p.2), pode-se presumir, de modo correlato, que as melhores análises também sejam aquelas elaboradas por estudiosos na língua materna da tradução. É certo que essa não é uma lei ou regra universal, mas uma premissa que tem sua justificativa:

O domínio da língua materna e a liberdade de transitar por seus mais vastos, diversos e algumas vezes obscuros campos de significação, de forma contextualizada, é condição imprescindível para o sucesso do processo tradutório, geralmente realizado por um nativo. Raros são os tradutores que traduzem para uma língua que não seja sua língua materna (Paschoal, 2007, p.218).

Por conseguinte, a partir do “domínio da língua materna”, o analista ou crítico terá mais “liberdade de transitar” nos “obscuros campos de significação” desvendando, no processo de construção tradutória, a interpretação do tradutor diante de um texto, o poético, em que os “campos obscuros” são mais recorrentes e envoltos de significância (Laranjeira, 2003).

Logo, o objetivo central desta pesquisa é analisar as traduções produzidas e publicadas no Brasil por Felipe Fortuna (1995), Sérgio Duarte (1999) e Mário Laranjeira (2004) dos sonetos II, III e XVIII de Louise Labé.

A escolha específica desses três sonetos tem sua justificativa no fato de serem as únicas composições de Louise Labé traduzidas pelos três tradutores em língua portuguesa.

Para a análise das traduções é necessário, a princípio, desenvolver a análise estilística e semântica dos versos fonte, procurando identificar os traços estilísticos, retóricos e formais mais manifestos na arte labeana para, a partir de então, observar e pontuar como esses aspectos diferenciais de sua arte foram tratados pelos tradutores em suas propostas de tradução, segundo as motivações que impulsionaram os tradutores em suas tarefas. Assim, a principal questão que procuramos responder é: Como a arte da poeta Louise Labé foi apresentada ao Brasil em língua portuguesa?

Além do objetivo central do estudo das traduções face aos textos originais, outros objetivos secundários alimentam esta pesquisa, quais sejam: contextualizar o momento político, ideológico e cultural em que os sonetos labeanos foram produzidos; assinalar as nuances da estética labeana face ao momento em que a poeta compôs seus versos; observar como ocorrera a recepção de sua obra em periódicos brasileiros e no meio acadêmico no Brasil; trazer à baila discussões a respeito da tradução poética e das retraduições literárias.

Todos esses objetivos são perscrutados no decorrer desta tese que, após esta introdução, está organizada em cinco capítulos. No segundo, intitulado *Louise Labé na França quinhentista e a circulação de sua obra no Brasil*, tem-se uma apresentação do contexto histórico, social e literário que a poeta vivenciou e como ela atuou e compreendeu esse momento, manifestando-

o em sua arte a partir de um núcleo temático recorrente e de traços estilísticos, retóricos e formais específicos de sua maneira de escrever e de exprimir-se enquanto voz poética.

A análise sobre o quinhentismo, um dos lapsos temporais do Renascimento, foi pautada nas observações dos historiadores Arnold Hauser (1998), Perry (1999), Burke (2003), Crosazzi (2018), Petey-Girard (2023) e Ganaza (2016). Sobre a *personna* Louise Labé, foram consultadas tanto as observações de relatos de contemporâneos da poeta – a exemplo de Calvin (1560) e Rubys (1573) – como biografias do século XIX – Breghot (1824) e Cochard (1824) –, fontes do século XX – Lazard (1985), Martinez (1976) e Rigolot (1977/1986) – e do século XXI – Mottta (2014), Selosse (2007) e Pradas (2007).

Ainda no mesmo capítulo, são indicados e analisados os vestígios da divulgação e da recepção da poeta e da sua arte no Brasil, observados em jornais e revistas consultados na Hemeroteca Digital, acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional, no intervalo temporal de 1740 a 1949. A data, 1740, corresponde ao ano inicial das publicações que passaram a ser digitalizadas pela Hemeroteca desde 2001; o ano 1949 foi a data limite que impusemos à nossa pesquisa, visto nossa intenção ser a de investigar os primeiros momentos da recepção da obra de Louise Labé em nosso território. No âmbito acadêmico, são apontados alguns estudos sobre Louise Labé em revistas especializadas; bem como o levantamento de pesquisas *stricto sensu* sobre a poeta no Banco de teses e dissertações da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) a partir de 2002, ano em que as pesquisas passaram a ser disponibilizadas na plataforma.

No terceiro capítulo, *Tradução poética: discussões teóricas*, são explorados diversos pontos sobre as particularidades da tradução literária, sobretudo poética, e as antagônicas percepções sobre sua (in)viabilidade, a partir da problematização das questões mais relevantes na sua realização, fazendo com que, por diversas motivações, as obras literárias sejam mais frequentemente retraduzidas do que os demais gêneros textuais. A exploração desse universo teórico da tradução literária e da retradução deu-se a partir das observações de Vizioli (1988), Campos (1988), Benjamin (2008), Paes (1990), Gambier (2011), Oseki Depré (2003/2007/2021), Berman (1990), Bensimon (1990), John Milton (2010), Monti (2011), Venuti (2013) e Faleiros e Matos (2014).

Também compreende o terceiro capítulo a discussão sobre o aparato teórico metodológico que norteou o estudo das traduções contempladas nesta tese. Dessa forma, são apresentadas as propostas de abordagem de três teóricos: Berman (1995), Britto (2006/2012/2017) e Mário Laranjeira (2003). Nesta pesquisa, os direcionamentos de Berman

foram empregados em especial como uma postura de pesquisa face ao objeto, isto é, seguindo-se etapas de análise que vão desde a identificação de informações paratextuais até a maneira como essas informações devem ser vinculadas à análise. Segundo Berman (1995), é necessário observar e ponderar as diretrizes que orbitam em torno da tradução, como o projeto de tradução e o horizonte do tradutor, pois todos esses pontos são decisivos para o resultado final, o produto que o leitor tem em suas mãos: o texto traduzido. As proposições de Britto (2017) e de Mário Laranjeira (2003) foram, de fato, as ferramentas teóricas mobilizadas para a análise das traduções, onde procuramos identificar o grau de correspondência entre os elementos formais, retóricos e linguístico-estruturais constituintes do texto fonte, em confronto com os da tradução, resultando na comparação dos efeitos de sentido ou significância (Laranjeira, 2003) dos dois textos.

No quarto capítulo, *Três sonetos de Louise Labé: particularidades temáticas e estéticas*, analisamos o *corpus* em língua francesa desta pesquisa, isto é, os sonetos II, III e XVIII de Louise Labé. Nessa etapa fizemos estudo dos estratos estruturais (nível formal) e semânticos (nível interpretativo) dos versos e a simbiose desses estratos na formação de um todo coeso – o poema – em que forma e sentido se retroalimentam criando uma significância (Laranjeira, 2003). Nesse processo, realizamos o estudo da métrica, da rima, das figuras de linguagem e da fonoestilística identificadas nos versos, bem como o estudo semântico de termos considerados mais expressivos da composição poética.

No quinto capítulo, *Três tradutores brasileiros e a análise crítica de suas traduções*, prescrutamos as nove propostas de tradução; isto é, três traduções de cada um dos três sonetos, seguindo o mesmo percurso de análise dos originais para, em seguida, confrontá-los a partir da observação do princípio de correspondência (Britto) e de significância (Mário Laranjeira) entre o texto fonte e suas versões nas leituras interpretativas e projetos tradutórios de Felipe Fortuna (1995), Sérgio Duarte (1999) e Mário Laranjeira (2004). Convém observar que Mário Laranjeira tem participação dupla nesta pesquisa, visto que ele é um dos tradutores dos poemas estudados e, ao mesmo tempo, um dos teóricos escolhidos para empreender uma análise mais objetiva das traduções poéticas.

Como ressalta o próprio Laranjeira (2003), traduzir vem do latim (*trans* + *ducere*) e etimologicamente significa *levar através de*. “O verbo levar (*duco*) é essencialmente transitivo e, portanto, a primeira pergunta a responder é: “O que se leva?” (Laranjeira, 2003, p.15). Diante dessa premissa, outras questões circunstanciais lhe são derivativas: De onde? Para onde? Por quem? Para quem? Quando? De que modo?

As linhas que seguem intentam responder a uma questão que envolve as demais: Qual Louise Labé as traduções fizeram o Brasil conhecer? Ou melhor, quais Labés.

2 LOUISE LABÉ NA FRANÇA QUINHENTISTA E A CIRCULAÇÃO DE SUA OBRA NO BRASIL

O momento histórico que a escritora francesa Louise Labé (1522? - 1560) vivencia é caracterizado por uma efervescência de múltiplas influências. O século XVI, uma lâmina do Renascimento, agrega aspectos remanescentes do final da Idade Média, amalgamados com o influxo de ideias e ideais advindos além dos Alpes. Desse modo, há a permanência de certos valores e temas genuinamente medievais que (co)vivenciam com ideologias político-sociais e concepções artísticas revolucionárias.

Em tese, o Renascimento tentou romper com os cânones da época que o antecedeu, almejando distanciar-se das “trevas” da Idade Média e se autoproclamando era moderna, diante de um cenário histórico que testemunha o desenvolvimento das relações comerciais, o alargamento das fronteiras e do conhecimento.

O historiador Arnold Hauser (1998) pondera e defende que a Renascença não seria ruptura, mas o amadurecimento ou as consequências de pensamentos e ações oriundos da época medieval; a exemplo das Cruzadas, que favoreceram as relações comerciais, substanciais para o florescimento das atividades culturais nos séculos seguintes; bem como da tradução e preservação dos clássicos no seio da própria Igreja.

Para outro historiador, Perry (1999), a real ruptura do Renascimento estaria na busca da cientificidade, na procura de métodos objetivos que levariam ao conhecimento e ao domínio do mundo físico, anulando quaisquer respostas metafísicas ou sobrenaturais.

Além disso, a (aparente) amenização de uma ditadura religiosa, o surgimento de uma nova forma de pensar e de ver o mundo, sobretudo a partir da (re)descoberta dos clássicos, culminaram em um movimento cultural de ampla força.

A Antiguidade Clássica torna-se o espaço-cultura de referência, influenciando a política, a arte e a ciência renascentistas. O fascínio exercido pelos clássicos foi tão acentuado ao ponto de em Lyon, cidade da nossa escritora, os poetas se empenharem para comprovar um vínculo íntimo com a cultura clássica, “remetendo a história da cidade lionesa à antiga cidade de Ilion, que conhecemos como Tróia, forjando uma aproximação identitária da região com os valores da Antiguidade Clássica.” (Motta, 2014, p. 31-32).

Lyon desempenhou um papel de protagonista do movimento Renascentista na França e se transformou em um importante centro urbano europeu, a ponto de rivalizar com Paris e ser chamada segundo olho da França (Martinez, 1976). Tal fato deve-se à sua localização geográfica, que propiciou grande tráfego fluvial.

Irrigada por dois rios, Saône e Rhône, que serpenteiam o leste do hexágono e morrem no Mar Mediterrâneo, Lyon transformou-se no palco de entrecruzamentos comerciais e culturais, tornando-se a rota de grande atividade econômica e cultural. Era a porta de entrada do Mar Mediterrâneo, acolhendo comerciantes, principalmente venezianos e florentinos. A aproximação com as cidades-estados italianas gerou também a dinamização e a migração de muitos italianos que fugiam das guerras internas. Esses estrangeiros, em especial aqueles que tinham permissão de trânsito e comércio, vinham com suas famílias e passavam a habitar e a investir em Lyon. A preocupação com a quantidade de estrangeiros na cidade fez com que se estabelecessem as *ordonnances*, regulamentos que tinham o objetivo de garantir o bem-estar dos novos habitantes e, ao mesmo tempo, banir os vagabundos e as pessoas sem permissão. (Motta, 2014).

Além disso, era uma rota comercial cujas mercadorias incluíam também itens de consumo cultural, impulsionados pelos negociantes que financiavam os impressores e motivavam o chamado “negócio do Iluminismo”: reedição de textos clássicos, obras de referências, traduções e dicionários em outros idiomas (Burke, 2003).

Se Paris era a capital administrativa, Lyon era a capital econômica e cultural da França, e isso a tornou cosmopolita:

Por ser Lyon um importante ponto de encontro dessas transações, atraiu alguns desses investimentos, tornando-se um pólo para sua comercialização. Tais reflexões colaboram para pensarmos na imagem que se incide sobre Lyon como uma cidade que produz e fomenta a indústria das Letras. Prova disso é que se calcula que há, no século XVI, um número de 158 impressores ou tipógrafos nessa cidade, cuja população variava de 35 a 50 mil habitantes (Motta, 2014, p.49).

Dentre esses investidores estão os burgueses, cuja ascensão foi favorecida pelas relações comerciais. Eles financiavam recursos à realeza, sobretudo em relação ao empreendedorismo das navegações, tornando viável a fundação de colônias francesas, a exemplo da França Antártica no Rio de Janeiro em 1555 e do Fort Caroline na Flórida em 1562. O mundo se tornou mais largo e mais acessível ocasionando grandes mudanças.

Embora a burguesia não desfrutasse de títulos de nobreza, a sua importância econômica impôs alterações consideráveis no quadro político e administrativo do Estado, uma vez que era um grupo fundamental para o enfraquecimento dos fragmentados feudos e para a consolidação do poder da realeza (Motta, 2014). Essa consolidação navegava mares, alargava fronteiras e se firmava em terras estranhas, conquistando novos territórios, ampliando reinados para além-mar, enriquecendo a monarquia e a legitimando face aos súditos e a outros povos.

É, então, por desejo de legitimação que ocorre, também, o suporte secular ao conhecimento. O reinado de François I mostra seu incentivo ao conhecimento, no caso, por exemplo, da fundação, em Paris, do Collège des Lecteurs Royaux, mesmo diante da oposição “da Faculdade de Teologia”. Os herdeiros dessa dinastia darão, de alguma forma, encaminhamentos parecidos: seu neto, Henrique III, será fundador de academias, uma delas dedicada aos estudos das ideias de Platão. Na principal cidade de instalação da Corte, havia, ainda, centros de informação culta que iam desde as embaixadas até Academias de Ciências, observatórios e grandes bibliotecas, muitos deles abertos ao público, que insinuavam o papel benevolente de seus governantes “concessores” (Motta, 2014, p.40).

Crosazzi (2018), ao analisar a alegoria no afresco *A ignorância caçada* de Rosso Fiorentino, escreve nesses termos:

«Invictissimus» e «Pai das Letras», Francisco I é por completo um herdeiro de Roma e nós o encontramos como tal noutro exemplo desta complementaridade, no afresco de Rosso Fiorentino *A ignorância caçada* na galeria François I em Fontainebleau. A cena desenrola-se em nuvens, na parte superior à direita encontra a porta de um templo de onde provém a luz que simboliza o conhecimento. O personagem que está entrando é o rei Francisco I: ele é representado como imperador Romano, coroado de louro, uma espada na mão direita e um livro sob o braço esquerdo. Atrás dele, os outros protagonistas da cena estão vendados e estão no processo de vacilar: representam a ignorância vencida. Trata-se, portanto, da representação de um rei virtuoso, libertador da ignorância e protetor da cultura, da sabedoria, da educação e dos valores humanistas. (Crosazzi, 2018, p.24).¹

Cochard (1824), historiador e membro da Academia lionesa no século XIX, já havia ressaltado quão favorável foi às Letras o reinado de Francisco I, que sensível à perniciosidade da ignorância e ao quanto esta contribui para a miséria dos homens, incentivou os estudos fundando colégios e colocando à frente da educação pública os professores mais experientes, honrando com sua proteção estudiosos de todos os tipos. Segundo o historiador, devido a essa conduta, o rei adquiriria glória imortal.

Em nossos dias, Petey-Girard (2023) ratifica as palavras de Cochard (1824) ao afirmar:

Permanecendo na história como exemplo típico do rei patrono, Francisco I manifesta ao longo de seu reinado um interesse pelo pensamento humanista. Em troca, Guillaume Budé ou Clément Marot celebram a abertura deste esteta soberano, cujo reinado marca um ponto de virada na história literária (Petey-Girard, 2023, p.1).²

¹ «Invictissimus» et «Père des Lettres», François Ier est à part entière un héritier de Rome et nous le retrouvons en tant que tel dans un autre exemple de cette complémentarité, la fresque de Rosso Fiorentino *L'Ignorance chassée* dans la galerie François Ier à Fontainebleau. La scène se déroule sur des nuages, dans la partie supérieure à droite se trouve la porte d'un temple d'où vient de la lumière symbolisant la connaissance. Le personnage qui est en train d'y entrer est le roi François Ier : il est représenté en empereur romain, couronné de laurier, une épée dans la main droite et un livre sous le bras gauche. Derrière lui, les autres protagonistes de la scène ont les yeux bandés et sont en train de vaciller : ils représentent l'ignorance vaincue. Il s'agit donc de la représentation d'un roi vertueux, délivreur de l'ignorance et garant de la culture, de la sagesse, de l'éducation et des valeurs humanistes. (Crosazzi, 2018, p.24). Todas as traduções apresentadas nesta tese são de minha autoria, com exceção das traduções literárias que serão analisadas nessa pesquisa.

² Resté dans l'histoire comme l'exemple type du roi mécène, François I^{er} manifesta tout au long de son règne un

O florescimento cultural propicado pelo rei também se observou em relação às mulheres:

As mulheres participaram dessa feliz melhoria: sua educação foi mais cuidadosa, mais extensa, mais liberal; não se contentaram em ensinar-lhes as artes do agrado, iniciam-se desde cedo nos mistérios das ciências: o progresso que elas fizeram mostra que a inclinação à frivolidade, de que são acusadas, é mais o efeito das intuições do que de seu caráter. (Cochard, 1824, p.23-24).³

Em seu artigo sobre a escrita feminina e a imprensa lionesa do século XVI, Ganaza (2016) ratifica as informações de Cochard (1824) ao escrever:

O Renascimento europeu, dando um acesso mais fácil ao mundo da cultura a algumas classes privilegiadas, aristocráticas ou burguesas, foi a época da promoção da mulher ou, mais precisamente, da aculturação de algumas mulheres - repetindo as palavras de Louise Labé, de “aquelas que possuem recursos” (Epístola dedicatória). (Ganaza, 2016, p.430).⁴

Nesse cenário, um papel fundamental foi desempenhado pelo tipógrafo (editor) Jean de Tournes, propagador do ideais humanistas e em cujo atelier se instituiu

a prática da página de título, uma prática que, posteriormente, permitirá um «deslizamento da autoridade para a auctorialidade». O nome de uma mulher na página de título se tornará não apenas um argumento determinante para a venda e recepção do livro, mas acima de tudo uma legitimação criativa que, mesmo não sendo exclusiva das mulheres, lhes dará uma chance «incluindo as que não possuem título de nobreza, de existir como autores» (Ganaza, 2016, p.432).⁵

Dessa forma, as damas francesas quinhentistas - em especial as da corte, da nobreza ou as que pertenciam a uma classe social que dispunha de recursos econômicos, a exemplo de Louise Labé - foram culturalmente favorecidas no contexto da Renascença (Motta, 2014). De um lado pelo absolutismo francês e sua ânsia de legitimação, impulsionando a instrução das

intérêt pour la pensée humaniste. Guillaume Budé ou Clément Marot célèbrent en retour l'ouverture de ce souverain esthète, dont le règne marque un tournant dans l'histoire littéraire. (Girard, 2023).

³ Les femmes participèrent à cette heureuse amélioration : leur éducation fut plus soignée, plus étendue, plus libérale; on ne se contenta pas de leur enseigner les arts d'agrément, on les initia de bonne heure dans les mystères des sciences : les progrès qu'elles y firent prouvent que le penchant à la frivolité, dont on les accuse, est plutôt l'effet des institutions que celui de leur caractère. (Cochard, 1824, p.23-24).

⁴ La Renaissance européenne, accordant un accès plus aisé au monde de la culture à quelques classes privilégiées, aristocratiques ou bourgeoises, fut l'époque de la promotion de la femme ou plus précisément, de l'acculturation de certaines femmes (Ganaza, 2016, p.430).

⁵ Les ateliers de Jean de Tournes bougeaient des idées humanistes et se sont institués parmi les premiers qui déterminèrent la pratique de la page de titre, une pratique qui, par la suite, permettra un « glissement de l'autorité à l'auctorialité ». Le nom d'une femme sur la page de titre deviendra non seulement un argument déterminant pour la vente et la réception du livre, mais surtout une légitimation créative qui, même n'étant pas propre exclusivement aux femmes, leur donnera une chance « y compris à celles qui n'ont pas de titre de noblesse, d'exister comme auteurs » (Ganaza, 2016, p.432).

mulheres; do outro lado, as ideias humanistas baseadas em fundamentos antropocêntricos que analisavam a existência humana a partir de vários aspectos, tais como: a dinâmica social e a evolução dos padrões e crenças como meios de atingir a liberdade e o progresso.

A poeta Louise Labé, como já salientou Ganaza (2016), foi sensível a esse momento favorável para a evolução social do seu gênero, de modo que na epístola dedicatória de sua obra escreve as seguintes linhas a Mademoiselle Clémence:

Tendo chegado o tempo, Mademoiselle, em que as severas leis dos homens não impedem mais as mulheres de se aplicarem às ciências e disciplinas: parece-me que aquelas que possuem a aptidão, devem empregar esta honesta liberdade que nosso sexo outrora tanto desejou (Labé, 1986, p.33)⁶.

Em outros momentos da mesma carta, Labé mantém o otimismo e afirma que a progressão cultural das mulheres trará benefícios à sociedade, visto que: “os homens se empenharão mais na pena e no estudo das ciências virtuosas, com medo da vergonha que eles têm de se verem superados por aquelas a quem eles pretendem ser sempre superiores em tudo.” (Labé, 1986, p.33)⁷.

Segundo Motta (2014), nesse discurso, a escritora sugere alterações nos padrões e crenças morais ao ironizar a suposta superioridade masculina a partir do verbo *prétendre*. Pretender não é o mesmo que ser, pretender está relacionado ao desejo, à aspiração, a uma intenção, não à realidade.

É evidente que esse quadro que alguns historiadores mostram como promissor para o gênero feminino no Renascimento não era compactuado em todos os estratos sociais, mormente no religioso. Tanto a Reforma quanto a Contrareforma viam no feminino uma inferioridade natural, uma submissão necessária, acrescida de fraqueza e forte tendência para o pecado, de modo que qualquer subversão das mulheres às regras arbitrariamente estabelecidas indicava uma forma de depravação, perturbação ou corrupção dos valores.

Assim, embora o Renascimento tenha favorecido, de maneira limitada, algum grupo de

⁶ Estant le tems venu, Mademoiselle, que les severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de s'apliquer aus sciences et disciplines : il me semble que celles qui ont la commodité, doivent employer cette honneste liberté que notre sexe ha autre fois tant desirée (Labé, 1986, p.33). Tradução francês moderno: Étant le temps venu, Mademoiselle, que les sévères lois des hommes n'empêchent plus les femmes de s'appliquer aux sciences et disciplines: il me semble que celles qui [en] on la commodité, doivent employer cette honnête liberté que notre sexe à autrefois tant désirée

⁷ [...]les hommes mettront plus de peine et d'estude aus sciences vertueuses, de peur qu'ils n'ayent honte de voir precéder celles, desquelles ils ont pretendu estre tousjours superieurs quasi en tout. (Labé, 1986, p.33). Tradução francês moderno: [...]les hommes mettront plus de peine et d'étude aux sciences vertueuses, de peur qu'ils n'aient honte de voir [les] précéder celles, desquelles ils ont prétendu être toujours supérieurs quasi en tout.

mulheres, a sociedade misógina e falocêntrica continuava a impor-lhes muros e fronteiras tanto no âmbito educacional quanto político e literário; o que levou muitas autoras a ver, na literatura, uma arma retórica para mudar a condição das mulheres e a desigualdade entre os sexos, apresentando uma nova concepção da natureza feminina.

Esse foi o caso da escritora Christine de Pizan (1364 -1431), que com a publicação da obra *Epístola ao Deus do Amor*, em 1399, lançou os dardos para a conhecida *querelle des femmes* que, por aproximadamente quatro séculos, se instaurou como um debate político e literário sobre a mulher e sua representação social. Na *Epístola*, Pizan relata a queixa das mulheres de diversas posições sociais, critica autores misóginos como Ovídio e Jean de Meun e, especialmente “clérigos, filósofos e escritores por seus discursos difamatórios contra as mulheres” (Deplagne, 2021, p.29)

A própria Louise Labé, no século XVI, foi alvo de discursos difamatórios e severas críticas de Calvino por ter se travestido de homem. Um desses momentos foi no cerco de Perpignan, onde a poeta, disfarçada, chegou mesmo a guerrear utilizando o pseudônimo de *Capitain Louis*.

Na sua fala, que será transcrita em seguida, Calvino se refere a outro episódio e amplia sua ofensa ao clérigo de Lyon, Gabriel de Saconnay. O reformador insinua ações indecorosas de Labé e do religioso, alegando que eles invertiam papéis e realizavam práticas condenáveis, alcunhando a poeta de prostituta.

Pois com esta espécie de delicadeza você entretém seus convidados, enquanto traz as mulheres à mesa de maneira viril. Que diversão muitas vezes te deu a plebeia meretriz, que, em parte por seu próprio encanto, em parte pelo trabalho de seu marido, chamavam de Bella Cordoeira! (Calvin, 1560, *apud* Breghot, 1824, p.41)⁸.

Como ressalta Motta (2014), Calvino não deixa claro se essa diversão se refere a atos sexuais ou ao simples direito que a poeta se dá de divertir-se ao transfigurar-se “de maneira viril”. O que chama a atenção é a alcunha lançada a uma mulher, “plebeia meretriz”, por fugir aos comportamentos instituídos.

Calvino, em seu discurso, com seu ímpeto reformista, intenta atingir a imagem da Igreja Católica e reafirmar a caracterização da mulher, em especial da poeta, como depravada e adúltera, portanto, pecadora.

Algumas linhas depois, em suas observações, Breghot declara:

⁸ Hoc enim suavitatis genere convivas tuos oblectas, dum mulieres virili habitu ad mensam inducis. Hunc ludum quam saepe tibi praebuit plebeia meretrix, quam partim à propria venustate, partim ab opificio mariti Bellam Corderiam vocabant! (Calvin *apud* Breghot, 1824, p.41).

Gabriel de Saconay é considerado um dos homens mais louváveis da Igreja de Lyon, que a engrandece por seus escritos e por suas virtudes. Se, portanto, ele recebia habitualmente em sua casa a esposa de Ennemond Perrin, deve-se concluir que a conduta dessa mulher não apresentava nada de repreensível, nem mesmo ambíguo. Quanto ao suposto fato em que ela teria se vestido de homem, acredito que seja uma mentira, e que Calvino abuse de uma das circunstâncias da juventude de Bela Cordoeira (Breghot, 1824, p.41).⁹

Louise Labé foi um espírito cuja sensibilidade, impetuosidade e ânimo de resistir aos cerceamentos impostos às mulheres renderam-lhe simultaneamente prestígio e difamação; repulsa e admiração.

O pai de Louise Labé, Pierre Charlin, foi comerciante de cordas, ramo promissor durante as navegações. Embora não tivessem títulos nobiliárquicos, eles, enquanto burgueses, detinham um poder aquisitivo, uma situação socioeconômica que lhes rendia vários privilégios, dentre os quais o de dispor de uma educação sofisticada. Além disso, a própria atmosfera cultural de sua cidade natal possibilitou-lhe o acesso aos ideais renascentistas, trazidos pelos italianos. Labé aprendeu latim, italiano, música, equitação e esgrima. Destemida e determinada, aos dezesseis anos disfarçou-se de homem, como já foi dito, e usou o codinome de “capitão Loyz” para duelar no cerco de Perpignan. Anos mais tarde, travestida novamente de homem, participou de um torneio de esgrimas. Em 1550, casou-se com um homem bem mais velho e rico, também cordoeiro como seu pai, rendendo à jovem a alcunha de “Bela cordoeira”.

Culta e bem relacionada, Labé recebia em sua mansão a sociedade burguesa e os mais importantes literatos da época para desfrutar de saraus poéticos. Muitos afirmam que ela mantinha relações extraconjugais e que, com a morte do marido, suas aventuras amorosas se ampliaram, tornando-a mal vista pela sociedade.

Segundo Lazard (1985), Louise Labé foi retratada como uma socialite e “acusada de se oferecer aos convidados ilustres que recebia; alguns admiradores, rejeitados, enfureciam-se contra ‘a indecente Louise’ ”(1985, p.27)¹⁰.

No entanto, a maior subversão que Labé realizou não foi ter-se vestido de homem e guerreado, como uma Joana D’Arc lionesa; tampouco foi a de ter tido amantes. Sua maior subversão foi ter escrito o escreveu, da forma como escreveu, no momento em que escreveu.

⁹ Gabriel de Saconay est regardé comme un des hommes les plus recommandables de l'église de Lyon, qu'il a illustrée par ses écrits et par ses vertus. Si donc il recevoit habituellement dans sa maison la femme d'Ennemond Perrin, il faut conclure que la conduite de cette femme n'offroit rien de répréhensible, ni même d'équivoque. Quant au prétendu usage où elle auroit été de s'habiller en homme, je crois que c'est un mensonge, et que Calvin abuse d'une des circonstances de la première jeunesse de la Belle Cordière. (Breghot, 1824, p.41).

¹⁰ On l'a dépeinte en brillante mondaine, tenant bureau d'esprit à Lyon, on l'a accusé de s'offrir aux hôtes illustres qu'elle accueillait, des admirateurs éconduits se sont déchaînés contre « l'impudique Louise » (Lazard, 1985, p.27).

Escrever é uma forma de enfrentar o mundo. É questionar o que é ser e estar no mundo. É uma catarse.

Como afirma Conceição Evaristo (2016) em *A gente combinamos de não morrer*: “escrever é uma maneira de sangrar” (2016, p.68).

O sangue que jorra das palavras verte dores, memórias e anseios, é a poética da “escrevivência”, dando aos marginalizados o poder de reescrever as histórias mal contadas sobre eles mesmos, reconstruindo-se ao instituir uma identidade. Escrever é poder. Além disso, escrever ignorando os murmúrios ultrajantes dos censores é uma forma maior de heresia que liberta a alma.

Não é coincidência ser a Epístola dedicatória, que dá as boas-vindas aos leitores de Labé, um documento ontológico e etnológico, refletindo sobre a realidade imposta ao feminino, mostrando os contornos sociais e culturais que regem sua existência. Assim, Labé afirma que é chegado o tempo de

[m]ostrar aos homens o engano em relação a nós quando nos privam do bem e da honra que delas [as ciências e as disciplinas] podem vir. Se alguma de nós conseguir colocar por escrito suas ideias, que o faça com aplicação e não desdenhe a glória, e se adorne com ela[...] Mas a honra que a ciência nos dará será inteiramente nossa, e não nos poderá ser usurpada nem pela malícia do ladrão, nem pela força do inimigo, nem pelo passar do tempo.[...] não posso fazer outra coisa senão suplicar às virtuosas Damas[...] que se dediquem a mostrar ao mundo que, se nós não somos feitas para comandar, não devemos ser contudo desdenhadas como companheiras tanto nos negócios domésticos como nos públicos por aqueles que governam e se fazem obedecer[...] (Labé, *Épître dédicatoire à Clémence de Bourges*, 1986, p.33).¹¹

Nessas linhas, e em toda sua obra, Labé sangra, grita, denuncia e transgride. Ela o faz mediante uma estética particular, um cuidado com o dizer e o como dizer, de modo que tema, palavra, som e estrutura se coadunam para particularizar a sua forma de escrever(-se), a sua

¹¹ [...]montrer aus hommes le tort qu'ils nous faisoient en nous privant du bien et de l'honneur qui nous en pouvoit venir: Et si quelcune parvient en tel degré, que de pouvoir mettre ses concepcons par escrit, le faire songneusement et non dédaigner la gloire, et s'en parer plustot[...]Mais l'honneur que la science nous procurera, sera entierement notre : et ne nous pourra estre oté, ne par finesse de larron, ne force d'ennemis, ne longueur du tems.[...] je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames[...]s'employer à faire entendre au monde que si nous ne sommes faites pour commander, si ne devons nous estre desdaignees pour compagnes tant es affaires domestiques que publiques, de ceus qui gouvernent et se font obeïr.(LABÉ, 1986, p.33) Tradução francês moderno: [...]montrer aux hommes le tort qu'ils nous faisaient en nous privant du bien et de l'honneur qui nous en pouvaient venir: et si quelqu'une parvient en tel degré, que de pouvoir mettre ses conceptions par écrit, le faire soigneusement et non dédaigner la gloire, et s'en parer plutôt[...]Mais l'honneur que la science nous procurera, sera entièrement nôtre: et ne nous pourra être ôté, ni par finesse de larron, ni force d'ennemis, ni longueur du temps.[...] je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames de [...]s'employer à faire entendre au monde que si nous ne sommes faites pour commander, si ne devons-nous être dédaignées pour compagnes tant dans les affaires domestiques que publiques, de ceux qui gouvernent et se font obéïr [...] (Labé, *Épître dédicatoire à Clémence de Bourges*, 1986, p.33).

“escrevivência”.

Logo, identificar os traços estilísticos mais marcantes da sua escrita e da suas temáticas é uma etapa indispensável para o posterior estudo dos sonetos originais e das propostas de tradução selecionados no *corpus* desta tese, em que pontuaremos como a estética labeana foi trabalhada na pena de três tradutores brasileiros.

Além disso, como as traduções (e retraduições) têm o poder de deslocar o texto primário de seu habitat natural e fazê-lo sobreviver em um novo nicho social e cultural, torna-se pertinente observar como esse novo espaço (no caso, o Brasil) não apenas acolheu essas traduções mas, em especial, quais as percepções e concepções prévias que a crítica, manifesta em periódicos nacionais, já alimentava em relação à arte de Louise Labé. No mais, convém apresentar o levantamento das produções acadêmicas publicadas sobre a poeta em nosso país e como ela é vista nesse meio.

Essas duas tônicas, subdivididas em dois tópicos – *A poesia de Labé no contexto quinhentista* e *A presença de Louise Labé no Brasil* – serão abordadas nas páginas seguintes.

2.1 A poesia de Labé no contexto quinhentista francês

Herdeira desse momento histórico, cultural e ideológico, o Renascimento, que abriu as portas da História para a Idade Moderna, Louise Labé produz uma arte que reflete a silhueta estética dessa época adquirindo, muitas vezes, contornos próprios tanto em relação aos aspectos temáticos quanto retórico-formais.

2.1.1 A estética labeana nos sonetos: aspectos temáticos

Toda a produção de Louise Labé foi compilada em um único volume intitulado *Œuvre*, publicada pelo já citado Jean de Tournes, tipógrafo do rei em Lyon, em 1555, totalizando 24 sonetos, três elegias e o debate entre a loucura e o amor.

Louise Labé, em uma obra tão curta quanto intensa, toma fôlego para expressar uma voz poética mergulhada em um mar de sentimentos amorosos violentos, confessando sua paixão e versando sobre o amor, um amor que, ao mesmo tempo, abate e revigora essa voz sofrida e dependente do ser amado. Decerto, falar de amor não é novidade. Quantos homens, em obras filosóficas, poéticas e epistolares, na Antiguidade e no medievo, não expressaram os mais variados e dramáticos modos de amar? Platão, em *O Banquete*; Ovídio, em *A arte de Amar*; Plutarco, em *Diálogo do amor*; o romance de *Tristão e Isolda* e *Correspondências de Abelardo*

e *Heloísa* registram que o recorte temático do amor impulsionou diversos tipos de discursos, formas e estilos abrangendo desde o filosófico ao erótico.

No entanto, esse amor tão discutido e versado geralmente foi visto a partir de uma ótica masculina, falocêntrica¹², em que os desejos e as pulsões das mulheres eram minimizados e ou ignorados. No século XVI, Louise Labé, apaixonada e apaixonante, assume a voz do discurso poético, antecipa uma postura feminista ao defender o direito da mulher à educação, à liberdade de pensamento e à escolha dos parceiros e faz da arte literária o espaço de eclosão dessa voz abafada e ávida por fazer-se ouvir.

A voz poética labeana vivencia a distância e a indiferença do ser amando como uma verdadeira tortura, cujo sofrimento a maltrata psicológica e fisicamente. Embriagada de amor, excitada de paixão, essa voz expressa a loucura, a dor, a doença, os excessos, a debilitação, a violação das regras sociais como consequências de um amor arrebatador, real, carnal e, em especial, erótico.

O primeiro soneto de sua *Œuvre* é um poema escrito em língua italiana, demonstrando a influência da língua e da estética de Petrarca na constituição literária dos poetas lioneses. É interessante observarmos, nesses versos que inauguram seu sonetário, a ambivalência do eu-lírico ao referir-se ao envenenamento após a picada de um escorpião, visto que o animal pode ser metaforicamente o amante, e a picada possibilita a referência ao ato sexual (Pradas, 2007, p.6).

O sorte dura, che mi fa esser quale
Punta d'un Scorpio, et domandar riparo
Contr'el velen' dall'istesso animale.
(Labé, 1986, p.99).¹³

Outra passagem que expressa o erotismo, nesse caso o erotismo feminino, encontra-se nos primeiros versos do soneto VII, em que a voz lírica afirma:

¹² Há mulheres que também escreveram, ainda que sejam uma minoria. No séc. VII antes da nossa era, por exemplo, Sapho. E também Marie de France no séc. XII-XIII, as *trobairitz*...

¹³ Ó sorte dura, que me faz estar na/Ponta de um escorpião, e pedir remédio/Contra o veneno do mesmo animal. (Tradução literal).

On voit mourir toute chose animée,
Lors que du corps l'ame sutile part :
Je suis le corps, toy la meilleure part :
Ou es tu donq, o ame bien aymee ?

Ne me laissez par si long temps pâmee,
Pour me sauver apres viendrois trop tard.
Las, ne mets point ton corps en ce hazard :
Rens lui sa part et moitié estimee.

(Labé, 1986, p.100).¹⁴

Francês médio

On voit mourir toute chose animée,
Lors que du corps l'âme subtile part :
Je suis le corps, toi la meilleure part :
Où es-tu donc, ô âme bien aimée ?

Ne me laissez pas si longtemps pâmée :
Pour me sauver après viendrais trop tard.
Las ! ne mets point ton corps en ce hasard :
Rends-lui sa part et moitié estimée.

Francês moderno

Ao identificar o ser amado com a alma, e a voz lírica com o corpo (*Je suis le corps*), a poeta demonstra como sua essência está ligada aos apetites inerentes à carne e à necessidade de satisfazê-los.

Além disso, sem a alma, o corpo não tem outro destino senão a morte. De modo semelhante, a voz da poeta só espera a morte face à ausência do ser amado. (Pradas, 2007, p.7).

Louise inverte papéis; emudece, em seus versos, a voz masculina e torna audível o eco de algumas vozes femininas que a antecederam; mas que foram abafadas, tendo suas identidades camufladas em pseudônimos masculinos. Segundo Pradas:

Marie de France, que já coloca a mulher no centro mesmo da aventura e lhe atribui o papel de sujeito do sentimento amoroso (e não aquele de objeto ao qual ela estava habitualmente ligada) e que fala também dos desejos da mulher de escrever e contar seus sonhos e suas tristezas sentimentais, ou mesmo com os *trobairiz*, um grupo bastante restrito de poetisas dentre as quais poderíamos citar Na Castellosa, Clara d'Andouze, Azalais de Porquairagues ou Marie de Ventadour, mulheres que cantaram o amor, tal como os trovadores, **mas segundo uma concepção feminina que normalmente se ocultava sob um pseudônimo masculino (*senhal*) com o qual assinavam as suas canções** (Pradas, 2007, p.2. Grifo nosso).¹⁵

Essas escritoras medievais cantaram o amor e mostraram suas aptidões e capacidades literárias; no entanto, é no espaço letrado e liberal da Lyon do Renascimento que as mulheres irão despontar cultural e literariamente de modo até então não visto.

¹⁴ Vê-se morrer toda coisa animada./Quando do corpo a alma sutil parte:/Eu sou o corpo, tu a melhor parte:/Onde estás então, ó alma bem amada ?/Não me deixe tão longo tempo pasmada/Para me salvar depois viria muito tarde/Cansadoh [Ah]! Não coloque teu corpo ao acaso:/Devolve-lhe sua parte e metade estimada.(Tradução literal).

¹⁵ Marie de France, qui met déjà la femme au cœur même de l'aventure et lui attribue le rôle de sujet du sentiment amoureux (et non celui d'objet auquel elle était habituellement liée) et qui parle aussi des désirs de la femme d'écrire et de raconter ses souhaits et ses peines sentimentales, ou même avec les *trobairiz*, groupe assez restreint de poétesses parmi lesquelles nous pourrions faire mention de Na Castellosa, Clara d'Andouze, Azalais de Porquairagues ou Marie de Ventadour, des femmes qui ont chanté l'amour, de même que les troubadours, mais d'après une conception féminine qui était cachée d'habitude sous un pseudonyme masculin (*senhal*) avec lequel elles signaient leurs chansons. (Pradas, 2007 p.2).

Nesse contexto, uma série de mulheres letradas revelaram-se. É o caso de Margueritte de Bourg ou Pernette de Guillet, poetisa bem como inspiradora de *Délie*, obra de Maurice Scève, um dos autores mais emblemáticos do Renascimento francês, ao lado justamente da "bela cordoeira", Louise Labé, sem dúvida alguma, a mais liberal de todas as escritoras de letras francesas até o Renascimento e, talvez, uma das mais liberais de todos os períodos (Pradas, 2007, p.2).¹⁶

Nessa janela temporal, o amor adquire um perfil singular e contraditório. Fortemente influenciado pelas ideias neoplatônicas, ele é visto como ideal e etéreo; ao mesmo tempo, ainda preso a uma tradição menos elevada, apresenta-se realista e sensual (Ménager 1997, p.90). Louise se emancipa da visão platônica, exprime seu ponto de vista (Boriaud, 1995, p.82), cria versos de forte teor confessional e exorta as mulheres a se defenderem das consequências das paixões.

No entanto, a inovação mais marcante, bem como a mais surpreendente, não é aquela de uma mulher que fala sobre o tema do amor, mas sobretudo aquela de uma mulher que, para fazê-lo, apreende o discurso masculino nos descrevendo seja nas Elegias seja em seus Sonetos um amor sensual e de um erotismo latente. Ela nos oferece, portanto, uma descrição do amor que lhe rendeu uma reputação duvidosa e às vezes mais famosa do que sua obra poética (Pradas, 2007, p.3).¹⁷

No século XVI, e ainda hoje de certa forma, o mesmo discurso tem consequências distintas conforme seja expresso por um homem ou por uma mulher. Desse modo, no Renascimento, segundo Lazard (1985), a expressão “eu te desejo” terá um impacto diferente conforme seja dito por um homem ou por uma mulher. Além disso, se a mulher ousar expressá-la por escrito, sua atitude será vista como uma conduta escandalosa. Logo, escandalosa foi a conduta de Louise no soneto XVIII ao dizer:

¹⁶ Dans ce contexte, toute une série de femmes lettrées font apparition. Tel est le cas de Margueritte de Bourg ou Pernette de Guillet, poétesse ainsi qu’inspiratrice de *Délie*, œuvre de Maurice Scève, l’un des auteurs les plus emblématiques de la Renaissance française, à côté justement de la « belle cordière », Louise Labé, sans aucun doute, l’écrivaine la plus libérale de toutes les écrivaines des lettres françaises jusqu’à la Renaissance et, peut-être, l’une des plus libérales de toutes les périodes (Pradas, 2007, p.2).

¹⁷ Néanmoins, l’innovation la plus frappante, ainsi que la plus surprenante, n’est pas celle d’une femme qui parle du sujet amoureux mais plutôt celle d’une femme qui, pour le faire, s’empare du discours masculin en nous décrivant soit dans ces *Élégies* soit dans ses *Sonnets* un amour sensuel et d’un érotisme latent. Elle nous offre donc une description de l’amour qui lui valut une réputation douteuse et parfois plus célèbre que son œuvre poétique (Pradas, 2007, p.3).

Las, te plains tu ? ça que ce mal j'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereux.
 Ainsi meslans nos baisers tant heureux
 Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.
 (Labé, 1986, p.104)¹⁸

Francês médio

Las, te plains-tu ? ça que ce mal j'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereux.
 Ainsi mêlant nos baisers tant heureux
 Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise.

Francês moderno

Essa postura liberal de Louise a fez ser reprovada pelos seus próprios amantes, dentre eles Olivier de Magny, assim como por seu advogado Claude Ruby ou, como já assinalamos, por Calvin, que a chamou de “plebeia meretriz” (Calvin, 1560, *apud* Breghot, 1824, p.41).

Ainda no que diz respeito à erotização presente nos seus Sonetos e nas suas Elegias, satisfazer o desejo carnal é uma ânsia que perpassa toda a obra, como um fio condutor da realização amorosa.

Baise m'encor, rebaise moy et baise:
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux:
 Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.
 (Labé, 1986, p.104)¹⁹

Francês médio

Baise m'encor, rebaise-moi et baise :
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux :
 Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise.

Francês moderno

A percepção platônica, cara ao Renascimento e à Pléiade, do amor carnal como estágio preparatório para o amor divino, etéreo e sublime, é completamente desmistificada pela poeta (Lazard, 1985). A voz poética de Louise é consumida, física e emocionalmente, pelo fogo da paixão e acredita que esse fogo ainda continuará a incendiá-la, a torturá-la, mesmo após a morte:

Par toy, ami, tant, vesqui enflammee,
 Qu'en languissant par feu suis consume,
 Qui couve encor sous ma cendre embrasee
 Si ne le rends de tes pleurs apaisée.
 (Labé, elegie II, 1986, p.94)²⁰

Francês médio

Pour toi, ami, tant, j'ai vécu enflammée,
 Qu'en languissant par feux suis consumée,
 Qui couve encore sous ma cendre embrasée
 Si ne la rends de tes pleurs apaisée.

Francês moderno

¹⁸ Cansado [Ah], tu te queixas? Que este mal eu acalme,/Ao te dar dez outros deliciosos,/Assim mesclamos nossos beijos tão ditosos,/Gozemos um do outro à vontade.(Tradução literal).

¹⁹ Beija-me ainda, rebeija-me e beija:/Dá-me um dos teus mais saborosos,/Dá-me um dos teus mais amorosos:/Eu te devolverei quatro mais quente que brasa. (Tradução literal).

²⁰ Por ti, amigo, tanto, eu vivi em chamas,/Que definhando pelo fogo fui consumida,/ Que queima ainda sob minha cinza ardente/ Se tu não a acalmares com tuas lágrimas. (Tradução literal).

Longe de ser uma experiência filosófica e contemplativa, esse amor, essa paixão desenfreada, esse fogo abrasador levam o eu-lírico à doença, à loucura e ao descontrole dos impulsos em uma forte relação de causalidade:

Depuis qu'Amour cruel empoisonna
Premièrement de son feu ma poitrine,
Tousjours brulay de sa fureur divine,
Qui un seul jour mon cœur n'abandonna.

(Labé, soneto IV, 1986, p. 99)²¹

Francês médio

Depuis qu'Amour cruel empoisonna
Premièrement de son feu ma poitrine,
Tousjours brûlai de sa fureur divine,
Qui un seul jour mon cœur n'abandonna.

Francês moderno

O amor oferece o tudo e o nada em proporções extremas de modo que ou se está cheio ou vazio, feliz ou triste, ou se vive ou se morre por amor: “Eu vivo, eu morro: eu me queimo e me afogo”/ “De repente eu rio e eu choro”²². Na Elegia II, a poeta escreve: “Você sozinho é todo o meu mal e meu bem;”/“Com você tudo, e sem você eu não tenho nada”²³.

A ideia de fugacidade do prazer e da felicidade face ao eterno sofrimento dos amantes também perpassa o sonetário da poeta. Isso faz com que, na sua produção literária, haja a proeminência de um campo semântico e isotópico de termos e expressões ligadas à dor de amar, tornando-a onipresente (Aragón, 1982). São tormentos experienciados por Louise, a ponto de Lazard (1985) ver a autorreferencialidade, a autobiografia como indissociável da sua produção literária:

O principal interesse das Elegias reside **nos detalhes que elas dão sobre sua vida pessoal**, sobre seus estudos, suas viagens, sua glória nascente, as alegrias e os tormentos de seu amor, aparentemente dedicado a apenas um. /«Adorado como Deus», disse ela ao seu amante, “Tu és todo o meu mal e o meu bem/Contigo eu tenho tudo e sem ti eu nada tenho.” (El. III.) (Lazard, 1985, p.28. Grifo nosso).²⁴

Ainda sobre a Elegia III, Lazard (1985) afirma:

²¹ Desde que Amor cruel envenenou/Primeiramente com seu fogo meu peito,/Sempre queimeei com sua fúria divina,/Que por um único dia meu coração não abandonou. (Tradução literal).

²² Je vis, je meurs : je me brule et me noye... Tout à un coup je ris et je larmoye, (Labé, Sonnet VIII, 1986, p. 101). Tradução francês moderno: Je vis, je meurs: je me brûle et me noie,... Tout en un coup je ris et je larmoie.

²³ Tu es, tout seul, tout mon mal et mon bien : Avec toy tout, et sans toy je n'ay rien. (Labé, 1986, *Élégies* II, p. 94). Tradução francês moderno : Tu es tout seul, tout mon mal et mon bien; Avec toi tout, et sans toi je n'ai rien.

²⁴ L'intérêt principal des *Elégies* réside dans les détails qu'elles donnent sur sa vie personnelle, sur ses études, ses voyages, sa gloire naissante, les joies et les tourments de son amour, voué, semble-t-il, à un seul./« Adoré comme Dieu », dit-elle à son amant, « Tu es tout seul tout mon mal et mon bien/Avec toy tout et sans toy je n'ay rien. » (El.III.) (Lazard, 1985, p.28).

Ela mesma confessa, na IIIª elegia, ter, «em seus verdes anos», exercitado [o seu] corpo e [o seu] espírito/em mil e mil obras engenhosas», manipulado «a agulha», empunhado armas «carregar a lança e a haste arremessar», «o dever cumprir em combate furioso / Montar, voltar o cavalo glorioso» (Lazard, 1985, p.27).²⁵

De forma assertiva a pesquisadora conclui:

Acusou-se a sua lira de ter apenas uma corda. Mas o seu universo poético, limitado sem ser monótono, permanece único entre os poetas do seu tempo. A imagem que ele dá de **Louise** é a de uma personalidade harmoniosa que **soube sintonizar sua arte com sua experiência amorosa**, conciliar as alegrias pagãs do corpo com a exaltação da mente e do coração (Lazard, 1985, p.30, Grifos nossos).²⁶

Essa mesma percepção é compartilhada por Pradas (2007) ao comparar a vertente temática de Louise Labé à da obra *Tristão e Isolda*:

O amor de Tristão e Isolda não só foi compreendido como fatalidade, mas também como doença e loucura, duas características essenciais da paixão amorosa que Louise Labé recupera magistralmente na sua poesia e particularmente nas suas Elegias, **de forte inspiração biográfica** (Pradas, 2007, p.4. Grifo nosso).²⁷

Para Balmas e Giraud (1986), a escrita de Labé é uma “**confissão** e, ao mesmo tempo, exortação às outras mulheres para que tentem escapar a esta fatalidade devoradora da paixão” (Balmas et Giraud, 1986, p.123. Grifo nosso)²⁸. Dessa forma, a obra labeana refletiria o sentir e as experiências da poeta.

Por tratar-se de um eu-lírico feminino que se dá a liberdade de falar de amor, Louise Labé tem, como público-alvo, conforme já expuseram Balmas e Giraud (1986) na citação anterior, especialmente as damas do seu tempo. Pradas reitera essa hipótese na seguinte

²⁵ Elle avoue elle-même, dans la III^e élégie, avoir, « en son verd aage », exercé [son] corps et [son] esprit/en mille et mille œuvres ingénieuses », manié « l’esguille », être allée en armes « porter la lance et bois faire voler », « le devoir faire en l’estour furieus » / Piquer, voler le cheval glorieus ». (Lazard, 1985, p. 27).

²⁶ On a reproché à sa lyre de n’avoir qu’une corde. Mais son univers poétique, limité sansêtre monotone, reste unique parmi les poètes de son temps. L’image qu’il donne de Louise est celle d’une personnalité harmonieuse qui a su accorder son art à son expérience amoureuse, concilier les joies païennes du corps à l’exaltation de l’esprit et du cœur (Lazard, 1985, p.30).

²⁷ L’amour de Tristan et Iseut n’a pas seulement été compris en guise de fatalité mais aussi de maladie et de folie, deux caractéristiques essentielles de la passion amoureuse que Louise Labé récupère magistralement dans sa poésie et particulièrement dans ses Elegies, d’une forte inspiration biographique (Pradas, 2007, p.4).

²⁸ « aveu et confession en même temps qu’exhortation aux autres femmes pour qu’elles tentent d’échapper à cette fatalité dévorante de la passion » (Balmas et Giraud, 1986, p. 123).

passagem:

É por isso que Louise Labé se dirige mais a um público feminino constituído por senhoras de Lyon, que ela evoca nas suas Elegias e nos seus Sonetos para justificar sua conduta, bem como para torná-las conscientes de que de maneira nenhuma elas estão isentas de viver a mesma paixão. (Pradas, 2007, p.10).²⁹

A suposição levantada por Pradas (2007) e Balmas e Giraud (1986) é confirmada na própria poesia de Louise Labé, que finaliza sua obra com o Soneto XXIV, dirigindo-se suas congêneres:

Ne reprenez, Dames, si j'ay aymé :
Si j'ay senti mille torches ardentes,
Mille travaux, mille douleurs mordentes :
Si en pleurant, j'ay mon tems consumé,

Las que mon nom n'en soit par vous blâmé.
Si j'ay failli, les peines sont presentes,
N'aigrissez point leurs pointes violentes :
Mais estimez qu'Amour, à point nommé,

Sans votre ardeur d'un Vulcan excuser,
Sans la beauté d'Adonis acuser,
Pourra, s'il veut, plus vous rendre amoureuses :

En ayant moins que moy d'ocasion,
Et plus d'estrage et forte passion.
Et gardez vous d'estre plus malheureuses.
(Labé, soneto XXIV, 1986, p.106)³⁰

Francês médio

Ne reprenez, Dames, si j'ai aimé,
Si j'ai senti mille torches ardentes,
Mille travaux, mille douleurs mordantes.
Si, en pleurant, j'ai mon temps consumé,

Las ! que mon nom n'en soit par vous blâmé.
Si j'ai failli, les peines sont présentes,
N'aigrissez point leurs pointes violentes :
Mais estimez qu'Amour, à point nommé,

Sans votre ardeur d'un Vulcain excuser,
Sans la beauté d'Adonis accuser,
Pourra, s'il veut, plus vous rendre amoureuses,

En ayant moins que moi d'occasion,
Et plus d'étrange et forte passion.
Et gardez-vous d'être plus malheureuses.

Francês moderno

Ser a chave que fecha a temática de 23 sonetos, três elegias e um discurso mitológico sem dúvida confere ao soneto XXIV uma importância singular.

A voz lírica de Louise Labé expõe para as Damas que lhe são contemporâneas a sua experiência dolorosa e pessoal com o amor, trazendo para o poema uma atmosfera elegíaca e, mesmo, biográfica (ou autobiográfica caso se confrontem inúmeros episódios da vida da autora com a temática abordada). Ela implora às senhoras que não a condenem, é um pedido de

²⁹ C'est pourquoi Louise Labé s'adresse plutôt à un public féminin composé de dames lyonnaises qu'elle évoque dans ses *Élégies* et dans ses *Sonnets* pour justifier sa conduite ainsi que pour les faire conscientes qu'elles ne sont pas non plus libres de subir une même passion (Pradas, 2007, p.10).

³⁰ Não reproveis, Damas, se eu amei:/Se eu senti mil tochas ardentes,/Mil provações, mil dores/mordentes:/Se, chorando, tenho meu tempo consumido,/Ah! que meu nome não seja por vós condenado./Se eu fracassei, as dores estão presentes,/Não afiem suas pontas violentas:/Mas saibam que Amor, no momento oportuno/Sem vosso ardor a Vulcano escusar,/Sem a beleza de Adônis acusar,/Poderá, se ele desejar, vos tornar mais enamoradas:/E tendo menos do que eu o ensejo,/E mais estranha e forte paixão./E resguardai-vos de ser mais infelizes.

indulgência: *Ne reprenez*.

Quer o soneto seja ou não autobiográfico, é indiscutível que o Amor é destruidor, tem seus caprichos e leva à infelicidade, podendo tornar as Damas mais desventuradas do que a própria voz poética: *Et gardez vous d'être plus malheureuses*. Não há autonomia ou livre arbítrio face ao poder incomensurável do Amor.

Todas essas linhas temáticas exploradas pela voz poética labeana são desenvolvidas em versos cujos elementos retórico-formais confirmam o quanto, no poema, o corpo estrutural aninha a alma da poesia.

2.1.2 A estética labeana nos sonetos: aspectos retórico-formais

A estrutura dos sonetos labeanos assume forte rigor formal:

Como se verificou ao longo deste estudo, o trabalho de Louise Labé sobre a organização dos constituintes [da métrica e do ritmo] é igualmente motivado pela **preocupação de compor versos “bem unidos, numerosos, sonoros**: de modo que não ultrapassem de forma alguma este propósito, e objetivo, que sentimos naturalmente seja lendo ou ouvindo”, para retomar as palavras de Du Bellay já citadas. Ao fazê-lo, a métrica não é para a nossa poeta esta restrição formal externa, que um leitor moderno muitas vezes considera um pouco gratuita, mas contribui em primeiro lugar para a estética do texto poético, realizando este **ideal de concordância entre a forma versificada e formas sintáticas, que se pensava ser a própria essência do verso de língua francesa** (Gouvard, 2004, p.47. Grifos nossos).³¹

Filha de uma época em que a *imitatio* constituía uma prática literária em termos de estilo, composição e conteúdo, Louise Labé seguiu muitas vezes as regras, mas não recuou diante da possibilidade de também, em muitos momentos, quebrá-las, imprimindo uma marca pessoal em seus escritos e uma ânsia de liberdade que se refletia também, como já demonstramos, na temática de seus versos e em suas considerações sobre as imposições dirigidas às mulheres.

Antes de nos debruçarmos sobre os sonetos labeanos, é importante pontuar que uma das formas poéticas mais praticadas na época renascentista é o soneto inspirado nas composições

³¹ Comme il est apparu au cours de cette étude, le travail de Louise Labé sur la distribution des constituants est également motivé par le souci de composer des vers « bien joints, nombreux, bien remplissant l'Oreille : et tels qu'ils n'excèdent point ce terme, et but, que naturellement nous sentons soit en lisant, ou écoutant », pour reprendre des propos de Du Bellay déjà cités. Ce faisant, la métrique n'est pas pour notre poétesse cette contrainte formelle externe, qu'un lecteur moderne considère bien souvent comme un peu gratuite, mais contribue au premier chef à l'esthétique du texte poétique, en réalisant cet idéal de concordance entre forme versifiée et formes syntaxiques, que l'on pensait être l'essence même du vers de langue française (Gouvard, 2004, p.47).

do poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374). Embora seja controversa a identificação do seu criador, sabe-se que o soneto teve origem no século XIII. Segundo Lima (2007), para alguns, como Houaiss; Villar (2001), Molino (1988) e Nóbrega (1965), o soneto surgiu na Sicília a partir de dois tipos de canções: o estramboto (*stambotto*), formado por oito versos hendecassílabos, com rimas alternadas, cantadas pelos camponeses sicilianos; e uma composição de seis versos, criação do poeta Giacomo da Lentini (1210- 1260).

O termo soneto provém de *sonet*, que no francês antigo designava uma cançoneta de caráter popular (Lima, 2007). Coube a Guittone D'Arezzo (1235- 1294) transformá-la em uma estrutura autônoma, separando-a da música e estabelecendo os 14 versos distribuídos em uma estrutura com duas estrofes: uma oitava com rimas abraçadas, (abbaabba), que depois foi desmembrada em dois quartetos, e um sexteto de rimas cruzadas (cdcdcd), que foi transformado em dois tercetos; havia ainda uma coda, dístico com rimas emparelhadas (ee). (Lima, 2007).

Coube a Petrarca (1304- 1374), em seu *Canzoniere*, “a transformação da estruturação estrófica (de bipartida em tetrapartida) e a retirada da coda, o duplo refrão que se colocava no final da composição” (Lima, 2007, p.12). O soneto petrarquiano é composto por 14 versos isométricos, decassílabos, em que cada um dos dois quartetos tem autonomia sintática e rimática, e os dois tercetos não têm autonomia rímica, podendo ou não apresentar autonomia sintática. Os ecos rimáticos do soneto podem variar de quatro (dois nos quartetos e dois nos tercetos) a cinco (dois nos quartetos e três nos tercetos). Lima (2007, p.15), apoiando-se em Molino, afirma que, no século XVI, as formas com quatro ecos rimáticos (a,b,c,d) são mais recorrentes, pois é nesse momento que se estão fixando as configurações ditas regulares.

Outra particularidade do soneto petrarquiano é a presença do verso decassílabo, esse métrica teve sua origem no sul da França, em fins do século X e princípios do século XI, na pequena canção épica em provençal *Boèce* (Spina, 2003, p.46). O metro alexandrino foi seu grande concorrente ao longo da Idade Média e da Renascença, chegando mesmo a suplantá-lo na poesia épica, fazendo-o entrar em declínio em fins do século XII. No medievo, o decassílabo possuía 4 modalidades de cesura (4+6/6+4/3+6/5+5); no entanto, a cesura mais frequente do decassílabo sempre foi aquela que ocorre após a 4ª. sílaba acentuada, além de ser também a cesura mais antiga, aparecendo desde os fins do século XII no cantar de gesta provençal *Girard de Rossillon* (Spina, 2003, p.47). Nos séculos XIV e XV, ele retoma fôlego ao ser regularmente empregado pelos poetas da *nouvelle rhétorique*, passando a ser chamado de *vers commun*, e tornando-se o metro obrigatório do *chant royal* e do *sirvantés* (Spina, 2003).

Na Itália, desde a primeira metade do século XIII, o decassílabo tornou-se o metro dos poetas da escola siciliana; essa vitalidade conseguiu manter passando por Dante, Petrarca,

Sannazzaro, até chegar ao Renascimento numa ascensão triunfante (Spina, 2003, p.47). Se na Itália o verso decassílabo manteve seu prestígio desde o século XIII e teve seu apogeu no Renascimento, o mesmo não ocorreu em outros lugares e com outros poetas, em que foi preterido face ao verso alexandrino, a exemplo de Ronsard (Spina, 2003, p.47).

Se o metro decassílabo não estava em evidência na França do Renascimento, quais razões podem ter levado Louise Labé a empregá-lo em seus versos em detrimento do alexandrino? Podemos apontar cinco possíveis razões.

A primeira: o verso de 12 sílabas, “embora antiquíssimo na França do norte **nunca foi o mais estimado pelos poetas do sul**” (Spina, 2003, p.69. Grifo nosso). A cidade de Lyon encontra-se no sudeste da França, apartada de uma influência mais direta da estética empregada no norte; sua proximidade com o sul da França, onde o alexandrino não era muito aceito, pode ter favorecido o emprego do decassílabo.

A segunda: o alexandrino, dado seu caráter pomposo, solene, majestoso, mostra-se mais adequado para a poesia épica, a exemplo das obras *Pèlerinage de Charlemagne* e *Chanson d'Antioche*. Segundo Spina (2003, p.69), ele nasceu como metro épico; nele é composto o *Roman d'Alexandre* (terminado em fins do século XII), *Roman de Rou* (iniciado em 1160) e a *Vie de Saint Thomas de Guernes*, de Point Sainte-Maxence. No que se refere à poeta Labé, sua obra não possui caráter épico, mas lírico.

A terceira: dada a sua posição geográfica, Lyon estava mais próxima da Itália e, portanto, da influência do Renascimento italiano em que, como já foi visto, Petrarca era a referência da poesia lírica, com os 317 sonetos dedicados a Laura, contemplando os momentos anteriores e posteriores à morte da amada; além disso, a considerável quantidade de editoras em Lyon e a larga impressão de livros facilitavam o influxo de novos padrões artísticos.

A quarta: a lírica francesa também apresenta tradicional e historicamente um amplo emprego de versos decassílabos; pode-se apontar: As *Chanson de toile* ou *Chanson d'histoire*, que teve seu apogeu no final do século XI até princípios do século XIII. Trata-se de uma poesia em que um eu-lírico feminino trabalha na fiação e, enquanto executa sua atividade, canta canções cujas estrofes são tercetos, quartetos ou quintetos em versos decassílabos, com cesura na 4ª. e na 6ª. sílabas, referindo-se a temas sentimentais felizes ou desventurados (Spina, 2003). É interessante considerar que esse gênero poético pode ter influenciado a estética de Labé não apenas em relação à forma, mas também quanto à temática, pincelando sua arte com toques medievais, singularizando sua estética. Também é importante citar que, no século XIV, entre os poetas da *Nouvelle Rhétorique*, Guillaume Machaut (1300-1377), contemporâneo de Petrarca, determina as técnicas de poesia, estabelecendo os chamados gêneros de formas fixas, dentre os

quais seriam preferencialmente escritos em decassílabos o *rondeau*, a *ballade* isométrica e o *chant-royal* (Spina, 2003). Vê-se, portanto, que o metro decassílabo faz parte da historiografia literária francesa, além de ser o país que, segundo Spina, lhe deu origem.

A quinta: o primeiro soneto publicado por Labé está escrito em italiano. É o carro-chefe do seu sonetário. A escolha por escrever na língua de Petrarca já anuncia a filiação literária da autora e ratifica a influência do enamorado de Laura na arte da poeta lionesa.

Se essas são cinco possíveis razões para Louise Labé seguir o cânone italiano no que tange à métrica, deve-se observar, entretanto, que ela não foi subserviente a todas as regras importadas com o soneto. Dos 24 sonetos da poeta lionesa, 12 (metade do seu sonetário), não seguem os preceitos petrarquianos no que se refere-se à disposição rímica.

Uma das variantes do soneto italiano³² é o soneto francês, que apresenta cinco ecos rimáticos distribuídos em: abba/abba/ccd/ede. Essa estrutura poética foi empregada por Labé nas composições: VII, XIV, XV, XVI, XIX, XX, XXI, XXIII. Além disso, o soneto VIII (abba/abba/cdc/cdd) e o soneto XII (abba/abba/ccd/eed) não são nem franceses, nem italianos. Ademais, o soneto X possui um esquema rímico ambíguo, sugerindo quatro e cinco ecos rimáticos, podendo suas rimas serem distribuídas da seguinte forma: (abba/abba/cdc/eec); (abba/abba/ccc/ddc).

Percebemos, portanto, no sonetário de Labé, que a presença de poemas petrarquianos bem como o emprego de liberdades estéticas demonstram, ao mesmo tempo, o domínio da poeta na composição de formas fixas e a sua capacidade de romper com essas mesmas regras; a arte de Labé é *sui generis*, pois nela vemos mais um paradoxo: a singularidade na *imitatio*. Esse paradoxo se derrama e atinge o conteúdo e a estética da sua poesia.

Para exprimir todas suas inquietações e reforçar a dramaticidade de seus versos, a poeta materializa um estilo lírico de ritmo fixo, métrica escalonada, rimas masculinas e femininas proporcionalmente dispostas e o rico emprego de antíteses, metáforas, inversões, paradoxos e outras figuras de linguagem, de sintaxe e de som; recursos estilísticos que potencializam, no corpo do poema, toda a sua significância como será visto, no capítulo III, na análise de três dos seus sonetos.

Louise é petrarquiana, mas não em relação ao amor; Louise é renascentista, mas não é neoplatônica. Louise é universal na sua temática; mas a autorreferencialidade, que de certo modo individualiza sua arte, é uma aposta de alguns de seus pesquisadores e leitores.

³² Segundo Lima (2003), o esquema rímico do soneto italiano varia nos tercetos e pode apresentar as seguintes combinações: quarteto estrutura fixa (abba/abba), tercetos (cdc/dcd; cdc/cdc; cdd/dcc; cde/cde; cde/dce; dce/edc; cde/dec; cdd/eed).

Com uma arte tão peculiar, a poeta instigou leitores e tradutores de outros países, atravessou fronteiras e habitou novos territórios, dentre eles, as terras brasileiras. Jornais, revistas e produções acadêmicas documentaram e nos mostraram indícios de como foi a divulgação e a interpretação da obra da lionesa no Brasil; isto é, como a poeta foi apresentada ao público brasileiro.

2.2 A presença de Louise Labé no Brasil

O objetivo desse capítulo não é traçar a divulgação e a recepção da obra da poeta Louise Labé no Brasil a partir de um estudo diacrônico exaustivo; esse intuito, por si só, daria uma tese. A finalidade aqui é, inicialmente, apresentar alguns rastros ou vestígios dos encontros iniciais do público brasileiro com o nome Louise Labé, observando como a poeta lionesa foi recebida e divulgada em periódicos brasileiros, partindo de informações disponíveis na Hemeroteca Digital. Em seguida, faremos um salto temporal para identificar, na atualidade, os trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre a poeta no Brasil, verificando o interesse pela obra de Louise Labé nas revistas especializadas em estudos literários, bem como nas publicações do Banco de teses e dissertações da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

Percorrer algumas pistas desse percurso mostrou-se profícuo para nosso estudo sobre as traduções da obra da poeta no Brasil, pois as produções tradutórias são leituras atentas e interpretações minuciosas dos originais publicadas e acolhidas em uma língua estrangeira, desempenhando, ainda, a função de propagadora do nome do autor que, no caso, é o da poeta lionesa. Além disso, como se verá adiante, em especial quando tratarmos especificamente das traduções, o meio jornalístico é também um divulgador dessas produções e, muitas vezes, apresenta uma crítica sucinta das mesmas. Toda essa dinâmica acrescenta linhas à historiografia da poeta no Brasil.

2.2.1 Primeiras referências: levantamento na Hemeroteca Digital (1740 a 1949)

A Real Biblioteca da Ajuda foi trazida para o Brasil pela corte portuguesa no início do século XIX e dela se originou a Biblioteca Nacional (BN), que “visa coletar, preservar e promover o acesso à memória brasileira.” (Soares, 2014, p.24). Amparada pela Lei do Depósito Legal, a BN “recebe um ou mais exemplares de toda publicação editada no Brasil.” Isso a torna

uma das instituições mais importantes na “preservação da herança cultural do país” (Campello, 2006, p.32), abrigando a mais antiga e completa coleção de periódicos do país (Bettencourt; Pinto, 2013).

No intuito de garantir a preservação do seu patrimônio cultural, “a partir da década de 1970, surgiram projetos para salvaguardar as coleções de periódicos também a partir da microfilmagem.” (Soares, 2014, p.25). Dessa forma, o Plano Nacional de Microfilmagem de Periódicos Brasileiros da BN “tem como objetivo identificar, localizar, organizar, recuperar e preservar pela microfilmagem o acervo hemerográfico brasileiro existente nas diversas unidades da Federação” (Zaher, 1983 *apud* Bettencourt; Pinto, 2013, p.2). No seu acervo “encontram-se microfilmados nove mil títulos de periódicos totalizando trinta e dois mil rolos de microfilmes, que equivalem a mais de trinta milhões de imagens.” (Bettencourt; Pinto, 2013, p.2).

A BNDigital ou Hemeroteca Digital Brasileira³³ foi oficialmente lançada em 2006. Trata-se de “um portal de periódicos nacionais que permite ampla consulta, pela internet, a jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas.”³⁴(Hemeroteca Digital, 2023). De responsabilidade da Fundação Biblioteca Nacional, chancelada pelo Ministério da Cultura e reconhecida pelo Ministério da Ciência e Tecnologia, a Hemeroteca viabiliza a consulta de

títulos que incluem desde os primeiros jornais criados no país – como o Correio Braziliense e a Gazeta do Rio de Janeiro, fundados em 1808 – a jornais extintos no século XX, como o Diário Carioca e Correio da Manhã, ou que não circulam mais na forma impressa, como é o caso do Jornal do Brasil. (Hemeroteca Digital, 2023).

A Busca na BNDigital pode ser realizada por periódico, período ou local. Em relação ao período, o acervo abrange o intervalo entre 1740 e 2023.

Decerto que o portal digital tem suas limitações. Além de não ter ainda todo o seu acervo digitalizado, ele não abarca todos os jornais do Brasil. Um dentre os dez critérios para a digitalização de material é: “Item em Domínio público, órfão, ou cuja reprodução seja

³³ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

³⁴ Entre as publicações mais antigas e mesmo raras do século XIX estão, por exemplo, O Espelho, Reverbero Constitucional Fluminense, O Jornal das Senhoras, O Homem de Cor, Marmota Fluminense, Semana Illustrada, A Vida Fluminense, O Mosquito, A República, Gazeta de Notícias, Revista Illustrada, O Besouro, O Abolicionista, Correio de S. Paulo, Correio do Povo, O Paiz, Diário de Notícias, e também os primeiros jornais das províncias do Império. Também podem ser consultadas revistas de grande importância do século XX, como Careta, O Malho, O Gato, O Cruzeiro, Revista da Semana, Klaxon, Revista Verde, Diretrizes e jornais que marcaram fortemente a história da imprensa no Brasil, como A Noite, Correio Paulistano, A Manhã e Última Hora. Periódicos de instituições científicas compõem um segmento especial do acervo.”(Hemeroteca Digital Brasileira, 2023). Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

autorizada pelo titular dos direitos intelectuais e morais”³⁵. Isso não nos permite assegurar que a primeira referência a Louise Labé indicada pela Hemeroteca tenha sido, de fato, o lançamento do nome da poeta no Brasil; mas, sem dúvida é uma fonte de valor incomensurável para pesquisas, em especial para as de natureza diacrônica.

Dessa forma, para o levantamento das primeiras referências à poeta no Brasil, o acervo da Hemeroteca Digital Brasileira mostrou-se uma fonte relevante de pesquisa. Prescrutar os primeiros vestígios da circulação de Labé no Brasil justifica-se não apenas por fortalecer a historiografia literária de sua obra, observando alguns momentos de sua divulgação e recepção para além dos limites pátrios; mas, ao mesmo tempo, indica o possível surgimento de um ciclo de causa e efeito: a divulgação do seu nome aflora, nos tradutores e editores, o desejo de traduzi-la; por conseguinte, as traduções afluíram, nos pesquisadores, o desejo de estudá-la, mormente no espaço acadêmico. Um dos exemplos desse dinamismo é o estudo desenvolvido nesta tese.

Conforme os dados do levantamento na Hemeroteca Digital, a partir de uma pesquisa por período, compreendendo o intervalo entre 1740 e 2023, o nome Louise Labé foi citado 47 vezes entre os anos de 1854 e 2008. Como o intuito aqui é apresentarmos e refletirmos sobre as primeiras referências à poeta no Brasil, por razões metodológicas, fizemos um corte temporal restringindo nossos comentários até o ano de 1949; ; acreditamos que esse lapso temporal seja suficiente para registrar e analisar os primeiros momentos da alusão à poeta lionesa em nosso território. Os dados que ultrapassam essa data limite e se estendem até o ano de 2008 são notificados no apêndice da tese.

Segundo informações da Hemeroteca Digital, as duas primeiras ocorrências do nome da poeta Louise Labé em jornais e revistas no Brasil deram-se no ano de 1854, no jornal *Diário de Pernambuco* (Recife). A primeira foi em 27 de novembro³⁶, e a segunda em 4 de dezembro³⁷. Não se trata de uma reportagem sobre a poeta, mas da divulgação do oitavo e do duodécimo capítulos do Folhetim *Caminhos do dever*, do autor A. Bernardo, que emprega, em francês, o último dístico da Elegia III, e o primeiro quarteto do soneto VII de Louise Labé como epígrafe para os respectivos capítulos. Essa referência sob a forma de uma breve citação, além de contribuir para divulgar a poeta, mostra que ela já era lida e circulava no meio literário

³⁵ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/sobre-a-bndigital/politicas-de-digitalizacao/>

³⁶ Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br&pagfis=5872

³⁷ Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br&pagfis=5896

brasileiro. É importante lembrar que a literatura francesa era largamente lida (em francês) pela elite brasileira até meados do século XX.

Após essa citação, ocorreu um hiato de 75 anos para uma nova referência a Louise Labé. No dia 04 de maio³⁸ de 1929, na seção Lanternas de papel da revista Fon-Fon do Rio de Janeiro, Cláudio França, em um texto referente ao Beijo, elabora uma prosa poética enaltecendo os beijos que ele dá na sua amada, “beijos leves, sutis e suaves”. Diferentes daqueles “que Louise Labé cantou, desvairada”. Logo em seguida, o autor cita, em francês, a primeira estrofe do soneto XVIII da lionesa. Chama a nossa atenção a alcunha de “desvairada” para caracterizar uma poeta que expressa os seus desejos. Essa fala, em timbre masculino, ratifica as coações e censuras impostas à mulher que, ao exprimir-se de maneira mais intensa, mais livre, mais erótica, era tida como insana ou louca. É provável que, se esses mesmos versos tivessem sido escritos por um homem, o autor Cláudio França não empregaria o termo “desvairado”, mas lançaria mão de adjetivos como: impetuoso, ardente. De toda forma, a matéria não deixa de ser uma divulgação do nome da poeta e de seu soneto.

No dia 10 de abril³⁹ de 1932, no Diário de Notícias do Rio de Janeiro, o caderno Palestras Femininas apresenta a seção *A mulher inspiradora*. O título, a princípio, pode levar a pensar tratar-se das mulheres que, por suas ações, inspiraram outras; mas o texto refere-se à publicação de uma revista francesa, cujo nome não é mencionado que, em comemoração ao centenário do Romantismo, celebrou não as mulheres que tomaram parte ativa em movimentos literários, contribuindo com suas obras, a exemplo de George Sand, Marceline Deslorges-Valmore e Louise Labé, mas as mulheres que, por seu amor, beleza e encanto, inspiraram os poetas do romantismo. O texto conclui com uma pergunta: Pode lá existir um poeta sem uma Laura ou Beatriz? Embora não seja mencionado o autor do texto⁴⁰, é interessante observar que ele(a) considera Louise Labé não uma desvairada, mas uma escritora, uma voz ativa, singular na literatura francesa.

³⁸ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagfis=68871>

³⁹ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=9577

⁴⁰ Na verdade é mencionado apenas um nome de autor em toda a página, Anna Amélia, o qual aparece após um breve texto intitulado Ronda de Imagens. Não fica claro se ela é a responsável por todo o caderno Palestras Femininas ou se a autoria se refere apenas ao texto que a cita.

Em 18 de novembro⁴¹ de 1934, o *Correio Paulistano* (São Paulo), no caderno Página Feminina coluna Novidades de Paris, chama a atenção dos leitores com o título *Já em 1555 existia o feminismo*⁴². Não é incorreto sugerir que é na década de 30 ou especificamente nessa tiragem que a arte e os ideais de Labé começam a ser lançados aos leitores brasileiros. No artigo, é referenciado o livro que Jean Larnac escrevera sobre a poeta lionesa e em que o autor afirma que: “A questão feminista era sempre de actualidade em 1555. Era necessário aproveitar isto para convencer as mulheres de não se deixarem despojar da “liberdade honesta” tão penosamente conquistada, de pensar, de escrever, brilhar” (Larnac, *Correio Paulistano*, 1934, p.11). Na matéria, em seguida, são traduzidas e transcritas as primeiras linhas da Epístola dedicatória que Louise Labé escrevera a “Clemencia de Bourges”, e em que a poeta defende o direito das mulheres e a necessidade de elas se esforçarem para se equiparar aos homens no campo tanto das letras quanto das ciências.

Um ano após essa publicação do *Correio Paulistano* (SP), o jornal *A Nação*, do Rio de Janeiro (RJ), reedita o mesmo artigo no domingo 27 de janeiro⁴³ de 1935, na coluna *A nação feminina*, proporcionando um novo encontro dos leitores cariocas e fluminenses com a poeta, ao divulgar seu nome e alguns de seus ideais. O nome do autor do artigo não é informado, da mesma forma que na sua publicação anterior.

Em 2 de julho⁴⁴ de 1939, o nome de Louise Labé será mencionado no *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a propósito da divulgação do Leilão da *Notável e preciosa biblioteca que pertenceu a um distinto homem de SCIENCIAS e FAMOSO BIBLIOPHILO*. Um dos títulos é o livro da poeta, apenas citado em uma lista ao lado dos demais.

Na década de 40 do século passado, também foi o Rio de Janeiro que mais mencionou a poeta. Em 1944⁴⁵, a revista mensal *Walkyrias*⁴⁶ publicou: Lia Correa Dutra e a Literatura. A

⁴¹ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=5809

⁴² Não é indicado o nome do (a) autor (a) da publicação. Tem-se apenas a referência a Anita, na parte superior do jornal, indicando que a Página Feminina é de sua responsabilidade, e, não necessariamente, que ela seja a autora da matéria.

⁴³ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=7459>

⁴⁴ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=7459>

⁴⁵ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=337234&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=5481>

⁴⁶ A revista *Walkyrias* foi lançada em agosto de 1934 na capital federal, Rio de Janeiro. Era uma publicação de

princípio pode-se pensar que esse é o título do artigo, mas nenhuma menção é feita a Lia Correa Dutra, escritora, tradutora, crítica literária e ativista feminista. Na verdade, Dutra tem uma página no periódico chamada Lia Correa Dutra e a Literatura; ela é, portanto, a autora do artigo que está na página e que versa sobre as escritoras francesas, os obstáculos culturais e os mais diversos gêneros em que escrevem. Dutra cita algumas autoras francesas no decorrer dos séculos, desde Maria de França, Inês de Navarra e Cristina de Pisan, até Zenaide Fleuriot, que se dedicou à literatura infantil. A autora problematiza os entraves enfrentados pela literatura escrita por mulheres francesas, ao mesmo tempo em que mostra sua força expressiva. Ela ressalta que, a mulher, enquanto poeta, “cantou pela voz de Maria de França, Inês de Navarra e de Cristina de Pisan os rondós e as baladas ingênuas da Idade Média, **compôs os sonetos perfeitos de Louise Labé**, os madrigais de Mme. de Villedieu...” (Grifo nosso). Toda a publicação de Dutra transforma-se em uma vitrine que expõe e divulga parte da literatura francesa escrita por mulheres.

Em 17 de outubro⁴⁷ de 1948, no *Diário de Pernambuco* (Recife), Caderno Suplemento, Otto Maria Carpeaux redige a publicação *Sonetos*, em que critica e lamenta a repulsa dos “modernos”, dos adeptos da “revolução literária” em relação a essa estrutura poética. O teórico faz uma advertência aos críticos e afirma que “não convém insultar o soneto”, pois essa foi a forma lírica que Shakespeare, Petrarca, Camões, Dante, Spencer, Milton, Garcilaso de La Veja, Louise Labé, Ronsard, du Bellay Góngora, Donne, Michelangelo, Foscolo, Keats, Nerval e Beaudelaire escolheram para expressar-se poeticamente. Carpeaux afirma que “[s]eria absurdo lançar manifestos contra o soneto”. Em seguida, ressalta a importância da rima nessa construção poética, fazendo com que algumas línguas, sobretudo as neolatinas, que possuem considerável riqueza de rimas, apresentem maior tendência para elaborá-los. Em contrapartida, afirma ele, “há outras línguas tão pobres em rimas que o soneto só é acessível a artistas extraordinários”, e cita Platen e Rilke. Esse artigo tem muitas informações importantes, mas, no momento, chama-se a atenção apenas para a relação de poetas referenciados por Carpeaux, em que Louise Labé, além de estar entre os grandes, é a única mulher citada como sonetista, o que ratifica a primazia e singularidade da sua produção poética.

pompa, um mensário fino e ilustrado, voltado para o público feminino. Suas edições sempre apresentavam um projeto político e ideológico que intentava mudanças na realidade das mulheres. (Brasil, 2022). Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/acervo-bn-walkyrias-feminismo-na-alta-sociedade-carioca/>

⁴⁷ Disponível em :

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_12&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=31566

Em 1949, no dia 21 de janeiro⁴⁸, o jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, na seção *Presença da mulher*, o artigo: *Uma lição do Passado*, escrito por Yvonne Jean, tenta provar que as mulheres não eram tão desprezadas durante a Idade Média quanto se diz. Em seguida, a autora faz alusão ao século XVI e afirma: “[d]urante o século XVI, somente na França, houve inúmeras poetisas de talento”. A autora cita os nomes de várias escritoras, dentre elas Louise Labé, “cujo espírito e senso poético encantam ainda o leitor de hoje”. Mais uma vez a crítica valoriza a obra labeana e divulga seu nome. Labé foi citada novamente no Rio de Janeiro, no artigo *Pelo mundo*, publicado em 30 de agosto⁴⁹ de 1949 no jornal *A Noite*. A coluna um homem apaixonado pelas Letras. Dentre seus escritores favoritos estão Beaudelaire e Victor Hugo. Em sua última viagem à França, comprara o livro de Louise Labé e o levava para a Argélia; tinha-o no bolso quando perdeu a vida tão heroicamente. Essas informações inusitadas, com passagens atípicas, ajudam a criar uma curiosidade sobre a poeta e, de certa forma, divulgam o seu nome e sua arte.

Essas são as ocorrências do nome de Louise Labé nos arquivos da Hemeroteca Digital entre 1854 e 1949.

Embora se tenha efetuado um corte temporal nas publicações aqui apresentadas, é interessante trazer para esse espaço que intenta demonstrar vestígios da recepção da obra de Louise Labé no Brasil, a matéria de Leonardo Fróes em 1975 e, no mesmo ano, a divulgação da reação de um leitor a essa matéria.

Em 5 de setembro de 1975, o *Jornal do Brasil*⁵⁰ (Rio de Janeiro), publica o artigo *A mulher de letras*, de Leonardo Fróes. Trata-se de uma crítica literária cuja escrita e exposição de argumentos nos despertam a vontade de citá-la por inteiro. Fróes disserta sobre mulher, escrita, regras, amor, loucura, quebra de paradigmas, sensualidade, opressão, revolução... com uma riqueza de informações e de exemplos que o distingue de tal forma a ponto de, como se verá adiante, instigar um leitor a se aventurar na leitura dos versos de Louise Labé. Sobre a poeta, Fróes primeiramente apresenta o primeiro quarteto do soneto XVIII, em francês e, em

⁴⁸ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=45446

⁴⁹ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120588&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=39229>

⁵⁰ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=61133

seguida expressa: “[a]ssim começa por volta de 1555, um dos sonetos ardentes, 23 ao todo, escritos pela primeira grande poetisa da França, senão da Europa: Louise Labé”. Mesmo com toda a difamação repressiva, Labé é a “efusão feminina”, a “poetisa de tochas, brasas, flechas e langores tristes”. Uma “mulher emancipada e emancipadora”, “muito além de suas antecessoras.” Seus versos “proclamam a fé na carne”, e escreve “como se entendesse que a escrita é um instrumento que atua com mais força na permanência da dominação masculina”. Os seus “versos diretos fazem de Louise um protótipo”. No decorrer do texto o autor refere-se a outras escritoras como George Sand, Murasaki Shikibu, Sei Shonagon, Jane Austin, as irmãs Bronte... Assim, a escrita de mulheres é um meio de se inscrever e de se (re) escrever e, a arte de Labé, tem parte considerável nesse processo.

Em 23 de setembro de 1975, no Jornal do Brasil⁵¹ (Rio de Janeiro), na seção Leitores, é apresentada a carta de Newton Belleza; na missiva, ele se refere ao texto supracitado de Leonardo Fróes: *A mulher de letras*. Belleza relata que a partir da matéria teve contato com a poesia de Labé e foi procurar outras fontes. Mostrou-se fascinado, podendo deliciar-se com a leitura da poetisa ao ler “seus mais famosos sonetos, de encanto incomum”; ele acrescenta: “poesia pura”, “impregnada de impulsos escorregadios vitais”.

Logo, o retrato de Louise Labé que se constrói a partir dessas edições disponíveis na Hemeroteca Digital é o perfil de uma grande sonetista, impetuosa, ardente e, para alguns, “desvairada”; uma mulher que se sobressai na França renascentista pelos seus dons literários. Vemos que o contato inicial dos brasileiros com os escritos labeanos ocorreu, essencialmente, a partir dos seus sonetos, sendo a lionesa apresentada e divulgada como poeta. A sua obra em prosa, *Débat de Folie et D’amour*, não foi evidenciada em nenhuma das publicações.

Na atualidade, a obra de Louise Labé inspirou, em alguns pesquisadores, a elaboração de artigos, de dissertação e de tese no Brasil.

2.2.2 Estudos acadêmicos: artigos, dissertações e teses (2002 a 2023)

Para o levantamento das dissertações e teses sobre Louise Labé desenvolvidas no Brasil, consultamos, até a data limite de setembro de 2023, os acervos do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e da BDTD (Biblioteca digital brasileira de Teses e Dissertações).

Segundo Souza e Paes, a CAPES “disponibiliza ferramenta de acesso aos resumos,

⁵¹ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=62240

relativos a teses e dissertações defendidas a partir de 1987”⁵² (2013, p. 664).

Conforme o modo de “busca avançada” da BDTD, a plataforma contempla produções científicas, em diversos idiomas, produzidas a partir de 1400.

Ambos os repositórios fazem menção a apenas uma dissertação específica sobre a poeta, defendida em 2014, na Universidade de Pelotas, no departamento de História, e intitulada *Louize Labé: interações, estratégias e o lugar do feminino em debate*; e uma tese, defendida em 2019, no doutorado de História da Universidade Federal de Santa Catarina, tendo por título *Cultura escrita feminina no século XVI: formato, publicidade e seu arquivo no estabelecimento de um estado de Letras*. Nessa tese, Louise Labé, em conjunto com outras autoras, integra *corpus* de uma pesquisa sobre a escrita feminina no século XVI. As duas produções – a dissertação e a tese – são de autoria de Luiane Soares Motta citada, inúmeras vezes, no corpo desta tese.

Segundo as fontes consultadas até setembro de 2023, a obra de Louise Labé não foi tema de reflexão em nenhuma tese ou dissertação em curso de pós-graduação *stricto sensu* em Letras no Brasil, e nisso resulta a pertinência da tese aqui defendida ao mesmo tempo em que mostra um campo fértil para várias linhas de pesquisa sobre o texto literário, em especial a partir das propostas de traduções que foram produzidas e publicadas no país e que serão apresentadas no capítulo IV.

Se é escasso o número de trabalhos acadêmicos *stricto sensu* sobre a poeta lionesa no Brasil, já é possível identificar o despertar de certo interesse pela sua obra em artigos de revistas especializadas em literatura, filosofia e história, conforme levantamento realizado no Google Acadêmico⁵³ (Quadro I)

⁵² Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/39229/3/2013_eve_mnasouza.pdf

⁵³ Disponível em: <https://scholar.google.com.br/>

Quadro 1 - Publicações acadêmicas sobre Louise Labé.

2006	KANGUSSU, Imaculada. A Disputa de Amor e Loucura, segundo Louise Labé. Artigo publicado em Ouro Preto, Minas Gerais, na Revista Artefilosofia . Disponível em: https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/795/750
2009	AMARAL, Vitor Alevato. Paixão em tradução: Louise Labé. Artigo publicado na Revista Criação & Crítica. Trata-se de uma tradução elaborada por Vitor Alevato Amaral, de um capítulo do livro de nAnnie Finch intitulado: The body of poetry: Essays on Women, Form, and the Poetic Self . Disponível em: https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46781/50545
2012	OLIVEIRA, Tássia Tavares de; DEPLAGNE, Luciana Eleonora F. C; SCHNEIDER, Liane. Outros tempos, outras querelas: o erotismo em Louise Labé e Marina Colasanti. Artigo publicado em João Pessoa, Paraíba, na Revista Ártemis . Disponível em: https://www.proquest.com/openview/b8f55a5d533f7169d58a9310651f4dc1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=4708196
2012	MOTTA Luiane Soares; JARDIM, Rejane Barreto. LOUISE LABÉ: a escritora renascentista e contribuições na percepção das relações de gênero. Artigo publicado na XIV ENPOS. Disponível em: https://www2.ufpel.edu.br/enpos/2012/anais/pdf/CH/CH_00651.pdf
2013	MOTTA, Luiane Soares; KLEIN, Ana Inez. Os olhares ao “outro”: representações quinhentistas da escritora lionesa Louïze Labé. Artigo publicado nos Anais eletrônicos da ENPOS. Rio Grande do Sul, Pelotas. Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/6039/1/OS_OLHARES_AO_OUTRO.pdf

Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados extraídos do *Google acadêmico*.

Além dessas edições exclusivas sobre a poeta lionesa e sua arte, Labé também é citada em algumas publicações brasileiras sobre erotismo e feminismo. Isso demonstra como a circulação de textos sobre a autora e sua obra em jornais, revistas especializadas, dissertação e tese fomentaram o conhecimento e a propagação da arte da poeta e das suas motivações temáticas.

Até o momento, os livros publicados no Brasil sobre Louise Labé e sua arte são aqueles em que constam as propostas tradutórias que serão contempladas nessa tese: *Louise Labé: amor e loucura*. (Felipe Fortuna – 1995); *Três mulheres apaixonada: Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barrett Browning*. (Sérgio Duarte – 1999) e *Poetas franceses da Renascença* (Mário Laranjeira, 2004). As características dessas publicações serão apontadas no capítulo IV; mas, é importante destacar que essas produções possibilitam a novos leitores e pesquisadores – em especial os que não são fluentes na língua francesa –, desenvolver estudos específicos em suas respectivas áreas de análises. Por isso, a responsabilidade do tradutor de textos poéticos é substancial e prestigiosa, o que provoca várias reflexões e pontos de vista sobre a possibilidade mesma da tradução de textos tão peculiares.

3 TRADUÇÃO POÉTICA: DISCUSSÕES TEÓRICAS

A tradução literária é o espaço do qual emana uma tensão entre duas línguas, independentemente da época ou período em que seja elaborada. Devido às particularidades formais e estéticas do texto literário, essa tensão atinge seu ápice no texto poético e provoca, nos teóricos e leitores, percepções díspares, polarizadas, quanto à possibilidade ou não da tradução poética.

Assim, tem-se, numa extremidade, os que preconizam a intraduzibilidade absoluta do texto poético e, no lado oposto, os que apregoam o inverso, ao afirmar que tudo pode ser traduzido; no intremio, encontram-se os que defendem a traduzibilidade relativa, isto é, a possibilidade da tradução com algumas exceções. José Paulo Paes (1990) expressa a apreciação daquele que é considerado um dos maiores poetas da língua italiana:

Para Dante Alighieri, o “legame musaico”, liame da Musa, mais pedestremente, os nexos expressivos entre o som ou forma das palavras e o seu significado, sistematicamente explorados em poesia, impossibilitava traduzi-la sem com isso roubar-lhe “tutta sua dolcezza e armonia” (Paes, 1990, p.34).

Ainda de acordo com Paes, um dos filósofos do Iluminismo francês também pensava de forma semelhante:

Por sua vez, ao traduzir uns versos do Hamlet, rogava Voltaire do leitor lhe desculpasse “a cópia em favor do original” e o advertia: “lembrai-vos, sempre, quando virdes uma tradução, que vedes uma fraca estampa de um belo quadro.” (Paes, 1990, p.34).

Essa crítica deve-se ao fato de a tradução poética ser uma atividade complexa, pois o tecido conjuntivo do texto poético é um malha densa, de alta resistência, inextensível, de maleabilidade reduzida; os seus componentes se interligam numa cadeia fibrosa, compacta e extremamente articulada.

Desse modo, Guerini afirma ser a tradução de poesia uma operação árdua “uma vez que todos os elementos que constituem o código lingüístico podem ser pertinentes e relevantes para o significado global” (Guerini, 2000, p. 264). Esta é a razão de alguns críticos e teóricos sentenciarem como impossível a tradução poética.

O núcleo do conflito está na eterna e irremediável querela entre o sentido e a letra, que por sua vez gera pares antagônicos, tais como: equivalência formal /equivalência dinâmica; fidelidade à letra / fidelidade ao sentido; estrangeirização /domesticação.

O texto poético viabiliza significados mediante uma interdependência linguístico-estrutural dos seus componentes; isso faz com que o sentido esteja, mais do que em qualquer outro gênero, amalgamado à forma; logo, para muitos especialistas dos estudos da tradução, “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem” (Guerini, 2000, p.264).

Apoiando-se nessa premissa, o tradutor de poesia emprega, muitas vezes, alguns procedimentos técnicos tais como a “equivalência” e a “compensação” (Barbosa, 1990), com o intuito de reeditar as particularidades formais e, por conseguinte, semânticas do texto. Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, diz:

A fidelidade da tradução das palavras isoladas quase nunca consegue restituir completamente o significado que estas têm no original. Pois o significado poético não é restringido nem fica esgotado pela intenção do original, e esta dinamiza-o na medida em que a intenção está ligada aos modos de “querer dizer” existente numa determinada palavra. É isto o que se costuma dizer quando se afirma que as palavras comportam uma tonalidade afetiva (Benjamin, 2008, p.37).

Essa tonalidade afetiva é um dos fatores que distancia o texto poético de uma função referencial, dificultando a sua tradução e instigando diversos estudos sobre o tema.

No ano de 1988, as pesquisadoras da Unicamp Telma Nóbrega e Giana Giani publicaram uma entrevista realizada com três tradutores brasileiros, intitulada *Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução*. Diante da questão “Qual a sua concepção de tradução?”, José Paulo Paes afirma:

Em linhas gerais, é a busca de uma aproximação com o texto original, dentro daquela concepção de que a tradução não é equivalente ao texto original, mas um caminho até ele. Inclusive, é um pouco temerário usar a noção de equivalência, eu prefiro sempre a noção de aproximação, já que se trata de passar de um sistema linguístico para outro. Como esses sistemas são diferentes não se pode, a rigor, falar em equivalência, mas sim em aproximação (Paes 1988, p.53).

Algumas linhas depois, ao falar sobre fidelidade, Paes diz ser esta “a busca de uma aproximação maior do texto (a maior possível)” (1988, p.54), visto que a “tradução, como a política, não é a arte do desejado, mas a arte do possível” (1988, p.54), evidenciando que o “tradutor não faz o que quer, faz o que pode, conforme a dificuldade do texto, as circunstâncias, etc.” (1988, p.54).

Paulo Vizioli responde à mesma questão, “Qual a sua concepção de tradução?”, nesses termos:

A fidelidade se coloca principalmente nas traduções técnicas. É preciso respeitar muito de perto o sentido das palavras. Quando se fala de tradução literária se pensa nos conceitos de tradução livre. [...] O que se chama de tradução literal seria a tradução que se prende muito ao padrão de sentido das palavras e perde com isso, às vezes, outros elementos que são importantes no texto literário. Os elementos sonoros, elementos ligados à imagem e etc... se o tradutor é um tradutor literário, então, ele vai recriar o texto, ele vai poder se permitir certas liberdades quanto ao sentido, isto é, ele vai poder fugir à fidelidade estrita ao sentido do vocábulo. Ele estará preso a uma outra fidelidade, mais ampla, que é **a fidelidade à expressão, à força da comunicação artística do texto** (Vizioli, 1988, p.54. Grifo nosso).

No decorrer da entrevista, Vizioli afirma que o tipo de tradução literária com a qual ele mais se identifica é a “recriação, ou seja, o tradutor procura dar o sentido geral do texto, mas, ao mesmo tempo, recria as características sonoras do texto original na sua nova língua” (Vizioli, 1988, p.56). O tradutor exploraria a língua do texto traduzido de modo a “transmitir aquele impacto emocional contido no texto original” (Vizioli, 1988, p. 56).

Seguindo praticamente a mesma linha de reflexão, Haroldo de Campos se expressa da seguinte maneira:

Há mais de vinte e cinco anos venho expondo, em nível teórico, minhas concepções sobre o problema da tradução, especial sobre a questão diferenciada da tradução de textos criativos, nos quais predomina a informação estética. [...] Basicamente, ocupo-me da tradução criativa (recriação, transcrição, como prefiro dizer). Esta, idealmente, implica a reconfiguração no idioma de chegada da forma significante do poema (obra de arte verbal) de origem. Todos os constituintes formais do plano da expressão (nível fônico e prosódico) e do plano do conteúdo[...] todos esses constituintes devem ser levados em conta e micrologicamente ponderados pelo tradutor-recriador (“transcriador”), para o fim de reconfigurá-los em sua língua, ainda que tenha de levá-la ao excesso e à desmesura. A lei da compensação vige no caso: um efeito perdido aqui, pode ser ganho acolá, explorando-se as latências e possibilidades da língua do tradutor (Campos, 1988, p.56).

Campos ressalta que o tradutor deve insistir na busca da “semantização das categorias sintáticas e morfológicas, da semantização de que também se imanta o nível fônico de um poema” (Campos, 1988, p. 57), visto que, no texto poético, “as formas irradiam significância” (Campos, 1988, p. 57). O termo significância, aliás, será caro ao teórico Mário Laranjeira, como veremos mais adiante.

Percebe-se, claramente, que Paes, Vizioli e Campos asseguram a possibilidade da tradução poética. Essa validação dá-se não apenas no nível teórico, mas, e sobretudo, no nível prático, pois todos eles foram tradutores reconhecidos e respeitados no meio literário.

Além disso, as estantes das livrarias e das bibliotecas, no mundo inteiro, nos asseguram que a tradução literária não apenas é possível, mas que fomenta grande mercado; ela está inserida em uma indústria cultural com a qual adquirimos uma dívida impagável.

Quantas pessoas só tiveram ou têm acesso a obras estrangeiras mediante traduções? A chegada da *Iliada* ao Brasil, na pena de Odorico Mendes, em 1874, possibilitou a muitos brasileiros conhecer a obra de Homero; brasileiros que eram e são incapazes de lê-lo no original. Por se tratar de uma obra de importância universal, outras traduções da *Iliada* se sucederam no Brasil, exigindo o esforço e o talento de: Carlos Alberto Nunes (1943), Haroldo de Campos (2003), Frederico Lourenço (2013), Christian Werner (2018), Trajano Vieira (2020).

Qual dessas traduções seria a melhor? Atualmente, no contexto pós-estruturalista, essa questão tem sua importância minimizada, posto que a tradução é vista como produto de uma interpretação do tradutor e, além disso, há um projeto de tradução que envolve múltiplos critérios, conforme se verá adiante; mas, grosso modo, concordamos com o posicionamento dos que dizem ser a melhor tradução aquela que mais se aproxima do original, reeditando os aspectos mais sensíveis, mais significativos da obra, em especial os de natureza estética.

De qualquer forma, Walter Benjamin nos dá algumas orientações a esse respeito. Para o teórico, em relação à poesia, o “essencial nela não é a comunicação, não é o depoimento” (2008, p.24). Assim, as traduções que primam em priorizar o sentido, priorizam o inessencial e essa “é uma das características por que se reconhece uma má tradução” (2008, p.24), isto é, a “transmissão deficiente e inexata dum conteúdo não-essencial” (2008, p.26).

Logo, no jogo de possíveis perdas e ganhos, perde-se quando se privilegia o sentido em detrimento das particularidades da língua do original. Mas, como nos falou Paes, “a tradução é a arte do possível”; cada tradutor faz, acreditamos, o melhor dentro de suas possibilidades.

Oseki-Dépré, apoiando-se no pensamento benjaminiano, lança a hipótese de que “se as imperfeições das línguas consistem na sua variedade, o corolário é que a verdade se encontraria na sua união” (2007, p.23), o que levaria à língua pura, à língua de Babel. Pode-se inferir que, de modo semelhante, ao lidar com as línguas, as traduções são, por essência, imperfeitas; a sua perfeição adviria, portanto, da união de todas as traduções do texto.

Muitas vezes, diante da labiríntica tarefa da tradução poética, bem como por outras razões, os tradutores assumem liberdades (e também riscos) ao propor traduções que se distanciam demais do texto fonte. John Milton (2010), em seu livro *Tradução teoria e prática*, expõe os comentários ou revelações de muitos tradutores do século XX. O autor registra as confissões de Robert Lowell, que afirma:

Minhas licenças foram muitas. Meus dois poemas de Safo são realmente poemas novos, **baseados** nos poemas dela. Villon enxuto. Hebel fora do dialeto; o *Gautier* de Hugo pela metade. Mallarmé desobstruído - para dar força; o mesmo com Ungaretti e Rimbaud; um terço do *Barco ébrio* omitido; duas estrofes acrescentadas ao

Sarcófago romano de Rilke e uma estrofe ao *Pombas*; *Pombas* e *Heden* de Valéry mais informais. Versos do *Grande testamento* de Villon vêm do *Pequeno testamento*. E assim por diante. Omiti versos, mudei a posição de estrofes, mudei imagens e alterei métrica e **intenção** (Lowell, *apud* Milton, 2010, p.158. Grifos nossos).

Milton também cita Dryden, que declara:

[o] tradutor (se é que já não perdeu esse nome) assume a liberdade, não somente de variar as palavras e o **sentido**, mas de **abandoná-las** quando achar oportuno, retirando somente a ideia geral do original, atuando de maneira livre, a **seu bel-prazer** (Dryden *apud* Milton, John, 2010, p.158. Grifo nosso).

A óptica pós-estruturalista procura explicar (ou justificar) essa postura tradutória. Alves (2021, p.2), em *Tradução e ética: sobre ética da tradução como uma prática social de reflexão consciente*, reflete sobre “o processo de construção de significados na tradução” e sobre o conceito da Ética no contexto da tradução.

Para o pesquisador, o texto-fonte suscita múltiplas interpretações, que, por sua vez, viabilizam múltiplas formulações “de projetos tradutórios — aqui entendidos como os sistemas subjacentes às escolhas tradutórias que levam à construção de qualquer texto-alvo.” (Alves, 2021, p. 2). E, mais adiante, afirma que:

Um fator a ser aqui destacado é o papel desempenhado pelo(a) próprio(a) leitor(a) na construção do texto-fonte e as implicações disso para a construção de textos-alvo. Segundo Bassnett (1980), um dos grandes avanços dos estudos literários no século XX é a mudança no paradigma do(a) leitor(a), que deixa de ser um(a) consumidor(a) passivo(a) dos textos e passa a ser visto(a) como sujeito ativo(a) no processo de comunicação, chegando a ter status de coprodutor(a) do texto (Alves, 2021, p. 4).

Nessa nova perspectiva, o sentido da obra advém da interpretação do leitor, a partir de suas percepções e conhecimentos. Partindo desse princípio, a tradução é, também (visto que há outros fatores envolvidos), o resultado da compreensão do tradutor em relação ao texto fonte. Isso relativiza não apenas a noção do que é correto ou ético, como também esvazia a pertinência de uma pergunta recorrente, de cunho valorativo e prescritivo: o que é uma boa tradução? (Alves, 2021).

Trazendo esse perspectivismo para o contexto dos Estudos da Tradução, admitir que um mesmo texto-fonte abre múltiplas possibilidades de leitura igualmente válidas, implica aceitar que cada texto-fonte pode abrir espaço para múltiplas possibilidades de tradução, também igualmente válidas. Além disso, entender a interpretação como uma ação associada às agendas do indivíduo, pode ser vista como um convite para a compreensão e para a discussão crítica sobre as motivações subjacentes à tradução como uma ação social (Alves, 2021, p.5).

Essa nova reflexão sobre texto, leitor, interpretação e tradução também convida para “a

diminuição da importância das tentativas de categorização” (Alves, 2021, p.5). Essa categorização refere-se à distinção entre adaptação, versão, tradução. Apoiado em Bassnett (1980), Alves escreve:

Para a autora, a diferenciação entre as categorias citadas [adaptação, versão e tradução] deriva, em primeiro lugar, da noção de leitor(a) como sujeito passivo e, em segundo lugar, da noção de significado como propriedade imanente do texto e não como um produto do dialogismo intrínseco ao processo de leitura e produção de significados (Alves, 2021, p. 6).

Dessa forma, as adaptações e versões seriam vistas também como traduções, posto que todas são frutos de interpretações. Outra orientação “é não haver normas prescritas para a construção de um projeto de tradução. Trata-se de algo a ser construído a partir das características individuais de cada tarefa de tradução, analisada dentro de seu contexto específico” (Alves, 2021, p.8). Cada contexto específico cria projetos de tradução também específicos; assim, a Ética na tradução não se refere mais ao original, mas ao projeto, às “linhas de raciocínio construídas por trás das decisões de tradução que venham a ser publicados em conjunto com os textos traduzidos” (Alves, 2021, p.8); por conseguinte, uma tradução ética seria fiel ao projeto de tradução e não ao texto original. Para Alves, uma das vantagens desse novo modo de produzir e analisar as traduções é que “o(a) tradutor(a) deixa de ser invisível e sua ação política sobre o texto passa a ser reconhecida, levando em conta as suas interpretações e as limitações colocadas ao seu trabalho” (2021, p. 10).

Berman (1995), a quem Alves (2021) também se refere, diz algo semelhante ao afirmar: “[o] tradutor tem todos os direitos, desde que jogue limpo” (Berman, 1995, p. 93)⁵⁴. Para o teórico francês, o que deve ser duramente criticado é quando o tradutor faz algo diferente daquilo a que se propôs, ou seja, o projeto de tradução⁵⁵.

Assumindo uma postura diferente, Frota (2009), em seu artigo: *Traduzir é mesmo manipular?*, problematiza essas questões ao dizer:

Sintonizada com o ideário pós-estruturalista, pressuponho que a fidelidade total é impossível e por isso deve ser criticada. Entretanto proponho revermos o rumo que muitos acabaram por imprimir à idéia de tradução como transformação, radicalizando-a como manipulação. Questiono se o entendimento da tradução como uma escrita criativa ou manipuladora não é igualmente insatisfatório, uma vez que aloca a tradução em um campo de produção textual que foge ao seu campo próprio, provocando efeitos nefastos como o acirramento do desprestígio da tradução junto ao público leitor, situação contra a qual vêm lutando os mesmos proponentes da tradução como manipulação (Frota, 2009, p.57).

⁵⁴ Le traducteur a tous les droits dès lors qu’il joue franc jeu. (Berman, 1995, p. 93).

⁵⁵ [f]aire autre chose que ce qu’on a dit.[...] ce que le critique doit dénoncer durement. (Berman, 1995, p. 93).

A sua proposta é questionar se as teorias da tradução contemporâneas não estariam favorecendo um excessivo relaxamento “dos critérios de identificação do fazer tradutório” (Frota, 2009, p.58) assimilando como tradução a reescrita manipuladora e outras formas de reescrita, como: pastiche, adaptação, paródia, citação imitação.

Ela questiona se essa flexibilização desmensurada não contribuiria para revigorar “a manutenção do baixo *status* da atividade tradutória junto ao público” (Frota, 2009, p. 58), quando um dos objetivos da área era justamente o de resgatá-la da marginalidade. A autora pergunta:

Não seria o caso de procurarmos identificar alguns traços específicos da tradução de modo a podermos discerni-la de outras formas de reescrita, ainda que entre elas por vezes encontremos características comuns que impedem o estabelecimento de fronteiras absolutamente nítidas e fixas?[...]Por que seguir a proposta de Godard e confundir a tradução com a adaptação ou com a paródia – ou pior, com a noção mais ampla de *reescrita*, que a meu ver compreenderia as demais – em lugar de tê-las como termos e noções distintos, formas distintas de textos derivados? (Frota, 2009, p.58).

Frota cita alguns exemplos frutos de manipulações, e questiona a legitimidade dessas produções na medida em que elas são apresentadas como traduções. Um dos casos seria a prática das tradutoras feministas, que alteram deliberadamente o texto, pois veem nele o espaço de uma luta político-ideológica. Frota (2009) também contesta a “suposta tradução” que De la Motte fizera da *Iliada* no início do século XVIII, em que foram subtraídos 12 dos 24 livros do original e os demais, reduzidos.

Além dessas alterações e distorções drásticas, Frota ressalta que essa flexibilização “dificulta” a conquista de uma maior visibilidade da atividade tradutória.

[...] seja porque ela impede uma identificação da tradução como uma atividade com características próprias, seja porque ela, quando posta em prática, se distancia por demais da expectativa do leitor, configurando, como se verá, um problema ético importante. E ressalte-se que a conquista dessa visibilidade é algo pelo qual os estudiosos vêm lutando muito (Frota, 2009, p.59).

Isso porque, segundo a autora, tamanha liberdade acaba por minimizar a complexidade do trabalho do tradutor, contribuindo para seu desprestígio e marginalização. Essa percepção de Frota (2009) certamente irrita aqueles que defendem a flexibilização, a transformação (e até mesmo a deformação) semântica e formal do texto fonte pelo tradutor.

Diante da impossibilidade de se ter a tradução como “uma representação especular do original”, visto que a opacidade dos textos, as diferenças linguísticas e culturais, bem como as injunções históricas, culturais e mesmo os desejos inconscientes do tradutor inviabilizam essa

representação, acaba-se por afirmar que traduzir é transformar (Frota, 2009).

Assim, as fronteiras entre o texto original e o texto traduzido foram abolidas, bem como os limites entre traduções e outras formas de reescrita; a morte do autor foi “decretada” por Roland Barthes (2024), desse modo a distinção entre autor e tradutor torna-se rarefeita e o tradutor reivindica o *status* de coautor; a imanência de sentidos, fragilizada, perpetuando-se a ideia de que é, na leitura, que o leitor dá o sopro de vida ao texto, imprimindo-lhe um sentido; o foco é o universo de chegada, não mais o de partida; esvaziados são os espaços ocupados pelo original, pelo autor, pelo contexto e pelos significados desse autor contidos no texto. Os critérios de aceitabilidade são relaxados, as traduções devem conquistar o sistema receptor e os interesses editoriais (Frota, 2009).

O que considero problemático é exatamente essa ausência de uma definição de tradução estabelecida *a priori* que possa reger a sua realização. É claro que interesses culturais e também comerciais podem estabelecer a necessidade de se produzirem reescritas que operem cortes e alterações drásticas no texto original, mas, nesses casos, a meu ver, esses textos, por razões éticas, devem ser apresentados ao público leitor como adaptações e não como traduções (Frota, 2009, p.62).

A autora continua expondo a sua inquietação, mas passa a direcioná-la para o leitor, visto que:

[o] público acaba por aceitar como tradução qualquer reescrita que seja publicada *como* obra traduzida, seja ela uma adaptação ou mesmo uma pseudotradução, isso ocorre porque ele só tem acesso ao produto que lhe é apresentado como tradução, desconhecendo todo o processo manipulatório envolvido em sua produção.[...]O próprio Toury, já referido, afirma que “quando um texto é oferecido como uma tradução, ele é prontamente aceito como tal, de boa fé, sem mais perguntas. Entre outras coisas, essa é a razão pela qual as traduções fictícias se passam facilmente como traduções genuínas (Amorim, 2003, p.59 *apud* Frota, 2009, p.62).

Mais à frente a pesquisadora questiona se as teorias favoráveis ao “deslizamento irrestrito das fronteiras conceituais da tradução” não acabam dando o aval para trair o leitor e vender-lhe “gato por lebre”. A autora finaliza seu texto com outro questionamento:

Assim pensando,concluo com a pergunta: será que não é chegada a hora, uma vez que já desconstruído o ideal inatingível da tradução totalmente fiel ou literal e todos os seus pressupostos, de desconstruirmos a noção de tradução criativa e os seus respectivos pressupostos? Como já se disse, será que não matamos o Autor e colocamos em seu lugar um Tradutor que também precisa ser morto? (Frota, 2009, p.62).

Vê-se que a percepção de Frota (2009) e de Alves (2021) são mesmo antagônicas, tanto

no que se refere ao que deva ou não ser considerado uma tradução, quanto à visibilidade do tradutor e à ética na tradução.

A intenção aqui é tão somente expressar que a visão pós-estruturalista, embora tenha trazido luz para várias questões, também tem suas fragilidades e que alguns de seus preceitos não são totalmente convincentes ou amplamente aceitos.

Um deles refere-se à negação da imanência de sentidos nos textos literários. Se a interpretação é a ação de perceber ou dar sentido a algo, e se a tradução é a materialização da interpretação do texto fonte pelo tradutor-leitor, a partir de um contexto específico, isso significa que, na tradução, há um sentido imanente, qual seja: o sentido dado pelo tradutor ao texto. Se há um sentido imanente na tradução, por que não há sentido imanente no texto original?

Ao invés de negar a imanência de sentidos no texto literário (mesmo porque não faz sentido produzir um texto sem sentido) talvez seja mais conveniente e convincente dizer que o sentido que está no texto não pode ser completamente apreendido.

Todas essas particularidades aqui discutidas e que envolvem a tradução literária a faz enveredar por dois caminhos: um de ordem prática, outro teórica.

Na prática, tem-se ainda a ação ou o ato de retraduzir. Dentre os gêneros textuais, o literário é um dos mais retraduzidos, o que provoca uma pergunta pragmática: por que refazer, inúmeras vezes, algo que já foi feito?

Na teoria, tem-se a crítica da tradução poética, a partir do estudo, análise ou comparação das traduções e das retraduições por estudiosos de diferentes nacionalidades, filiados a diversas correntes teórica-metodológicas.

Nas linhas que seguem, no tópico *Retradução: reescrevendo o mesmo*, serão discutidas algumas abordagens sobre a retradução, em especial sobre a retradução poética; em seguida, em *Análise de traduções literárias: três abordagens*, serão apresentadas três propostas que intentam orientar a análise crítica da tradução poética, no intuito de imprimir maior objetividade ou cientificidade às análises, a partir de uma postura metodológica que, além de fornecer as diretrizes basilares de uma prática analítica, intenta contribuir para arrefecer a conduta impressionista de alguns estudos.

A pertinência dessas discussões para essa tese está no fato de a obra – parcial ou integral – de Louise Labé ter sido traduzida e retraduzida no Brasil, sobretudo em um curto lapso temporal: em 1995, por Felipe Fortuna; em 1999, por Sérgio Duarte; em 2004, por Mário Laranjeira. Essas publicações suscitaram o desejo de examinar as (re)traduções da obra da poeta

no Brasil a partir de uma metodologia mais objetiva de análise crítica de tradução poética, observando como as sutilezas formais, retóricas e semânticas do texto labeliano foram trabalhadas pelos tradutores em suas propostas de traduções.

3.1 Retradução: reescrevendo o mesmo

Assim como a tradução fomenta várias perspectivas sobre sua teoria e sua prática, a retradução, ação dela derivada, também é vista, analisada e elaborada a partir de diversos ângulos. O ato de retraduzir é tão antigo e constante quanto a própria tradução; obras canônicas são regularmente retraduzidas, a exemplo da Bíblia, que fora vertida, de forma integral, para 337 línguas e, para 2000, de modo parcial.

No que diz respeito à Bíblia e suas milhares de traduções em todas as línguas (337 línguas integralmente, 2000 parcialmente), outras razões poderiam ser acrescentadas àquelas acima enumeradas. Assim, para Eugène Nida, diretor do Centro Americano de Tradução da Bíblia, as **(re) traduções** da Bíblia permitem ao mesmo tempo analisar os fatores em jogo no processo tradutivo e satisfazer várias solicitações e exigências de uma tradução «target oriented» (as traduções que se dirigem a um público «maternal» cuja missão é ensinar as crianças) (Oseki-Dépré, 2003, p. 96. Grifo nosso).⁵⁶

O prefixo “re”, formador do substantivo retradução, instaura uma ambiguidade, sugerindo, ao mesmo tempo, uma ideia de novidade, mas também de redundância.

Face ao ato da retradução, podem-se lançar as seguintes questões: por que refazer aquilo que já foi feito, quando há tantas obras que ainda não foram traduzidas? (Monti, 2011, p.14). Quais as motivações para se empregar tempo, dinheiro em algo que já está pronto? Qual o grau de novidade de uma retradução? Há sempre uma “evolução” estética ou interpretativa, espécie de aperfeiçoamento, entre a primeira tradução do original e a sua retradução? Indagações como essas inquietaram e inquietam diversos teóricos e pesquisadores dos estudos da (re)tradução.

Em 1990, a revista francesa *Palimpsestes*, por meio de um dossiê temático intitulado *Retraduire*, problematizou a discussão sobre a teoria e a prática da retradução. Uma das reflexões de maior alcance foi a de Antoine Berman em *La retraduction comme espace de la*

⁵⁶ En ce qui concerne la Bible et ses milliers de traductions en toutes langues (337 langues intégralement, 2000 partiellement), d'autres raisons pourraient s'ajouter à celles énumérées ci-dessus. Ainsi, pour Eugène Nida, directeur du Centre Américain de la Traduction de la Bible, les (re-) traductions de la Bible permettent à la fois d'analyser les facteurs en jeu dans le processus traductif et de combler plusieurs demandes et exigences d'une traduction «target oriented» (les traductions s'adressent à un public «maternel» dont la mission est d'instruire les enfants). (Oseki-Dépré, 2003, p.96).

traduction. Segundo Faleiros e Mattos (2014, p.6), “é o artigo de Berman que definitivamente se coloca como texto fundador”. Nele, o autor teoriza sobre os porquês de uma retradução, abrindo o campo para diversas discussões que tendem a acolher seus posicionamentos ou, deles se distanciarem.

O texto bermaniano estabelece uma diferença entre a primeira tradução e as traduções subsequentes do original, afirmando que a primeira tradução de uma obra objetiva principalmente ser aceita em solo estrangeiro e, com essa intenção, tende a adquirir uma postura naturalizadora, diminuindo os estrangeirismos, enfraquecendo a alteridade e se aclimatando às normas sociais, culturais e linguísticas do destinatário. As retraduições, por sua vez, despidas dessa intencionalidade, voltariam à fonte recuperando a singularidade, a estranheza e a estrangeiridade do original. Segundo Berman (1990), na retradução tem-se a possibilidade de minimizar a incompletude (*inaccomplissement*), a limitação que caracteriza toda tradução: “[n]esse domínio de essencial incompletude que caracteriza a tradução, cumpre apenas às retraduições atingir – de tempos em tempos – a completude.”(Berman, 1990, p. 1)⁵⁷.

Na atualidade, embora com ressalvas, Venuti (2013) ratifica a concepção bermaniana de incompletude das traduções como uma das motivações para se retraduzir:

Aqui a escolha do texto para retradução parte de uma interpretação diferente daquela inscrita em uma versão anterior, que se mostra não mais aceitável por ter passado a ser julgada insuficiente em algum sentido, talvez errônea, sem precisão linguística. A retradução pode afirmar ser mais adequada ao texto-fonte no todo ou em parte, ou seja, mais completa ou precisa na representação do texto ou de alguma característica específica dele. Alegações de maior adequação, completude ou precisão devem ser vistas criticamente, no entanto, pois sempre dependem de outra categoria, geralmente uma base implícita de comparação entre o texto-fonte e a tradução que estabelece a insuficiência e, portanto, serve como um padrão de julgamento. Este padrão é uma interpretação concorrente (Venuti, 2013, p.96).⁵⁸

Segundo o autor, toda (primeira) tradução é domesticadora, pois nesse plano ou projeto inicial de levar o estrangeiro para outro contexto, a necessidade de torná-lo inteligível é uma prerrogativa para garantir sua aceitabilidade na cultura hospedeira. O estrangeiro é expatriado linguística e culturalmente. Apenas uma nova tradução seria capaz de tirá-lo do exílio; assim,

⁵⁷ Dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre — de temps en temps — l'accompli. (Berman, 1990, p. 1).

⁵⁸ Here the choice of the text for retranslation is premised on an interpretation that differs from that inscribed in a previous version, which is shown to be no longer acceptable because it has come to be judged as insufficient in some sense, perhaps erroneous, lacking linguistic correctness. The retranslation may claim to be more adequate to the source text in whole or in part, which is to say more complete or accurate in representing the text or some specific feature of it. (Venuti, 2013, p. 97).

“[r]etraduzir é enfrentar de novo e mais urgentemente a responsabilidade ética do tradutor de impedir que a língua e a cultura de chegada apaguem as diferenças linguísticas e culturais do texto de partida, sua estranheza” (Venuti, 2013, p.107- 108).⁵⁹

Nessa perspectiva, a retradução é uma ação desejada e necessária para suprir **a falta, os desvios** ou **as lacunas** de tradução(ões) anterior(es), justificando-se assim as retraduições recorrentes de uma mesma obra.

Devido à natureza “incompleta” das traduções, Berman lança a seguinte máxima: “Ainda que nem toda retradução seja uma grande tradução (!), toda grande tradução é uma retradução” (1990, p.2).⁶⁰

Antevendo que sua afirmação levantaria uma série de arguições contrárias, visto que algumas primeiras traduções são consideradas grandes traduções, a exemplo da Bíblia de Lutero, da Vulgata de São Jerônimo, Berman amplia seu conceito de retradução, transbordando o seu limite para além do senso comum que a qualifica como “nova tradução de um texto já traduzido”⁶¹ (Berman, 1990, p.2).

Para o crítico francês, entrariam no âmbito da retradução: 1) traduções de uma obra, mesmo que apenas parte dela tenha sido anteriormente traduzida; 2) traduções inéditas de um texto de determinado autor, desde que outras obras desse mesmo autor já tenham sido traduzidas em língua estrangeira.

No entanto, pode-se falar aqui de retradução, desde que haja uma nova tradução de uma obra, mesmo que se trate apenas de uma parte desta obra que não foi ainda traduzida. Basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos demais textos desse autor entre no espaço da retradução. É por essa razão que o Poe de Baudelaire é uma retradução (Berman, 1990, p.2).⁶²

Quando Berman (1990) dilata os limites do “espaço da retradução” para forçosamente encaixar sua máxima de que toda grande tradução é uma retradução, o teórico torna turvo o limite entre tradução e retradução, visto que, em algumas situações, a primeira tradução de uma obra pode ser qualificada como retradução, desde que outras obras do autor já tenham traduzidas,

⁵⁹ To retranslate is to confront anew and more urgently the translator’s ethical responsibility to prevent the translating language and culture from erasing the linguistic and cultural differences of the source text, its foreignness. (Venuti, 2013, p. 107-108).

⁶⁰ Si toute retraduction n'est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, elle, est une retraduction. (Berman, 1990, p. 2).

⁶¹ Celle-ci ne qualifie pas seulement toute nouvelle traduction d'un texte déjà traduit (Berman, 1990, p.2).

⁶² Néanmoins, on peut parler ici de retraduction, dès qu'il y a une nouvelle traduction d'une œuvre, même si on a affaire à une partie de cette œuvre qui n'avait pas, elle, été encore traduite. Il suffit qu'un texte d'un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l'espace de la retraduction. C'est pour cette raison que le Poe de Baudelaire est bien une retraduction. (Berman, 1990,

independentemente da língua: “Na verdade, pode-se considerar que qualquer tradução que venha depois de outra, mesmo que estrangeira, é *ipso facto* uma retradução” (Berman, 1995, p.85)⁶³. Se formos classificar as traduções segundo essa ótica bermaniana, teremos muito mais retraduições do que tradução.

Na nossa percepção, classificamos como retradução uma nova tradução, do mesmo texto, na mesma língua de chegada. Vale ressaltar que essa produção pode ser (re)elaborada pelo mesmo tradutor que, em nova oportunidade, deseje, por exemplo, contemplar alguns detalhes ou aspectos que não foram manifestos em sua primeira leitura da obra, o que caracterizaria uma tradução revisada/revisitada, não uma retradução.

Mas, voltando ao tema das grandes traduções, Berman (1990) afirma que elas teriam o poder de contrariar a historicidade e perdurar. Elas são perenes, ahistóricas, a exemplo da Bíblia de Lutero. Uma grande tradução nasceria no momento favorável, *kairos*, ou seja, o tempo em que as barreiras sociais, culturais, linguísticas que tornam o texto resistente são quebradas ou trincadas, podendo-se operar no âmbito da abundância discursiva, caracterizada pela riqueza: “riqueza da língua, extensiva ou intensiva, riqueza da relação com a língua do original, riqueza textual, riqueza significativa etc.”(Berman, 1990, p.3)⁶⁴.

Se as grandes traduções são atemporais, as demais traduções desse mesmo texto ou as traduções que não são consideradas grandes estão suscetíveis à sina que conduz toda tradução ao envelhecimento, tornando necessário o ato da retradução:

É preciso retraduzir porque as traduções envelhecem, e porque nenhuma é *a* tradução: percebemos assim que traduzir é uma atividade submetida ao tempo, e uma atividade que possui uma temporalidade própria: a da caducidade e da incompletude (Berman, 1990, p.1).⁶⁵

Monti (2011, p.15) ⁶⁶ ratifica a justificativa bermaniana: “a razão mais forte para a insatisfação face a uma tradução existente é sem dúvida o fato de que as traduções ‘envelhecem’.”

⁶³ On peut considérer en fait que toute traduction qui vient après une autre, fût-elle étrangère, est *ipso facto* une retraduction (Berman, 1995, p.85).

⁶⁴ Dans la retraduction accomplie règne une abondance spécifique : richesse de la langue, extensive ou intensive, richesse du rapport à la langue de l'original, richesse textuelle, richesse signifiante, etc. (Berman, 1990, p.3).

⁶⁵ Il faut retraduire parce que les traductions vieillissent, et parce qu'aucune n'est *la* traduction : par où l'on voit que traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre: celle de la caducité et de l'inachèvement (Berman, 1990, p.1).

⁶⁶ Cependant, la plus forte raison justifiant l'insatisfaction vis-à-vis d'une traduction existante est sans doute le fait que les traductions « vieillissent » (Monti, 2011, p.15).

Monti expõe a seguinte comparação metafórica:

Lá onde os textos definidos como “originais” adquirem rugas que os tornam ainda mais encantadores, as imperfeições decorrentes da idade das traduções têm uma propensão particular a torná-las grotescas. Essa série de causas e efeitos pode ser explicada pelo fato de que as traduções nunca atingirão o status e a autoridade dos textos “originais” (Monti, 2011, p.15-16).⁶⁷

Assim, as obras originais têm o poder de manter e até mesmo de revigorar seu encanto, ao passo que as traduções estão fadadas a definharem com o tempo. No entanto, Paul Bensimon, no texto de apresentação do dossiê, no mesmo volume da revista *Palimpseste*, defende um ponto de vista oposto ao de Berman:

Costuma-se dizer que uma tradução “torna-se datada”, enquanto que a obra original não fica datada, ou não da mesma forma. Como explicar, se questiona André Topia, essa diferente relação com o tempo? De fato, a noção de intervalo temporal não tem o mesmo significado dependendo se é o original ou a tradução, que parecem existir em dois tempos paralelos e heterogêneos. Dever-se-ia dizer, paradoxalmente; que é a obra que muda e a tradução que não muda; de fato, enquanto a obra, presa em uma rede de interação orgânica, muda constantemente em conformidade com as mudanças de perspectiva advindas da evolução histórica, a tradução é congelada em um tempo trancafiado de uma vez por todas (Bensimon, 1990, p. X).⁶⁸

Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, também sugere algo semelhante:

Pois em sua pervivência que não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica. Mesmo as palavras fixadas continuam a pós-madurar. O que na época do autor pôde ser uma tendência da sua linguagem poética, pode mais tarde tornar-se obsoleta (Benjamin, 2008, p.55).

Concordamos com o posicionamento de Bensimon e de Benjamin, visto que, com o tempo, as traduções tendem a ficar nas prateleiras, intactas, enquanto a obra original é lida, relida e revisitada, interpretada e reinterpretada, traduzida e, algumas vezes, retraduzida; ou seja, ela é sempre convocada a entrar em cena. Decerto que há momentos em que as

⁶⁷ Là où ceux que l'on définit comme des textes « originaux » prennent des rides qui les rendent encore plus charmants, les imperfections dues à l'âge des traductions ont une propension toute particulière à les rendre grotesques. Cette série de causes et d'effets peut s'expliquer par le fait que le statut des traductions n'atteint jamais l'autorité des textes « originaux » (Monti, 2011, p.15-16).

⁶⁸ On dit couramment d'une traduction qu'elle « date », alors que l'œuvre originale ne date pas, ou pas de la même manière. Comment expliquer, s'interroge André Topia, ce rapport différent au temps ? En fait, la notion de décalage temporel n'a pas le même sens selon qu'il s'agit de l'original ou de la traduction, qui semblent exister dans deux temps parallèles et hétérogènes. Il faudrait dire, paradoxalement ; que c'est l'œuvre qui change et la traduction qui ne change pas ; en effet, alors que l'œuvre, prise dans un réseau d'interaction organique, ne cesse de se déplacer en fonction des changements de perspective qu'entraîne l'évolution historique, la traduction est figée dans un temps verrouillé une fois pour toutes. (Bensimon, 4, 1990, p. X).

traduções são revisitadas, mas esses se restringem a análises críticas comparativas, em especial no âmbito acadêmico; à exceção de tradutores e pesquisadores, pode-se dizer que o grande público, em geral, tenderá a optar pelas versões que lhe são contemporâneas ou as mais recentes, pois, as traduções (e as retraduições) atendem a uma agenda histórica, política, cultural, ideológica e linguística no cenário receptor:

As normas linguísticas e culturais determinam não apenas a seleção dos textos a serem traduzidos, mas também as estratégias para os traduzir e as relações de equivalência estabelecidas entre os textos-fonte e os textos-alvo (Venuti, 2013, p.99).⁶⁹

Segundo Bensimon, isso se dá porque:

Toda tradução é histórica, toda retradução também o é. Nem uma, nem outra são inseparáveis da cultura, da ideologia, da literatura, em uma determinada sociedade, em um determinado momento histórico. Assim como traduzir, retraduzir é ao mesmo tempo um ato individual e uma prática cultural. Assim como a do tradutor, a escrita do retradutor é atravessada pela língua de seu tempo (Bensimon, 1990, p.II).⁷⁰

Mas, tais caracteres não devem ser usados como pretextos para manipular a bel prazer as traduções. Se elas são um ato individual e uma prática cultural, isso não significa que não haja uma relação direta e indissociável com o original; assim, é provável que quanto maior o distanciamento entre o original e a tradução existente, maior será o interesse por uma retradução.

Fora essas questões, há outros agentes envolvidos nos projetos de retradução; as estratégias comerciais visam a evidenciá-la pela atualidade e inovação da sua operação, levando o leitor a supor estar diante de uma tradução mais autêntica que as precedentes face ao texto original (Monti, 2011, p.18)⁷¹. Essa percepção se nutre da ideia de que o aprimoramento das ferramentas de pesquisa e lexicográficas oferece aos tradutores contemporâneos recursos

⁶⁹ Linguistic and cultural norms determine not only the selection of texts for translation, but also the strategies devised to translate them and the relations of equivalence established between the source and translated texts. (Venuti, 2013, p.99).

⁷⁰ Toute traduction est historique, toute retraduction l'est aussi. Ni l'une ni l'autre ne sont séparables de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donné. Comme traduire, retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle. Comme celle du traducteur, l'écriture du retraducteur est traversée par la langue de son époque. (Bensimon, 1990, p. II).

⁷¹ Les stratégies commerciales de ces derniers, en effet, visent souvent à souligner la nouveauté et l'actualité de l'opération de retraduction, de façon à convaincre les lecteurs qu'ils se trouvent devant une traduction plus « authentique » que les précédentes et devant un texte, au bout du compte, « nouveau ». (Monti, 2011, p.18).

incomparáveis em relação aos meios de trabalho dos tradutores “antigos”; além disso, devido à profissionalização de seu trabalho, acredita-se em um maior domínio das habilidades linguísticas por esses tradutores. É evidente que apenas esse conjunto de fatores não é suficiente para garantir uma melhor tradução, mas “é óbvio que pode contribuir, tal como uma análise crítica mais aprofundada da obra, para uma melhor compreensão do texto de partida.”(Monti, 2011, p.16)⁷².

Dessa forma, algumas retraduições podem nascer do desejo de se apresentar uma nova interpretação do texto original, face à convicção de que determinados aspectos ou particularidades do texto foram negligenciados nas traduções precedentes⁷³. Isso demonstra que há, de fato, a presença perceptível de elementos – quer formais, quer estilísticos, quer semânticos – que o texto entrega aos seus leitores e que deve ser mantida.

Essa postura tende a dialogar com o pensamento bermaniano de que haveria uma linha evolutiva, progressista, no percurso diacrônico das traduções e de suas retraduições até ser atingido o ponto sublime da grande tradução.

Essa ideia evolucionista é criticada por alguns teóricos, dentre eles Yves Gambier (2011), que, a partir da perspectiva da teoria dos polissistemas (Even-Zohar) e da Escola de Manipulação (Lefevere, Toury etc.), evidencia a tradução como o resultado de uma relação com o meio sociocultural, em que cada retradução possui uma significação e uma causalidade que lhe são próprias e não, necessariamente, inferiores umas às outras:

Assim, segundo o grau de distanciamento no tempo, as funções desempenhadas por cada tradução no polissistema receptor e o nível de análise, as retraduições podem ser percebidas de forma diferente e ser a elas atribuídas uma significação e uma causalidade variáveis. Com essa complexidade, pode-se afirmar que há períodos mais retradutores que outros, num dado polissistema (Gambier, 2011, p. 64).⁷⁴

⁷² Ce n'est pas seulement la langue qui change, mais également les moyens mis à disposition des traducteurs: l'amélioration des outils lexicographiques et de recherche offre aux traducteurs contemporains des ressources incomparables par rapport aux moyens de travail des « anciens » traducteurs ; sans compter la meilleure compétence linguistique qui a suivi généralement la professionnalisation de leur métier. Si le progrès généralisé des moyens et des compétences n'implique pas automatiquement une meilleure traduction, **il est évident qu'il peut contribuer, tout comme une analyse critique plus approfondie de l'œuvre, à une meilleure compréhension du texte de départ.** (Monti, 2011, p.16. Grifo nosso).

⁷³ Certes, l'insatisfaction est souvent latente, cachée derrière **la conviction que certaines perspectives ou dimensions du texte de départ n'ont pas été suffisamment prises en compte dans les traductions précédentes.**(Monti, 2011, p.17. Grifo nosso).

⁷⁴ Ainsi, selon le degré d'éloignement dans le temps, les fonctions remplies par chaque traduction dans le polysystème récepteur et le niveau d'analyse, les retraductions peuvent être perçues différemment et se voir attribuer une signification et une causalité variables. Avec cette complexité, peut-on affirmer qu'il y a des périodes plus retraductrices que d'autres, dans un polysystème donné.(Gambier, 2011, p.64).

Gambier (2011) estabelece dois tipos de retraduições, as endogenéticas e as exogenéticas. Estas motivadas por aspectos editoriais, comerciais e culturais; aquelas, oriundas de alterações linguísticas em relação a outras traduções e ao original. Essas causalidades demonstram que outras traduções se tornam pertinentes não necessariamente porque as anteriores envelheceram.

Soma-se a isso o fato de algumas editoras, por razões mercadológicas, preferirem retraduzir, visto que a remuneração do retradutor geralmente é mais baixa do que a do tradutor, pois subentende-se que o retradutor já encontra boa parte do caminho percorrido (Monti, 2011).

As motivações exogenéticas são identificadas por Venuti (2013) como “Agência”; isto é, um grupo de coordenadas que direcionam a tarefa do retradutor: “A principal dessas questões é a agência do tradutor, o conjunto de motivações, condições e consequências que orientam decisivamente o trabalho de tradução e permitem que ele produza efeitos sociais de longo alcance” (Venuti, 2013, p.98).⁷⁵

As retraduições seriam projetadas para proporcionar usos e produzir efeitos particulares, muitos deles no âmbito institucional, a partir de escolhas e de estratégias específicas.

As retraduições podem assim manter e fortalecer a autoridade de uma instituição social ao reafirmar a interpretação institucionalizada de um texto canônico. Alternativamente, as retraduições podem desafiar essa interpretação em um esforço para mudar a instituição ou fundar uma nova (Venuti, 2013, p.97).⁷⁶

E, mais adiante, continua o autor:

As retraduições também podem chamar a atenção para o papel superdeterminante de uma instituição comissionadora, que pode exigir que o tradutor trabalhe com um determinado texto-fonte e uma estratégia discursiva para impor uma determinada ideologia (Venuti, 2013, p.100).⁷⁷

O retradutor, na maior parte das vezes, está sob uma “nova direção”, uma nova gerência, em relação à tradução anterior, o que demonstra que o ato de traduzir é, também, um ato coletivo. As suas decisões são tomadas segundo as normas e valores da cultura da tradução,

⁷⁵ Foremost among these issues is the translator’s agency, the ensemble of motivations, conditions, and consequences that decisively inform the work of translating and allow it to produce far-reaching social effects.” (Venuti, 2013, p. 98).

⁷⁶ Retranslations can thus maintain and strengthen the authority of a social institution by reaffirming the institutionalized interpretation of a canonical text. Alternatively, retranslations can challenge that interpretation in an effort to change the institution or found a new one. (Venuti, 2013, p.97).

⁷⁷ Retranslations can also call attention to the overdetermining role of a commissioning institution, which may require the translator to work with a particular source text and discursive strategy to enforce a particular ideology. (Venuti, 2013, p.100).

podendo “estabelecer uma proporção de **perda e ganho** através de uma inscrição interpretativa que é moldada por diferentes estruturas linguísticas e discursos culturais” (Venuti, 2013, p.101. Grifos nossos)⁷⁸.

Além disso, as retraduições intencionam produzir uma diferença apreciável, interpretando o texto de origem de modo que venha a “conquistar” uma recepção nova e diferente na cultura tradutora (Venuti, 2013). Há uma regência da ideologia comercial desde a seleção do texto fonte e das estratégias discursivas que garantem a legibilidade da tradução e a sua venda (Venuti, 2013).

As Agências farão com que a tradução e as retraduições adquiram um caráter metonímico, pois toda tradução representa uma interpretação e uma elaboração fragmentária e tendenciosa do texto fonte (Venuti, 2013). É, mais uma vez, a incompletude à qual já se referira Berman (1990).

Além disso, uma tradução metonímica não é simplesmente uma representação incompleta; como toda tradução, é também uma interpretação enviesada, ao mesmo tempo fragmentária e tendenciosa (Venuti, 2013, p.103-104).⁷⁹

Assim, a abordagem metonímica do ato de traduzir observa os elos intertextuais entre o original, a tradução e as retraduições. Referindo-se a essa questão, Benjamin afirma: “a tradução mantém um vínculo estreito com o original (Benjamin, 2008, p. 53); “a tradução é uma forma. Para apreendê-la assim deve-se retornar ao original.” (Benjamin, 2008, p.52).

Evidenciando essa relação intertextual, Annie Brisset (2004, p.39) ressalta que “entre tradução e retradução, o texto original serve como árbitro e como referência”⁸⁰, visto que “o fenômeno da retradução é antigo, frequente e polimorfo”⁸¹. As retraduições seriam polimorfas pois expressam o texto de partida sob múltiplos prismas. A alusão ao texto original como árbitro – como mediador, avaliador, soberano – é muito apropriada, pois sugere que na comparação entre o texto original e suas traduções nem todas as interpretações são aceitas, fazendo surgir a necessidade de uma retradução.

⁷⁸ They never result in an exact or literal reproduction of the source text, but rather **establish a ratio of loss and gain through an interpretive inscription that is shaped by different linguistic structures and cultural discourses**. In constructing a relation to the source text, a translation is simultaneously linked to other texts written in the translating language (Venuti, 2013, p.101. Grifo nosso).

⁷⁹ Moreover, a metonymic translation is not simply an incomplete representation; like every translation, it is also a slanted interpretation, at once fragmentary and biased. (Venuti, 2013, p.103-104).

⁸⁰ Entre traduction et retraduction, le texte original sert d'arbitre et de référence. (Brisset, 2004, p.2).

⁸¹ Le phénomène de la retraduction est ancien, fréquent et polymorphe. (Brisset, 2004, p.3).

Também referindo-se a essas especificidades das (re)traduções, Monti (2011) afirma que, “[e]nquanto meta-textos, as traduções são apenas possíveis interpretações do texto de partida e, por conseguinte, elas não apresentam a unicidade deste último” (Monti, 2011, p.16)⁸².

Essa noção de intertextualidade e vínculo entre o texto fonte, a tradução e as retraduições é evidenciada por Venuti (2013) que assim se expressa:

Como as retraduições são projetadas para desafiar uma versão anterior do texto-fonte, elas tendem a construir uma intertextualidade mais densa e complexa de modo a significar e chamar a atenção para sua interpretação concorrente (Venuti, 2013, p.104).⁸³

Logo, pode-se inferir que “A tradução”, a versão “perfeita” de um texto de partida, resultaria da união de todas as suas traduções (metonímicas), visto que cada uma delas revela aspectos diferentes do original que seriam “reciprocamente complementares”. Essa perspectiva tem uma base benjaminiana, visto que, em *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin afirma que:

A afinidade das línguas que se situa para além dos laços históricos depende, sobretudo, do fato da totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra, não conseguindo todavia alcançá-lo isoladamente, pelo que as línguas se complementam umas às outras quanto à totalidade das suas intenções, que aliás seriam apenas atingíveis pela língua pura (Benjamin, 2008, p.32).

Assim como a língua perfeita, a língua de Babel adviria da união de todas as línguas; de modo análogo, a tradução perfeita de uma obra resultaria do amálgama de sua tradução e retraduições.

O fato de muitas retraduições objetivarem se distinguir de uma versão anterior, apresentando novas interpretações e estratégias discursivas, faz pensar que o texto original suporta inumeráveis interpretações (refiro-me ao texto poético). De fato, o texto original permite várias interpretações, mas não toda e qualquer interpretação. No ato de retraduzir não se deve, por exemplo, desenvolver uma visão anacrônica do texto de partida:

E no esforço de recriar uma inovação estilística em um texto-fonte, o tradutor pode produzir uma “fidelidade” que é, como Philip Lewis (1985) argumentou, duplamente “abusiva”: a tradução inovadora pode não apenas desafiar as estruturas e discursos da língua-alvo e sua cultura, mas também criticar o texto-fonte, **apontando para interpretações e efeitos que seu autor não antecipou** (Venuti, 2013, p.104. Grifo)⁸⁴

⁸² En tant que méta-textes, les traductions ne sont qu’une interprétation possible du texte de départ et, par conséquent, elles n’ont pas l’unicité de ce dernier. (Monti, 2011, p.16).

⁸³ Because retranslations are designed to challenge a previous version of the source text, they are likely to construct a more dense and complex intertextuality so as to signify and call attention to their competing interpretation (Venuti, 2013, p.104).

⁸⁴ And in the effort to recreate a stylistic innovation in a source text, the translator may produce a “fidelity” that

Venuti (2013) cita o caso em que Gary Wills sugeriu que a versão de Robert Fagles da Odisseia, de 1996, “refletia o questionamento dos tradicionais papéis de gênero iniciados pelos movimentos feministas americanos, um questionamento que está obviamente em desacordo com as desigualdades de gênero da Grécia antiga” (Venuti, 2013, p.105)⁸⁵.

Diante dessas observações de Venuti e demais teóricos aqui mencionados, pode-se inferir que as traduções e retraduições, como processos interpretativos metonímicos de textos-fontes, e que sempre manterão com os mesmos o elo da intertextualidade; de modo que o texto original sempre servirá de parâmetro no ato de traduzir e na crítica da tradução; visto que, tanto a tradução se nutre do texto original, como o próprio texto original se nutre da tradução. A sobrevida do texto de partida para além dos seus limites geográficos e do seu tempo, bem como o aumento do seu capital simbólico são advindos, também, da tradução. Além disso, a identificação de “texto original” só é possível mediante uma primeira tradução.

Há, portanto, uma ligação indissociável entre o texto de partida e o texto de chegada, e essa ligação se expande e se reforça face às retraduições, que, segundo Monti (2011), podem ser motivadas pelas seguintes razões: 1) a tradução não é satisfatória, deseja-se restituir e recuperar determinados aspectos linguísticos, textuais, estilísticos etc. considerados fundamentais na obra em questão, a tradução almejará restaurar a integralidade do texto; 2) porque pretendemos ir além das traduções intermediárias e traduzir diretamente do original; 3) porque outros meios tecnológicos, ferramentas de memória, comparação de corpora, bibliografia crítica atualizada etc. estão disponíveis e podem melhorar a tradução; 4) porque queremos “ressignificar” um texto ou um autor específico na cultura de chegada; 5) porque não temos acesso ou conhecimento de uma tradução anterior; 6) por questões editoriais, principalmente quando determinados autores entram em domínio público, não sendo necessária a compra de direitos autorais; 7) porque as traduções envelhecem; 8) também por razões editoriais e econômicas, visto que o termo “nova tradução” na terminologia editorial é mais atraente, atrairá mais venda, do que “tradução reeditada”; 9) porque há um *skopos* específico; 10) o aumento do interesse pelo autor mediante uma reavaliação crítica da sua obra, ou da sua temática, muitas vezes inspiradas por adaptações cinematográfica, usufruindo-se do capital

is, as Philip Lewis (1985) has argued, doubly “abusive”: innovative translating may not only challenge the structures and discourses of the translating language and culture, but also criticize the source text by pointing towards interpretations and effects that its author did not anticipate. (Venuti, 2013, p.104).

⁸⁵ Gary Wills suggested that Robert Fagles’s 1996 version of the *Odyssey* reflected the questioning of traditional gender roles initiated by American feminist movements, **a questioning that is obviously at odds with the gender inequalities of ancient Greece.** (Venuti, 2013, p.105. Grifo nosso).

cultural dessas obras e transformando-o em capital econômico 10) porque queremos apresentar uma outra leitura do texto, leitura que não foi considerada nas versões anteriores.

Retradutores de poetas canônicos como Virgílio, Catulo e Baudelaire rotineiramente justificam seus projetos apenas com base nos valores estéticos que percebem no texto-fonte (Venuti, 2013). Nesse aspecto, a literatura é a área em que a retradução reverdece de forma contínua, a razão disso é que a linguagem literária é sobrecarregada de sentidos, instigando pluralidades de interpretações e, por conseguinte, múltiplas retraduições (Monti, 2011).

Cada retradução é um modo particular de ressignificar o texto, segundo uma rede de ligações que direcionam, limitam e justificam as escolhas do retradutor. Retraduzir (e traduzir) é ter vários árbitros textuais, pois, além do texto original, o retradutor pode cotejar ou consultar outras traduções do texto de partida, procurando trazer uma curiosidade ou singularidade interpretativa que poderá culminar como uma novidade. Pode-se dizer que, por trás de cada retradução há diversos estímulos e impulsos, muitos deles referentes à tentativa de quebra de algumas resistências, sejam elas inerentes ao texto ou ao contexto. Assim, pode-se concluir que, como defendeu Gambier (2011), há certa complementaridade na coexistência das retraduições e não uma sucessividade e evolução, como afirma Berman (1990). Pois, nesse trabalho incessante, podem surgir grandes traduções, mas nada assegura que sempre haverá uma progressão entre uma publicação e outra.

Pode-se refletir sobre traduções e retraduições, a partir da noção de Ética na tradução; mas, também aqui, não há um ponto pacífico. Como visto anteriormente, Frota (2009) relaciona a ética ao texto; Alves (2021), a vincula ao projeto de tradução. Tiphaine Samoyault (2021) escreve:

É sempre possível medir a maior ou menor justeza de uma tradução, sua maneira de fazer jus a um texto, mas a ética do traduzir é mais difícil de aprender. Trata-se de um valor que o tradutor aplica a si próprio, a seu gesto? Ou, antes, de um valor da tradução? Sua importância está ligada à parte da violência inerente a toda tradução, que ela reconhece e procura ultrapassar. A ética do traduzir define desse modo uma arte do encontro no qual aceitamos ser transformados por aquilo que transformamos (Samoyault, 2021, p. 27).

Por conseguinte, retraduzir é transformar algo que já foi transformado, é navegar por mares já navegados; mas, cada tradutor segue mapas náuticos com escalas diferentes. Os tradutores e retradutores da obra de Louise Labé seguiram, cada um, seu roteiro de navegação.

No Brasil, a proximidade temporal das traduções da poeta (1995, 1999 e 2004) permite assegurar: elas não envelheceram. Logo, a realização dessa tarefa é orientada por outros estímulos que podem ser de natureza endogenética ou exogenética. As análises de traduções e os prováveis projetos de traduções nos fornecerão as possíveis motivações para três tradutores brasileiros, contemporâneos, verterem para o vernáculo os sonetos da poeta lionesa quinhentista.

No entanto, antes de iniciar o estudo das traduções, convém afirmar que: assim como uma tradução deve ter critérios, as suas análises críticas também devem seguir princípios. Então, no intuito de enveredar pelo estudo das traduções (ou retraduições) dos sonetos de Louise Labé no Brasil, esta pesquisa lançará mão de três estudiosos: Berman, Paulo Henriques Britto e de Mário Laranjeira. A escolha dos teóricos deu-se por entender que as categorias com as quais eles trabalham permitem explorar as traduções e retraduições dos textos literários desde seus projetos, motivações ou agência (relembrando Venuti) até à análise dos vários níveis de construção estética.

3.2 Análise de traduções literárias: três abordagens

Se as (re)traduções literárias seguem vários roteiros, o mesmo ocorre com as análises críticas das mesmas que podem seguir, a princípio, várias rotas de procedimento, empregando teorias que assumem uma postura prescritiva, descritiva e prospectiva (Oseki-Dépré, 2021). Cada um desses caminhos trará resultados diferentes; portanto, cabe ao pesquisador identificar a teoria ou método que melhor se adapte ao seu objeto de estudo e à sua perspectiva em relação à tradução.

Nesta tese, o objetivo principal é realizar a análise crítica das traduções de três sonetos da poeta francesa renascentista Louise Labé para o português. Convém expressar que nos filiamos ao pensamento de que o poema é uma matéria sensível; ou seja, a forma é o lugar por excelência do texto poético expressar sua literariedade, fazendo aflorar sentidos a partir de uma combinação de artifícios estilísticos cuidadosamente manipulados pelos poetas.

No entanto, sabe-se que, no processo de tradução, não se tem apenas um tradutor neutro diante de um texto esteticamente elaborado. Como foi visto ao falar de retradução, o tradutor está envolto em um contexto que o direciona e também, de certo modo, o limita. Além disso, como se verá, há singularidades inerentes ao tradutor que equacionam e interferem no resultado

final da tradução.

Dessa forma, por um lado, os encaminhamentos de Antoine Berman (1995) serviram de farol neste estudo para discernir as linhas centrais dos projetos de tradução dos tradutores; por outro lado, os direcionamentos de Laranjeira (2003) e Britto (2017) foram o aporte teórico mais adequado para a análise das produções tradutórias; visto a valorização em suas abordagens dos elementos estéticos e estilísticos mais proeminentes no texto poético e as suas reflexões de como esses mesmos elementos são articulados na tradução criando efeitos de sentido.

3.2.1 Antoine Berman: os postulados de um método

Na França do século XX, Berman, teórico e tradutor de obras da literatura alemã e latino-americana, inspirado nas contribuições de Henri Meschonnic e da escola de Tel Aviv⁸⁶, elaborou um “esboço de método” ou “projeto analítico” de tradução aplicável a diferentes textos literários.

Em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), o teórico produz um guia de conduta para o crítico de traduções literárias. Trata-se de um percurso que é dividido em etapas sucessivas. Parte-se da leitura da tradução, procurando-se observar se o texto traduzido está bem escrito na língua de chegada, identificando-se as “zonas textuais “problemáticas” e as “zonas milagrosas” (Berman, 1995). Em seguida, é realizada a leitura do original. Problemáticas são as passagens em que o texto enfraquece, perde o ritmo etc.; milagrosos são os excertos harmoniosamente construídos, soluções cuja manipulação engenhosa do tradutor foi capaz de apresentar a escrita do estrangeiro à língua-alvo (Berman, 1995, p.66).

A etapa seguinte consiste na leitura e na releitura do original, em que serão destacados os elementos, os traços estilísticos que caracterizam a língua e a linguagem poética do texto. O crítico não apenas fará uma análise literária do original, mas procurará resgatar um possível trabalho de leitura e de interpretação realizados pelo tradutor por ocasião da tradução.

⁸⁶ Even-Zohar, estudioso israelense, influenciado pelo Formalismo Russo, em especial por Tynyanov, Jakobson e Eikhenbaum, analisa as culturas como polissistemas; isto é, sistemas com múltiplos componentes, regidos por leis e princípios próprios, interconectados. Assim, os fenômenos culturais como literatura, arquitetura, leis, linguagem, tradução e outros são sistemas menores, dinâmicos e complexos, mergulhados em um polissistema mais abrangente que lhes determina uma feição própria. No século XX, Even-Zohar fundou, na Universidade de Tel Aviv, um departamento de Estudos da Tradução que viria a ser chamado de “Escola de Tel Aviv” dos Estudos da Tradução, da qual fez parte, além do seu fundador, Gideon Toury, Rakefet Sela-Sheffy e Gisèle Sapiro. Essa escola foi pioneira nos “Estudos Descritivos da Tradução” (“Descriptive Translation Studies – DTS”). Uma vez que as traduções são frutos de um trabalho inserido em um dado polissistema, interligado a vários sistemas menores, os descritivistas pretendem observar como as produções tradutórias são realizadas, ao invés de dizer como elas deveriam ser feitas (Pym, 2016, p. 227-228).

Essas leituras deixam de lado a tradução. Mas não esquecem essas “zonas textuais” onde a tradução pareceu ora problemática, ora exitosa. Ela os lê e os relê, sublinha-os, para se preparar para o futuro confronto. De simples leitura cursiva, torna-se muito rapidamente uma pré-análise textual, ou seja, a identificação de todos os traços estilísticos sejam eles quais forem, que individualizam a escrita e a linguagem do original e fazem dela uma rede de correlações sintáticas. [...] Aqui o crítico repete o mesmo trabalho de leitura que o tradutor fez ou deveria fazer, antes e durante a tradução (Berman, 1995, p. 67).⁸⁷

Berman (1995) resume essa etapa do percurso em dois tópicos: 1) pré-análise textual, seleção dos traços estilísticos fundamentais do original⁸⁸; 2) interpretação da obra fonte no intuito de identificar as passagens mais significativas.

O passo seguinte do percurso é extratextual e consiste na busca por informações sobre o tradutor, tais como: qual a sua nacionalidade, seus domínios linguísticos e literários, quais atividades profissionais desempenha paralelamente à de tradutor, quais línguas domina, se é escritor, quais gêneros costuma traduzir, se escreveu algo sobre os textos traduzidos, sobre suas traduções ou sobre tradução em geral. A partir das informações, o crítico poderá identificar: a concepção do tradutor frente ao ato de traduzir; o projeto de tradução que o orienta, isto é, de que modo, de que maneira ele desenvolve e realiza sua tradução; os parâmetros linguísticos, culturais, literários e históricos que determinam suas posturas face à prática tradutória.

“Ir ao tradutor” é um ponto metodológico decisivo ainda mais essencial porque, como vimos acima, uma das tarefas de uma hermenêutica da tradução é levar em consideração o sujeito que traduz. Então, a questão *quem é o tradutor?* Deve ser colocada firmemente face a uma tradução (Berman, 1995, p. 73).⁸⁹

Essa questão visa a analisar as particularidades do texto traduzido a partir da apreciação do projeto, do horizonte de tradução e da posição tradutória do responsável pelo texto: o tradutor. Todo tradutor mantém uma relação específica com a sua própria atividade, ou seja, com uma certa “concepção” ou “percepção do traduzir”, “de seu significado, de seus propósitos,

⁸⁷ Ces lectures laissent de côté la traduction. Mais elles n'oublient pas ces “zones textuelles” où la traduction a semblé tantôt problématique, tantôt heureuse. Elle les lit et les relit, les souligne, pour préparer la future confrontation. De simple lecture cursive, elle devient très vite *pré-analyse textuelle*, c'est-à-dire repérage de tous les traits stylistiques quels qu'ils soient, qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original et en faire un réseau de corrélations syntaxiques [...] Ici le critique refait le même travail de lecture que le traducteur a fait ou est censé à fait, avant et pendant la traduction.⁸⁸ (Berman, 1995, p.67).

⁸⁸ Aproximando-se do “marcado” e do não marcado conforme Meschonnic, mesmo que o autor diga que seja diferente, preferindo empregar os termos “necessário” e “aleatório”.

⁸⁹ “Aller au traducteur” c'est là un tournant méthodologique d'autant plus essentiel que, comme nous l'avons vu plus haut, l'une des tâches d'une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant. Ainsi la question *qui est le traducteur?* doit-elle être fermement posée face à une traduction.⁹⁰ (Berman, 1995, p.73).

de suas formas e modo (Berman, 1995, p. 74).⁹⁰

Essa percepção e essa concepção, embora sejam subjetivas, não são *purement personnelles*, mas resultantes de um contexto social, histórico, literário, ideológico e discursivo sobre a tradução e sua prática, resultando na maneira como o tradutor as concebe. Trata-se de uma escolha a partir de vários critérios internalizados pelo tradutor⁹¹; esses padrões tradutórios deverão ser analisados comparando-os ao projeto de tradução.

O projeto ou visada são determinados ao mesmo tempo pela posição tradutória e pelas exigências sempre específicas apresentadas pela obra a ser traduzida.[...] O projeto define o modo como, por um lado, o tradutor irá realizar a *translação* literária, por outro lado, [como irá] assumir a tradução, escolher um ‘modo’ de tradução, uma ‘maneira de traduzir’ (Berman, 1995, p. 76).⁹²

Ao indicar o modo de tradução, o projeto apresenta as diretrizes que culminarão em uma obra com características específicas, dentre elas: edição monolíngue ou bilíngue, obra integral ou parcial, paratextos etc.

No entanto, nem sempre o crítico tem acesso ao projeto de tradução. Algumas pistas são fornecidas quando se tem a presença de paratextos, a exemplo da introdução, dos comentários ou outros; assim, o crítico procurará recuperar o projeto ou parte dele na tradução, visto que **“a tradução é apenas a realização do projeto**, ela vai *aonde* o projeto a leva e *até onde* o projeto a leva” (Berman, 1995, p. 77. Grifo nosso; itálicos do autor).⁹³

A identificação do projeto, a partir da tradução ou de informações paratextuais, mostra ao crítico não apenas o modo como foi realizada a tarefa do tradutor, mas também as consequências desse protejo em relação ao original, não esquecendo que uma proposta de tradução sempre está relacionada ao horizonte do tradutor. “Posição tradutória e projeto de

⁹⁰ Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire à une certaine “conception” ou “perception” du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes. (Berman, 1995, p.74).

⁹¹ Essa internalização é o que se poderia chamar de *habitus* nos termos de Bourdieu. Isto é: “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as *experiências passadas*, funciona *a cada momento como uma matriz de percepções*, de apreciações e de ações - e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas” (Bourdieu, 1983, p.65). Desse modo, o *habitus* é a resultante de um esquema no qual se engendram as condutas individuais e as circunstâncias sociais de existência.

⁹² Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l’oeuvre à traduire. [...] Le projet définit la manière dont, d’une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d’autre part, assumer la traduction même, choisir un “mode” de traduction, une “manière de traduire” (Berman, 1995, p. 76).

⁹³ la traduction n'est jamais que la réalisation du projet, elle va *où* la mène le projet, et *jusqu’où* la mène le projet” (Berman, 1995, p. 77).

tradução são, por sua vez, tomados em um horizonte”(Berman, 1995, p. 79)⁹⁴ que consiste nos padrões ou referências linguísticas, literárias, culturais e históricas que delimitam ou regulam “o sentir, o agir e o pensar de um tradutor” (Berman, 1995, p.79).⁹⁵

Quanto mais informações o crítico souber em relação ao horizonte do tradutor, ao seu projeto de tradução e à sua posição tradutória, mais agregará informações para prever, antecipar algumas prováveis especificidades da obra traduzida e o grau de modificação imputado ao original, compreendendo o porquê de certas alterações observadas no texto da língua de chegada.

Nesse sentido, quando possível, Berman (1995) recomenda o contato do crítico com o tradutor para elucidar certos entraves da análise; no entanto, esse encontro é muitas vezes inviável, o tradutor pode não ser acessível por várias razões e uma delas é a própria mortalidade. Logo, parafraseando José Paulo Paes (1990), se “a tradução é a arte do possível”, a análise crítica da mesma também o é.

Assim como há uma posição e um horizonte do tradutor, de maneira idêntica, há uma posição e um horizonte do crítico; toda tradução e toda análise estão circunscritas em círculos de possibilidades limitadas, de maneira que novos círculos mobilizam retraduições e reanálises, suscitando a comparação entre as mesmas.

A apresentação dessa crítica deve primar pela clareza (*clarté*), reflexividade (*réflexivité*), digressividade (*digressivité*) e comentatividade (*commentativité*); isto é, o estudioso expõe de maneira clara a sua análise; enriquece seu texto a partir da reflexão sobre **como** a tradução foi construída, agregando novas perspectivas e culminando no comentário que resulta em uma avaliação qualitativa evidenciando dois termos caros a Berman: a poética e a ética da tradução. A poética é a análise textual da tradução e a sua correlação ou correspondência com a textualidade do original, sua coerência; trata-se do cotejo analítico, em que os elementos do original e seus correspondentes na tradução são confrontados.

A ética reporta-se a um certo respeito ao original, respeito à *letra* e não necessariamente à palavra. Segundo Berman, não se trata de um servilismo do tradutor; o respeito também se correlaciona ao próprio projeto de tradução; ou seja, o tradutor não deve “fazer outra coisa que

⁹⁴ Position traductive et projet de traduction sont, à leur tour, pris dans un horizon. (Berman, 1995, p.79).

⁹⁵ On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers littéraires, culturels et historique qui “déterminent” le sentir, l’agir et le penser d'un traducteur. (Berman, 1995, p. 79).

não o que se disse” (Berman, 1995, p.93)⁹⁶.

No que diz respeito à poética, segundo Berman (1995), o tradutor deve procurar aproximar-se o mais possível dos elementos essenciais ou potenciais do texto.

Nessa atitude ou estratégia reside o “milagre”. Por razões lógicas, pode-se afirmar que, quanto mais aprofundado for o conhecimento fonético, fonológico, textual e semântico do tradutor em relação às línguas em questão, mais capacidade terá de fazer o milagre acontecer. Daí a dificuldade de se traduzir literatura, principalmente poesia.

Para realizar o confronto entre o original e a tradução, Berman (1985) já havia criado um outro método nomeado de “Analítica da tradução”, que tem por princípio a análise das 13 deformações observadas nos textos traduzidos.

Vale ressaltar que a prosa literária é o campo de estudo principal da sistemática metodológica bermaniana, em especial no que se refere às deformações, mas os seus direcionamentos (sobretudo em relação ao tradutor e ao reconhecimento dos traços estilísticos fundamentais do original) também são profícuos para o crítico ou para o estudioso de traduções poéticas.

Nessa pesquisa, muitos dos encaminhamentos sugeridos por Berman (1995) foram adotados: procurou-se identificar as linhas norteadoras dos projetos de traduções, bem como os traços estilísticos fundamentais do original confrontando-os com as traduções. Como sugere Berman (1995), na apresentação das análises críticas dos originais e das traduções, primou-se pelo princípio da clareza, da reflexividade, da digressividade e da comentatividade.

No entanto, a óptica bermaniana sobre análise crítica de tradução literária foi aplicada nessa pesquisa mais como método de abordagem do que como fundamentação teórica. Os postulados teóricos que nortearam as análises das traduções aqui apresentadas são advindos das abordagens proclamadas por Britto (2017) e Laranjeira (2003), respectivamente a partir do princípio da correspondência e da significância.

3.2.2 Correspondência e significância: os percursos metodológicos

Na França, Berman (1985) na obra *La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain* criou um método de abordagem do texto literário com base na análise comparativa, pontuando as treze tendências deformadoras observadas nas traduções, mas a sua proposta está mais afinada com a prosa do que com a poesia. No Brasil,

⁹⁶ faire autre chose que ce qu'on a dit.[...] ce que le critique doit dénoncer durement. Le traducteur a tous les droits dès lors qu'il joue franc jeu .(Berman, 1995, p. 93).

alguns teóricos, a exemplo de Britto (2017) e Laranjeira (2003), também elaboraram métodos de análise crítica da tradução a partir do cotejamento do texto original e do texto traduzido, mas especificamente direcionados ao texto poético

Trata-se de abordagens textuais que partem da asserção de que em poesia som e sentido, forma e imagem se inter-relacionam em uma singular equação poética, cujas incógnitas apresentam aos tradutores dificuldades abissais, armadilhas linguísticas artisticamente elaboradas.

Se, como apregoa Pinto de Monteiro “poeta é aquele que tira de onde não tem e bota onde não cabe” (Medeiros, 2005, p. 10), o tradutor de poesia, quando tem em seu projeto a intenção de aproximar-se o máximo possível do original, também deverá ser capaz de proceder de maneira semelhante ao levar o texto para outro idioma. O crítico ou analista, a partir de metodologias e teorias específicas, pode identificar e explicar essa proeza.

3.2.3 Paulo Henriques Britto: tradução poética e Correspondência

Britto é professor, tradutor, poeta e ensaísta. Como tradutor, ele trabalha com os pares linguísticos português do Brasil-inglês, inglês-português do Brasil e, entre suas publicações, encontram-se cerca de 80 títulos com traduções de autores como Faulkner, Beppo, Bishop, DeLillo, Pynchon, James e Stevens. Em relação à sua contribuição teórica para os Estudos da Tradução, destaca-se o livro “A tradução literária” (2012), onde o autor discute, exemplifica e explora as nuances e os percalços dessa atividade. Além dessa obra, Britto contribui para a discussão mediante diversos artigos, entrevistas, capítulos de livros etc., demonstrando como fator essencial para a tradução poética a noção de correspondência.

Segundo o teórico, no artigo *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia* (2017), as singularidades dessa atividade explicam-se, sobretudo, pelo fato de se tratar de um gênero cuja linguagem articula aspectos semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros, do código linguístico.

Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. **A tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original — ou, ao menos, uma boa parte deles** (Britto, 2017, p. 226. Grifo nosso).

Para avaliar as traduções poéticas a partir de uma óptica mais objetiva, Britto propõe uma metodologia em que examina de “modo sistemático os diferentes níveis da linguagem envolvidos no poema” (Britto, 2017, p.226).

O primeiro passo, segundo o autor, é definir “o que queremos dizer quando afirmamos que um determinado elemento de um poema traduzido corresponde a um determinado elemento de um poema original” (Britto, 2017, p. 226).

O conceito de “correspondência” compreende níveis de resgate dos elementos que compõem o texto poético. A título de exemplo, pode-se afirmar que: um soneto, para ter um nível de correspondência elevado, deveria ser traduzido em um soneto, um quiasmo em um quiasmo, uma metáfora em uma metáfora, rimas interpoladas em rimas interpoladas, versos livres em versos livres etc.

Cada nível, por sua vez, se estratifica em diversas camadas que vão desde uma correspondência exata, “ponto a ponto”, até uma correspondência mais fraca ou em maior grau de generalidade; ou seja, há uma escala que vai da **correspondência total** até sua **supressão** (Britto, 2017).

Cabe ao estudioso definir os vários níveis de generalidade da escala, desde que os pontos extremos da mesma seja, de um lado, a correspondência total e, do outro, a inexistência de correspondência.

Em nossa pesquisa organizamos a escala da seguinte forma: limitamos o nível de correspondência entre 0 e 6, de modo que: 0 significa correspondência inexistente ou nula; 1, correspondência muito fraca; 2, correspondência fraca; 3, correspondência média; 4, correspondência forte, 5 correspondência muito forte e 6, correspondência total.

Os aspectos específicos do texto poético como rima, tonicidade, aliterações etc. serão analisados individualmente e vinculados a um dos níveis da escala.

É importante salientar que esses números não são notas, mas índices indicativos de uma maior correspondência ou não com o original.

No decorrer da escala ou linha vertical, imaginária, de correspondências, Britto discute a noção de perda: “quanto mais fraca a acepção de correspondência — ou seja, quanto mais alto o nível de generalidade em que ela se dá — maior a perda” (Britto, 2017, p. 228).

Segundo o teórico, uma das preocupações ou cuidados que o tradutor deve ter é tentar diminuir o grau de perda na translação do texto poético, sobretudo nas passagens em que se observa “um efeito calculado do poeta”, “[n]a tradução do poema, deveremos tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua original” (Britto, 2017, p. 231).

Nesse sentido, Britto se aproxima do pensamento de Meschonnic, ao evidenciar que a tradução deve guardar o que é marcado no texto fonte. Evidentemente essa premissa exigirá do tradutor uma análise da escrita do poeta como condição para se chegar aos processos de construção do poema.

Sabe-se, no entanto, que há casos “em que o recurso poético usado na língua-fonte inexistente — ou existe em grau ou em modo muito diferente — na língua-meta” (Britto, 2017, p. 234). Manter esses recursos na tradução poética é uma tarefa árdua para o tradutor, que se vê diante de duas possibilidades: ou apaga essas passagens, imprimindo elevado grau de perda em relação ao original, ou procurará compensá-las em outros níveis, lançando mão de efeitos compensatórios. Uma boa tradução, na perspectiva de Britto, seria aquela que mais tivesse evitado perdas sérias, substanciais, diminuindo o nível de generalidade nas correspondências.

Ao avaliar traduções poéticas, deve-se partir do princípio da impossibilidade de uma reprodução com exatidão, em que todos os constituintes da malha poética são transladados com precisão e correspondência rigorosas e estritas.

Essa particularidade permite que muitas análises de traduções poéticas adquiram forte carga impressionista. No intuito de contribuir para maior objetividade nas análises, o teórico propõe uma metodologia que “trabalhe com dados mais objetivos e permita quantificar os juízos de valor expressos através de conceitos como “correspondência” e “perda”” (Britto, 2017, p. 238).

Torna-se, portanto, uma regra de ouro o analista considerar sua análise a partir de algumas questões. Britto as expõe nestes termos:

Porém, antes que possamos avaliar o grau de perda, é preciso levar em conta alguns fatores adicionais: (1) Até que ponto o item em questão é relevante no original? [...] (2) Até que ponto é possível o grau máximo de correspondência? Quando não houver na língua-meta elementos correspondentes aos itens trabalhados no original, a exigência de correspondência terá que ser afrouxada. [...] (3) Até que ponto uma correspondência exata seria de fato desejável? Pode haver casos em que seja necessário utilizar uma correspondência funcional e não formal (Britto, 2017, p.237).

Ou seja, o tradutor poderá determinar quais os elementos que, a princípio, são mais significativos ou relevantes em cada poema e que “devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados” (Britto, 2012, p.120). Portanto, vê-se a tradução como uma seleção deliberada de elementos com o intuito de produzir os efeitos estéticos mais próximos dos que o original produz sobre o seu leitor. Desse modo, “uma tradução de um poema que não leve em conta as opções de forma tomadas pelo poeta pode nem sequer ser um poema” (Britto, 2012, p.120).

Essa observação revela que, embora “[t]odos os aspectos sejam potencialmente de igual importância, a poeticidade do texto muitas vezes depende mais de aspectos formais do que do sentido das palavras” (Britto, 2012, p.122).

Evidentemente há exceções, como bem salientou o teórico no excerto supracitado. O exemplo dessa particularidade é apresentado por Britto na resenha “Uma forma humilde”, publicada na folha de São Paulo. Nesse texto, ele analisa criticamente a tradução realizada por Vizioli de uma obra de Oscar Wilde: “A Balada do Cárcere de Reading”.

Vizioli busca em sua tradução uma aproximação formal escrupulosa com o original. Mas esse método, que logrou bons resultados em outras traduções suas, como a de “The Rape of the Lock”, de Pope, não funciona tão bem aqui. Se, no caso de Pope - poeta neoclássico que trabalha com pentâmetros (versos de cinco pés) jâmbicos (pés com duas sílabas cada, sendo a segunda acentuada) rigorosamente metrificados e rimados -, a tradução em alexandrinos foi um sucesso, no caso da balada de Wilde a solução encontrada por Vizioli é problemática (Britto, 2000).

A questão é a seguinte, a balada inglesa é uma “forma poética popular” onde há a alternância de “versos de quatro pés (isto é, quatro acentos fortes) e versos de três, com rima somente entre os versos pares (os de três pés)”. Além disso, e o mais importante, “a contagem de sílabas é irregular, e pode haver pequenos desvios ocasionais até na contagem de pés, desde que predomine a oposição quatro/três” (Britto, 2000). Ou seja, na balada a importância do ritmo, marcado em uma sucessão quatro acentos/ três acentos, é superior à contagem de sílabas, de modo que um falante inglês a associa imediatamente a versos populares, marcados pelo ritmo e pela simplicidade.

Porém a estrofe por ele [Vizioli] adotada – dodecassílabos entremeados com hexassílabos - não é uma forma tradicional da poesia lusófona, muito menos da nossa poesia popular. E o efeito geral de seus versos pesados, metrificados com mais rigor do que o próprio original, não podia estar mais distante do sabor popular conotado pela balada original. Além disso, a imposição de permanecer sempre colado ao original leva o tradutor a fazer “enjambements” e inversões que afastam seu texto ainda mais do tom de simplicidade buscado por Wilde (Britto, 2000).

A solução sugerida pelo crítico é a do emprego em língua portuguesa de uma métrica vinculada a um ritmo popular, a exemplo do verso de sete sílabas ou redondilha maior:

Que solução teria sido melhor? O que fazer se a balada é uma forma inglesa que não tem correspondente exato em português? Nosso idioma possui formas poéticas que, mesmo não sendo formalmente equivalentes à balada inglesa, a ela correspondem em termos funcionais. É o caso da redondilha maior – o verso popular de sete sílabas, de contagem pouco rigorosa e rimas pobres ou toantes, que João Cabral dignificou em tantos poemas seus. Uma outra opção seria o verso de nove sílabas de ritmo ternário,

com efeito hipnótico, que Gonçalves Dias usa em várias seções de seu “I-Juca-Pirama”. [...] Uma tal solução certamente obrigaria o tradutor a tomar liberdades ousadas; por exemplo, minha versão em redondilha desdobra dois versos do original em quatro. Porém, ainda que menos fiel à letra do original, **uma tradução assim estaria mais próxima do seu espírito**. Pois a escolha da forma da balada tem um significado especial aqui: para Wilde, homem requintado e orgulhoso, a prisão representou uma humilhação profunda, o fim de sua carreira literária, seu casamento e sua reputação social; ele terminará convertendo-se ao catolicismo no leito de morte. Sem dúvida, é significativo que, para tematizar essa experiência terrível, em seu último poema, ele resolva adotar a mais desprestigiada, a mais humilde das formas poéticas da língua inglesa. Pois é justamente isso que se perde nesta tradução de resto cuidadosa; e não é pouca coisa (Britto, 2000. Grifo nosso).

Percebe-se, portanto, que a orientação de Britto, nesse caso específico, manifesta uma atenção especial para a correspondência funcional em detrimento de alguns aspectos formais; ou seja, nessa obra em particular, a função do texto é uma condição *sine qua non* para poder recuperar o espírito ou o caráter popular, humilde, da obra.

A intenção de Britto, que também será a nossa diante dos sonetos de Louise Labé, é analisar minuciosamente o texto cujo tradutor “foi responsável por colocar em ordem as palavras que o leitor tem diante de seus olhos” (Britto, 1997, p.477). Essa análise, para não correr o risco de ser puramente impressionista e subjetiva, deverá partir de critérios analíticos e comparativos capazes, segundo Martins (1999), de

[i]nventariar e comentar semelhanças e diferenças de estrutura e linguagem entre o texto de partida e o de chegada, com vista a esclarecer o processo de tradução individual, a estratégia adoptada pelo tradutor e sua adequação à tradução efectuada. É uma crítica que salienta a apreciação do processo de tradução e o papel dos factores e determinantes que o envolvem. Se o próprio tradutor não se exprimiu sobre os princípios de tradução utilizados (e.g. num prefácio ou posfácio), estes devem ser apreendidos e a sua consistência comprovada através do confronto entre os dois textos. **Desta forma, uma tradução não poderá ser apreciada e criticada de forma apropriada caracterizando apenas as soluções propostas pelo tradutor, mas também relacionando continuamente essas soluções com as particularidades distintas do original.** Esta comparação é indispensável para a apreciação não correr risco de ser exposta à crítica da arbitrariedade e subjetividade (Martins, 1999, p.40-41. Grifo nosso).

A análise crítica da tradução procura detectar os pressupostos ou critérios nos quais o tradutor se apoiou para traduzir X por Y, e não por Z, e, ao optar por Y, o que conseguiu resgatar de X e apresentar ao leitor da tradução.

Vê-se claramente que a escolha por Y depende, dentre outros fatores, da própria interpretação crítica do tradutor face ao texto original. “Portanto, a crítica da tradução seria, num primeiro momento, a detecção da crítica feita pelo tradutor” (Benedetti, 2005, p. 71). Meirelles (2010), resgatando o pensamento de Hans R. Jauss, afirma:

[a] obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (Meirelles, 2010, p.41).

Por conseguinte, a análise da tradução seria uma crítica da crítica, onde se consideram os elementos constitutivos tanto do poema original quanto de sua tradução a partir do cotejamento das obras (Campos, 2006).

No entanto, ao fazer o cotejamento, deve-se observar que não existe equivalência total entre as línguas. Por essa razão Britto (2006), em “Correspondência formal e correspondência funcional”, sugere a substituição do termo “equivalência”, proposto por Nida, por “correspondência”.

A distinção estabelecida por Britto (2017) entre correspondência formal e correspondência funcional está relacionada à que foi estabelecida por Nida entre “equivalência formal” e “equivalência dinâmica”. Essa relação é indicada pelo próprio Britto, que também estabelece diferenças entre os termos:

Porém é importante destacar algumas diferenças significativas entre os pares de conceitos. Em primeiro lugar, a palavra “equivalência” supõe uma relação muito mais forte do que “correspondência”: dizer que uma tradução é equivalente a um original é ir além do que enunciamos acima como “uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B”. A tradução de um poema não é, em nenhum sentido estrito do termo, *equivalente* ao original; o máximo que se pode exigir de um poema traduzido é que ele capte algumas das características reconhecidas como importantes do poema original, e que seja lido como um poema na língua- meta. Em segundo lugar, Nida está preocupado exclusivamente com o significado do texto a ser traduzido (o texto bíblico), encarado como conteúdo semântico veiculado por uma forma, uma visão expressa através da conhecida analogia com um trem de carga, em que os significantes seriam os vagões e os significados a carga neles transportada (Britto, 2006, p.3).

Segundo o autor, na tradução de poesia o que se deve pretender é a reconstrução de “uma totalidade textual integrada por sons, significados, imagens e até mesmo a disposição visual de símbolos gráficos sobre o papel” (Britto, 2006, p.3). Ou seja, não se trata de reorganizar ou expor sentidos diversos a partir de significantes diversos, deve-se levar em conta os componentes formais, semânticos, sintáticos, lexicais, morfológicos, fonéticos, prosódicos e gráficos (Britto, 2006).

Desse modo, o tradutor pode lançar mão de uma “correspondência formal — i.e., tentar recriar formas análogas às do original com os recursos” da língua alvo ou optar por “uma correspondência funcional” — procurando encontrar na língua meta “recursos formais que tenham um significado análogo ao das formas utilizadas no original” (Britto, 2006, p.4).

Observando, como fora visto, que a correspondência apresenta diversos graus ou níveis de precisão, variando em uma escala em que a correspondência é mais elevada, com reconstruções aproximadas, até um nível mais geral de correspondência.

Desse modo, pode-se analisar com mais precisão e objetividade a noção e o grau de perda na tradução de poesia, principalmente em relação aos elementos que são mais marcados, mais relevantes no original, esperando o grau mais elevado de correspondência.

De fato, o princípio de respeitar quase na íntegra o tecido poético é utópico. O trabalho do poeta com as palavras, como afirma Pablo Neruda, é um trabalho de perseguição, de criação, de lapidação; tudo está na palavra, ela tem sombra e transparência, peso e plumas, ou seja, ela é óbvia na mesma medida em que é enigmática.

... Sim Senhor, tudo o que queira, mas são as palavras as que cantam, as que sobem e baixam ... Prosterno-me diante delas ... Amo-as, uno-me a elas, persigo-as, mordo-as, derreto-as ... Amo tanto as palavras ... As inesperadas ... As que avidamente a gente espera, espreita até que de repente caem ... Vocábulos amados ... Brilham como pedras coloridas, saltam como peixes de prata, são espuma, fio, metal, orvalho ... Persigo algumas palavras ... São tão belas que quero colocá-las todas em meu poema ... Agarro-as no vôo, quando vão zumbindo, e capturo-as, limpo-as, aparo-as, preparo-me diante do prato, sinto-as cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetais, oleosas, como frutas, como algas, como ágatas, como azeitonas ... E então as revolvo, agito-as, bebo-as, sugo-as, trituro-as, adorno-as, liberto-as ... Deixo-as como estalactites em meu poema; como pedacinhos de madeira polida, como carvão, como restos de naufrágio, presentes da onda ... Tudo está na palavra ... Uma idéia inteira muda porque uma palavra mudou de lugar ou porque outra se sentou como uma rainha dentro de uma frase que não a esperava e que a obedeceu ... Têm sombra, transparência, peso, plumas, pêlos, têm tudo o que se lhes foi agregando de tanto vagar pelo rio, de tanto transmigrar de pátria, de tanto ser raízes ... São antiqüíssimas e recentíssimas (Neruda, 2000, p.64).

Resgatar essa palavra sempre implicará omissões, alterações e acréscimos inevitáveis e recorrentes. Dependerá do tradutor, do projeto de tradução (como proposto por Berman) e dos demais agentes envolvidos no processo tradutório o esforço, se desejável, para garantir o mais elevado nível de correspondências e evitar o maior número de perdas.

3.2.4 Mário Laranjeira: tradução poética e significância

Outro teórico que reflete sobre a tradução poética é Mário Laranjeira. Como tradutor, ele se dedicou a verter para o português obras de autores consagrados, tais como Charles Baudelaire, Blaise Pascal e Roland Barthes, e uma antologia intitulada *Poetas franceses da Renascença* (2004), com poemas de Louise Labé e de poetas da Plêiade. O prêmio Jabuti lhe

foi consagrado em 1997 pela coletânea de poemas traduzidos *Poetas da França hoje (1945-1995)* (1996). Em relação aos estudos da tradução, a sua mais significativa contribuição teórica intitula-se *Poética da Tradução* (2003), livro no qual conceitua, desenvolve e exemplifica o que ele chama de significância do texto poético.

Segundo Laranjeira, para que um texto possa ser considerado a tradução de um original, o tradutor deve esforçar-se para preservar a significância do texto de partida.

Assim, a tradução do poema será função da sua maneira específica de produzir sentidos, a que chamamos de “significância”. A tradução do poema deve, pois, ultrapassar o patamar do “sentido” com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível da **geração interna de sentidos** mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então, traduzir a sua “significância” (Laranjeira, 2003, p.12. Grifo nosso).

É importante não confundir significância com significado. Para o teórico, o texto poético é constituído por quatro camadas ou quatro níveis: semântico, linguístico-estrutural, retórico-formal e semiótico-textual. A correlação, a interligação e a interdependência harmoniosa desses níveis gerariam os vários significados ou sentidos no texto poético; ou seja, a sua significância.

Ao evidenciar a importância dessa engrenagem poética, Laranjeira (2003) refere-se a um dos calcanhares de Aquiles da tradução: a fidelidade.

Em suma, nunca há de se pretender que o poema gerado pela tradução seja idêntico, em tudo e por tudo, ao poema original. Isso seria a contradição de tudo o que foi dito no decorrer deste trabalho. Entretanto, se o poema traduzido mantiver com o original os quatro tipos de **fidelidade** aqui apontadas, com ênfase para a fidelidade semiótico-textual, sem aquela subserviência que uma tradição alienada da historicidade do traduzir e movida por uma ideologia dualista tem imposto à tradução, **ele não será uma simples recriação livre** e terá todas as **cartas de nobreza** que um poema pode ter: **será homogêneo ao texto de partida** na medida em que foi gerado, não pela reprodução servil de uma estrutura-fora, mas por um trabalho na cadeia dos significantes capaz de dar origem a um poema autônomo e vivo. (Laranjeira, 2003, p.144. Grifos nossos).

Essa “carta de nobreza” será redigida pelos críticos da tradução, mediante suas análises comparativas das obras, a partir do grau de fidelidade do tradutor em relação às quatro instâncias supracitadas que passo a explorar.

3.2.4.1 Fidelidade semântica

Segundo o próprio Laranjeira, essa fidelidade é, geralmente, a mais exigida pelos leitores. No entanto, em se tratando de poesia, ao contrário de textos acadêmicos e jornalísticos,

a referencialidade exterior não é uma necessidade, visto não haver uma objetividade semântica, monolítica e fechada.

O poema, de fato, apresenta vários sentidos, a partir da organização dos signos, que se tornam palpáveis, produzindo desvios semânticos de onde emana a polissemia.

Na impossibilidade de recuperar toda a engrenagem semântica, o tradutor poderá optar por dizer algo semelhante, observando os aspectos semânticos que na sua percepção são os mais manifestos na obra.

É por essa razão que, para Laranjeira, a “fidelidade em tradução poética é dinâmica. É o resultado de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem anular-se.” (2003, p.123).

Desse modo, a fidelidade aos sentidos irá associar-se a outro tipo de fidelidade: a linguístico-estrutural.

3.2.4.2 *Fidelidade linguístico-estrutural*

Os componentes linguístico-estruturais do texto poético são, de fato, alguns dos constituintes do poema que darão suporte à significância. Laranjeira destaca que “a língua da poesia não é a língua comum enfeitada com este ou aquele recurso de retórica” (2003, p.53). Essa língua “explode os quadros da gramática para, através da agramaticalidade, criar um sistema “outro” de geração de sentido” (2003, p.53). O termo agramaticalidade, empregado por Laranjeira (2003), foi sugerido por Michael Riffaterre e significa “qualquer fato que dê ao leitor o sentimento de que uma regra foi violada” (Riffaterre, *apud*, Laranjeira, 2003, p. 85). Portanto, o tradutor deve captar “a dinâmica das relações significantes” (Larajeira, 2003, p.81), pois “as agramaticalidades são um indício visível de que o texto deve ser entendido em outro nível (Larajeira, 2003, p.85).

Esse outro nível demonstra que há uma obliquidade na maneira do poético se manifestar, que o trabalho no significante é que gera a produção de sentidos. (Laranjeira, 2003). Esse trabalho pode ser realizado em vários espaços da malha poética.

Além dos desvios na aplicação das regras transformacionais, poderão ser considerados agramaticais os casos, por exemplo, de concentração ou reiteração excessiva de indicadores gramaticais (marcas de pluralidade, dualidade, singularidade, masculinidade, feminilidade etc.)

[...] Mesmo as rimas, as aliterações, 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 (Laranjeira, 2003, p. 86-87).

Assim, forma e sentido estão estritamente relacionados, retroalimentam-se, pois os sentidos são os efeitos de uma forma esteticamente elaborada. Aconselhar a observância de uma fidelidade dessa natureza significa evidenciar o empenho ou o zelo, em

[p]reservar ou recuperar, no seu trabalho de reescritura, os jogos de significantes da cadeia original (nos níveis sintático e prosódico das classes morfológicas, léxico, fônico etc.) na medida em que constituem bases em que se apóia a significância. Assim, as reiteraões fonéticas ou sintáticas, as anomalias e agramaticalidades são índices importantes da manifestação textual do poético e como tais devem ser vistas, tratadas e trabalhadas pelo tradutor (Laranjeira, 2003, p 127).

Alguns desses jogos de significantes morfológicos e fônicos, as anomalias e agramaticalidades, bem como o uso figurado e as repetições demonstram como a estrutura linguística dos versos é determinante para a criação dos sentidos que, somados aos demais níveis, culminarão na significância do poema.

No entanto, o respeito à estrutura do original não é uma camisa de força:

Não se pode exigir do tradutor que mantenha absolutamente tudo aquilo que a análise lingüística do original revela como pertinente à poeticidade do texto. Cabe-lhe, entretanto, expandir ao máximo o limite das fidelidades e, pela inventividade do seu gênio, recuperar e compensar possíveis perdas de trajeto nos diversos níveis (Laranjeira, 2003, p.129).

O nível seguinte, abordado pelo teórico, remete aos aspectos retórico-formais:

3.2.4.3 *Fidelidade retórico-formal*

Se a fidelidade linguístico-estrutural se refere aos jogos de significantes em sua manifestação morfológica, sintática, léxica, fonológica, prosódica, figurativa etc., a fidelidade retórico-formal se relaciona “à presença ou ausência daqueles elementos que inserem a poesia numa tradição cultural que lhe impõe padrões fixos, de metro, ritmo, rima e extração etc.” (LARANJEIRA, 2003, p.130). Ela é, portanto, um dos constituintes formais do poema, que dará o suporte para a poesia. Mas, Laranjeira ressalta que:

[é] evidente que entre uma transcrição totalmente livre e uma tradução *stricto sensu* há toda uma gama de variações e flutuações cujos limites só a prática de cada texto, de cada poema a traduzir-se determinará, **levadas em conta as suas especificidades e as especificidades das línguas culturas de partida e de chegada**, assim como a maior ou menor importância desses elementos retóricos formais como constitutivos da manifestação textual da significância (Laranjeira, 2003, p.130. Grifo nosso).

Essa observação de Laranjeira parece similar à de Britto no que se refere à pertinência de, em algumas situações, optar-se por estabelecer-se uma correspondência funcional (sobretudo por questões culturais) em detrimento de uma correspondência formal. É o caso, por exemplo, do verso de sete sílabas (redondilha maior), que na métrica brasileira é considerado popular, e se faz presente em várias produções para crianças e para o público em geral, como o cordel. No entanto, o verso de sete sílabas não será, necessária e obrigatoriamente, popular em outras culturas, cabendo ao tradutor optar por manter ou adequar a sua tradução conforme o que lhe pareça mais marcado ou substancial no texto original.

Mas, em linhas gerais, a fidelidade retórico-formal sugere que se respeite, se possível, “a isomorfia da métrica e da rima” (Laranjeira, 2003, p.130); que um soneto seja traduzido por um soneto, versos livres por versos livres, uma balada por uma balada, versos brancos por versos brancos, um rondó por um rondó, um haicai por um haicai... “Fugir disso é praticar recriação livre, transcrição livre, outros tipos de trabalho cujo valor inegável não se discute aqui, mas que, a meu ver, não são propriamente tradução” (Laranjeira, 2003, p.130).

Os componentes retórico-formais são a silhueta do texto poético. Os aspectos visuais geram o que Laranjeira nomeia de visilegibilidade e que participa da significância do texto. É a partir dela que se dá o primeiro contato do leitor com o poema.

A visilegibilidade tem função primordial na geração do “efeito de poesia ou do efeito do poema”. Ao olhar para a página em que se insere o texto, “vê-se” que se trata de um poema e não de um artigo de jornal, de uma carta ou de um conto, e isso já cria predisposição, no leitor, para uma “leitura poética” não outra; vale dizer, para uma leitura não-referencial que buscará aquele sentido oblíquo, a significância poética (Laranjeira, 2003, p.101).

Ao se deparar com a poesia concreta, o leitor vê e reconhece que está diante do estético formalmente articulado, o que irá exigir-lhe uma leitura específica, a partir do reconhecimento dos elementos poéticos que a constituem. Se um tradutor, diante desse poema, optar ou for instigado a traduzi-lo em uma quadra popular, é provável que boa parte da significância no que diz respeito ao nível da fidelidade retórico-formal do texto original se evapore. A distribuição espacial, o desenho, a forma gráfica integram a significância do poema (Laranjeira, 2003). Assim, para o teórico, “a tradução começa pela transposição da visilegibilidade”; dessa forma, “[o] respeito a esses elementos palpáveis do signo poético por parte do tradutor parece-me de grande importância” (Laranjeira, 2003, p.103).

Os elementos retórico-formais são relevantes para desenvolver uma leitura ou interpretação semiótico-textual da malha poética; nisso reside a importância de respeitá-los no processo de tradução.

3.2.4.4 *Fidelidade semiótico-textual*

Essa fidelidade “consiste em manter-se, no trabalho translingüístico da reescritura, o processo interno e oblíquo de geração de sentidos” (Laranjeira, 2003, p.139). O autor ressalta que a infidelidade semiótico-textual “pode resultar no que há de mais grave: obter, como tradução de um poema, um não-poema, um texto que não consegue ultrapassar os limites da mimese” (Laranjeira, 2003, p.139).

Para o teórico, essa infidelidade é a mais problemática, pois ela oblitera “a passagem do nível mimético para o semiótico” (Laranjeira, 2003, p.139).

Estar atento ao nível semiótico textual significa observar as agramaticalidades (quer seja no nível sintático, morfológico ou semântico, ou na relação de estranheza entre os mesmos), bem como estar atento às expansões de um hipograma, que não precisa ser mencionado diretamente na obra, mas que pode ser recuperado a partir da identificação de isotopias, gerando vários sentidos que podem ser vislumbrados **no texto** e que podem ser não apenas divergentes, mas, de certo modo, antagônicos. Essa leitura semiótico-textual, apoiada nos elementos retórico-formais, linguístico-estruturais e semânticos, forma a engrenagem que irá gerar os sentidos ou, como afirma Laranjeira: a significância.

A fidelidade do tradutor consiste em aplicar os mesmos mecanismos ou mecanismos semelhantes que reproduzam essa significância, levando o leitor da tradução a ter as quase as mesmas percepções do leitor do original.

A tradução poética é, de fato, uma batalha de Titãs; a magnitude advém dos constantes obstáculos que são lançados a quem intenta realizá-la.

Ao mesmo tempo, o tradutor de texto poético tem um quê de Sísifo, experimentando a sensação de que sua ação, em relação ao texto, é interminável; não apenas porque o texto fundador pode ser traduzido ilimitadas vezes, mas porque a crítica de tradução, e, mesmo, a autocrítica, pode fazê-lo sentir que algumas escolhas poderiam ter sido diferentes; assim, ele (o tradutor) pode intentar subir novamente a montanha de versos e rimas e lançar-se na retradução.

Essa intangibilidade, na verdade, não é exclusiva da tradução poética; ela é própria da criação artística. O poeta potiguar radicado na Paraíba, José Antônio Assunção, lançando mão da paronomásia e criando um trocadilho, tem um verso que bem ilustra esse conflito: “*Nada me atrai mais do que a palavra/e toda palavra me trai;/nada me ocupa mais que a palavra/e toda palavra me culpa.*” (Assunção, 1992, p.89). Sobre essa quadra, Leite declara:

Além do belo efeito sonoro provocado pelo jogo paronomástico, que dá ao poema ares de um trava-língua, a questão metapoética também mimetiza uma questão existencial: na “ocupação” há o gérmen da “culpa” e na “atração” existe a semente da “traição” (Leite, 2019, p.325).

Essa “questão existencial” atinge também o tradutor de poesia ao refletir sobre o sentido ou o propósito da sua ocupação, fazendo germinar nele o sentimento de “culpa”.

Assim como Orestes, que, ao matar a própria mãe, foi acometido e horrorizado pelas Fúrias (as culpas), o tradutor experimenta um sentimento análogo ao ser acusado de, no texto traduzido, trair, matar aquela da qual brota sua arte: a obra original.

Há outro poema de Assunção (1992), intitulado *O doublé*. Embora o título designe uma profissão específica, acredito que os versos problematizam algo em comum com o tradutor de poesia:

O Doublé

Agora eu me expurgo de mim mesmo

*Em busca do Outro em que me encarcerro, e é mais que horror o poço interno
em que eu sou duplo, quando não sou vário. Onde eu sou blefe, onde sou
sincero?*

onde a costura no cetim-inferno,

*se a cada ponto que no meu signo encerro outro ponto esgarço, em sentido
inverso?*

Ah, Ser de angústia, Ser de desespero!

*Terrível é o Deus que por esmero, te criou assim para o degredo
de ser cúmplice de si próprio e doublé de si mesmo*

(Assunção, 1992, p.41. Grifos nossos).

Em relação à ocupação da tradução poética, poder-se-ia alterar apenas o penúltimo verso, que ficaria:

*Terrível é o Deus que por esmero, te criou assim para o degredo
de ser cúmplice do outro
e doublé de si mesmo*

Ser “criado para o degredo” expressa bem o conflito; o tradutor afasta-se de si mesmo ao encontrar o outro e, no processo de tradução, faz o outro afastar-se de si mesmo ao trazê-lo para uma novo habitat linguístico e cultural. Nesse vai e vem de trocas linguísticas e culturais, as análises e estudos da tradução poética procuram compreender os mecanismos de ação dessa “ocupação”. Assim, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto nos sugerem alguns percursos de análise.

As propostas dos dois autores são muito convergentes e seguem a mesma linha de interpretação do texto poético, modificando algumas nomenclaturas. A significância da poesia, tão cara a Laranjeira aproxima-se do que Britto nomeia de efeitos poéticos. A fidelidade evidenciada por Laranjeira, em Britto, converge para a analogia e a correspondência.

O tradutor responsável é aquele que, com os recursos de que dispõe e com as limitações a que não pode escapar, produz um texto que corresponda de modo razoável ao original. [...] Assim sustento que o tradutor tem a obrigação de se esforçar ao máximo para aproximar-se tanto quanto possível da inatingível meta da fidelidade e que ele não tem o direito de desviar desse caminho por outros motivos. O tradutor que coloca no texto anacronismos propositais para que o leitor se lembre de que está lendo uma tradução, ou que altera uma passagem de modo consciente para denunciar uma posição ideológica do autor, está, no meu entender agindo, de maneira antiética, na medida em que deveria estar atuando na qualidade de tradutor. Ele tem todo o direito de se tornar visível, mas as maneiras apropriadas de fazê-lo são outras (Britto, 2012, p.37 – 38).

Além disso, os dois autores – Britto e Laranjeira – concordam com Meschonnic em relação à manutenção, no texto de chegada, daquilo que é marcado no texto de partida; como também não aceitam classificar como “tradução de”, uma obra que não mantenha laços estreitos com o texto fonte em seus diversos níveis. Mesmo que esse novo produto apresente considerável qualidade estética, para os teóricos brasileiros aqui estudados, ele não poderá ser visto como a tradução de um original.

A única divergência refere-se ao fato de que, para o autor de *A tradução literária*, os aspectos formais do texto são os mais importantes de serem preservados numa tradução poética; ao passo que, para o autor de *Poética da Tradução*, é a fidelidade semiótica que impulsiona a reescritura de um texto poético em outra língua; uma infidelidade dessa natureza podendo, até mesmo, gerar um não-poema.

O texto poético é uma escrita motivada, que dá pistas de sua significância. Sim, defendemos a imanência de sentidos, defendemos que a forma do poema é o útero gerador de sentidos; não o leitor, que, dependendo da sua capacidade interpretativa, revela os sentidos que estão **no texto**, sejam eles os que possivelmente foram pensados pelo autor ou os que provêm de seu (do autor) subconsciente; mas, de qualquer forma, não se pode fugir do texto. Por isso, os roteiros metodológicos de Paulo Henriques Britto e de Mário Laranjeira se apresentam, ao nosso ver, como meios objetivos e adequados para se observar como os elementos constituintes das composições são manipulados, contemplados ou desconsiderados pelo tradutor em uma outra língua.

Esse é o propósito dessa pesquisa ao priorizá-los como fundamentação teórico-metodológica das traduções de três sonetos da poeta renascentista Louise Labé, realizadas no Brasil no final século XX e início do século XXI, por Felipe Fortuna (1995), Sérgio Duarte (1999) e Mário Laranjeira (2004).

Antes de iniciar o estudo das respectivas traduções, é necessário contemplar os originais em seus diversos aspectos literários.

4 TRÊS SONETOS DE LOUISE LABÉ: PARTICULARIDADES TEMÁTICAS E ESTÉTICAS

Neste espaço serão apresentadas as análises dos três sonetos de Louise Labé que compõem o *corpus* da nossa pesquisa.

A nossa análise apoia-se, a princípio, numa perspectiva estruturalista para, em seguida, demonstrar como a forma, a letra, os desvios de linguagem e as sutilezas linguístico-retórico-formais se organizam para provocar no leitor efeitos de sentido; isto é, uma semântica estilisticamente articulada.

4.1 Soneto II e o ardor da paixão

Soneto II

O beaus yeus bruns, ô regars destournez,
O chaus soupirs, ô larmes expandues,
O noires nuits vainement attendues,
O jours luisans vainement retournez:

O tristes pleins, ô desirs obstinez,
O tems perdu, ô peines despendues,
O mile morts en mile rets tendues,
O pires maus contre moy destinez.

O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts:
O lut pleintif, viole, archet et vois:
Tant de flambeaus pour ardre une femmelle!

De toy me plein, que tant de feus portant,
En tant d'endroits d'iceus mon cœur tatant,
N'en est sur toy volé quelque estincelle.⁹⁷

Francês médio

Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés,
Ô chauds soupirs, ô larmes épandués,
Ô noires nuits vainement attendues,
Ô jours luisants vainement retournés!

Ô tristes plaintes, ô désirs obstinés,
Ô temps perdu, ô peines dépendues,
Ô milles morts en mille rets tendues,
Ô pires maux contre moi destinés!

Ô ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts!
Ô luth plaintif, viole, archet et voix:
Tant de flambeaux pour ardre une femelle!

De toi me plains, que tant de feux portant,
En tant d'endroits d'iceux mon cœur tâtant,
N'en ai sur toi volé quelque étincelle.⁹⁸

Francês moderno

⁹⁷ Labé, 1986, p.99.

⁹⁸ A edição de 1986 da Flammarion foi reeditada em 2004 e 2020. Nelas a obra de Labé permanece com a escrita do século XVI. Essa publicação de 1986 foi a selecionada por Mário Laranjeira (2004) e Fortuna (1995) em suas traduções. Fortuna trabalhou com o soneto sem fazer alterações; Laranjeira transcreveu o poema para o francês moderno modificando a pontuação no final de alguns versos. Então, optei por trazer a transcrição de Laranjeira para facilitar a leitura do leitor contemporâneo (2004, p.42).

Tradução literal⁹⁹

Ô belos olhos castanhos, Ô olhares desviados,
 Ô quentes suspiros, Ô lágrimas vertidas,
 Ô negras noites em vão esperadas,
 Ô dias claros em vão ressurgidos:

Ô tristes queixas, Ô desejos obstinados,
 Ô tempo perdido, Ô penas aplicadas,
 Ô mil mortes em mil redes carregadas,
 Ô piores males contra mim destinados.

Ô riso, oh fronte, cabelos, braços, mãos e dedos:
 Ô alaúde melancólico, viola, arco e voz:
 Tantas tochas para arder uma fêmea!

De ti me queixo, que tanto fogo suportando,
 Em tantos lugares deste meu coração sentindo,
 Não tenha em ti voado nenhuma faísca.

O soneto II é uma composição poética que segue o cânone petrarquiano quanto à métrica, escrito em 14 versos decassílabos, mas o seu esquema rímico, AbbA / AbbA // CCd / EEd, distancia-se dos modelos empregados pelo poeta italiano. Embora seja o segundo dentre os 24 sonetos que encerram a antologia de Louise Labé, o soneto II é o primeiro divulgado em língua francesa, a língua materna da poeta lionesa. Esse fato imprime-lhe importância peculiar, visto apresentar-se como porta de entrada para a poética de Labé em língua francesa, anunciando as escolhas estéticas (semânticas e estilísticas) que irão reger ou imperar na forma de Louise Labé sentir, de se expressar e de transgredir através da arte. Provavelmente, por essa razão, ele seja uma das composições poéticas mais traduzidas da poeta renascentista.

O poema inicia-se com o fonema “Ô”, cujo emprego anafórico o fará repetir-se 14 vezes nos dez primeiros versos, englobando os dois primeiros quartetos e parte do primeiro terceto. Sua disposição no início dos versos e quatro hemistíquios demonstra a relevância semântica da interjeição na construção lírica, ao evidenciar os diversos sentimentos que assolam o eu-lírico: admiração, perturbação, desejo e dor.

O uso da interjeição expressa, a princípio, a admiração pela beleza dos olhos da pessoa amada; mas, a partir do segundo hemistíquio, a anáfora se transforma no eco da dor e do desejo que a paixão provoca no eu lírico. É uma aflição sonora que se propaga na medida em que a voz poética exprime sua angústia; culminando, no verso 10, no clamor pelo alaúde, numa

⁹⁹ O registro literal dos versos em língua portuguesa não tem o intuito tradutório, mas serve apenas como auxiliar semântico para os leitores que não compreendem a língua francesa.

tentativa vã de consolo para sua angústia: *Ô luth plaintif, viole, archet et voix:*

Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés. Assim inicia o soneto; os dois substantivos presentes, *yeux* e *regards*, pertencem ao campo semântico da visão; que, dos sentidos, é o mais vinculado à paixão. Fisiologicamente sabe-se hoje que a ocitocina, também conhecida como o “hormônio do amor”, é produzida pelo hipotálamo e armazenada na glândula pituitária; ao ser liberada, ela atua como um neurotransmissor responsável por regular reações e sentimentos, atuando no comportamento afetivo dos seres humanos. Um dos modos mais efetivos de liberar o hormônio é através do olhar¹⁰⁰. Para a ciência, o hormônio pode ser comparado a um vício; pois, como uma droga, ele libera “doses de substâncias químicas capazes de criar sensações de euforia, conforto e prazer”¹⁰¹.

Mas a ciência biológica só confirmou o que a filosofia, a mitologia e a literatura tinham suposto muitos anos antes da era cristã. Em filosofia, Aristóteles, no livro IX da Ética de Nicômaco, ressaltou que o amor começa pelo olhar. Na mitologia, Narciso se apaixonou pela própria imagem ao vê-la refletida nas águas. No século X, o poeta persa Abu Shakur Balkhi afirmara: “Da vista nascem mil desejos; é no olho, dizem, que a gula tem o seu princípio”¹⁰² (Shakiur, 2019, p.1). A visão é a porta de entrada da admiração e do encanto que dá acesso ao desejo. Assim, no soneto II, a voz poética de Labé ratifica a sedução do olhar e reforça a ideia de paixão ao evidenciar os olhos e os olhares e enaltecê-los com a interjeição: “Ô”, indicando admiração.

No entanto, a expressão *regards détournés* insinua várias possibilidades semânticas. Em língua francesa, *détourner les yeux* significa “desviar os olhos”, virar-se para outro lado, esquivando-se de ver ou de ser visto. Se a troca de olhares é evitada, pode-se cogitar algumas interpretações: timidez, autocensura, amor ilícito ou amor não correspondido. Digo “amor ilícito” porque numa possível relação clandestina, e esse pode ser o caso do poema – as trocas de olhares devem ser evitadas para não alimentar suspeitas e desconfianças.

Essas perspectivas deságuam e permanecem no verso seguinte, *Ô chauds soupirs, Ô larmes épanduës*. “Quentes suspiros” sugeriria, por um lado, o lamento da voz poética diante de um sentimento que não pode ser revelado ou que se teme que seja demonstrado, espécie de lamúria neoplatônica, resultando em ânsias ou desejos ardentes, mas não concretizados; por outro, “quentes suspiros” corresponderia também às lembranças dos momentos ardentes de uma

¹⁰⁰ Disponível em: <https://institutoconectomus.com.br/>

¹⁰¹ A fisiologia do amor. Disponível em: <https://bitniks.com.br/>

¹⁰² *De la vue naissent mille désirs; c'est dans l' œil, dit-on, que la gloutonnerie a son principe.* (Shakour, 2019, p. 1).

relação intensamente vivida pelos amantes que ora estão separados. Em ambas as situações o sofrimento de quem ama é inevitável e será, em tom hiperbólico, extravasado em *larmes épandués*, “lágrimas vertidas”.

O paralelismo entre os versos 1 e 2 (*Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés, / Ô chauds soupirs, ô larmes épandués*), identificado também entre os versos 5 e 6 (*Ô tristes plaints, ô désirs obstinés, / Ô temps perdu, ô peines dépendues*), cuja construção frasal faz-se exclusivamente pelo emprego cumulativo ou pela justaposição do grupo nominal formado por interjeição, adjetivo e substantivo (primeiro hemistíquio), e o segmento formado por interjeição, substantivo e adjetivo (segundo hemistíquio), potencializa a manifestação do estado anímico da voz poética, a partir do bombardeio de frases curtas, construídas com adjetivos de forte carga emocional, a exemplo de: *beaux* (belos), *chauds* (quentes), *tristes* (tristes), *obstinés* (obstinados), *perdu* (perdido); esse paralelismo, essa simetria estrutural da frase, esse congelamento frasal transmitem a ideia de permanência desse estado que será reiterada nos versos seguintes.

Em *Ô noires nuits vainement attendues, Ô jours luisants vainement retournés*, o quiasmo e as redundâncias presentes em *noires nuits, jours luisants*, “negras noites, dias claros”, reafirmam o conflito e a intensidade do sofrimento interior da voz poética, cujo martírio se dá por não vivenciar essa paixão (embora não saibamos, ainda, por qual razão). As negras noites, *noires nuits*, momentos em que, geralmente, os enamorados se encontram, são *vainement attendues*, aguardadas debalde. Nesse verso, também permanecem as possibilidades interpretativas: o (a) amado (a) não vai ao encontro da voz poética por tratar-se de uma relação clandestina ou por não ser um sentimento recíproco ou a própria timidez e autocensura da voz poética que não lhe permitem viver uma relação amorosa.

Ainda que as negras noites sejam seguidas de dias cintilantes, o que traz a ideia de luz e, portanto, de esperança, alegria, mudanças, nada acontece, esses dias renascem em vão.

O adjetivo “negras”, no sintagma, imprime ao verso um tom tautológico e sugere uma noite sem estrelas, numa total escuridão, adquirindo o sentido metafórico de “aflição”; seriam, portanto, noites aflitas.

O advérbio *vainement*, estrategicamente empregado em dois versos consecutivos e em posições idênticas (início do hemistíquio), reforça a percepção já assinalada de congelamento ou imutabilidade da situação no decorrer do tempo. Esse aspecto é indicado tanto pelo novo paralelismo que se instaura entre os versos 3 e 4¹⁰³, como pelo emprego no plural da antítese *nuits/jours* (noites/dias), sinalizando o decorrer do tempo, um tempo que passa e que há muito

¹⁰³ Interjeição, adjetivo, substantivo, advérbio, adjetivo, havendo apenas a alteração na disposição do adjetivo e substantivo logo após a interjeição, essa variação está na base de construção do quiasmo.

mantém a voz poética refém do amor.

O eu-lírico acaba por mergulhar em um estado de inércia, de torpor, de falta de ação que é sutilmente sugerido pela absoluta ausência de verbos na estrofe. Tem-se o uso sistemático do participio passado no final dos versos: *détournés/ épandués/ attendues /retournés* (desviados/vertidas/esperadas/ressurgidos), mas aqui, eles são empregados com função adjetiva; assim, destituídos de sua carga verbal, eles confirmam a ideia de passividade, revelando uma entrega completa do eu-lírico ao sentimento que o ser amado desperta e do qual conhecemos apenas o olhar, um olhar que foi capaz de conquistar a alma e de escravizar o coração, fazendo, na segunda estrofe, o eu-lírico sucumbir e extravasar sua dor em *Ô tristes plaints, ô désirs obstinés*. “Ô, tristes queixas”. Esse sintagma, que associa as ideias de tristeza e lamento, condensaria noções importantes que atravessam o poema: a declaração e/ou a confissão do desespero amoroso.

Ô désirs obstinés, os desejos obstinados transmitem certo teor de sexualidade e de erotismo, sinalizando a não realização ou concretização desse desejo, reforçando a suspeita de tratar-se de uma paixão não correspondida, capaz de provocar *peines* (pesares). No verso 6, *Ô temps perdu, ô peines dépendues*, o sintagma *temps perdu*, “tempo perdido”, realça a percepção de imutabilidade ou regularidade do contexto, anteriormente destacado pelo advérbio *vainement* e pelos paralelismos das duas estrofes.

O sétimo verso, de forte caráter hiperbólico, *Ô milles morts en mille rets tendues*, “Ô mil mortes em mil redes carregadas”, evidencia que todas as vezes em que o eu-lírico tentou libertar-se viu-se capturado, preso em uma armadilha amorosa, revelando que é inútil enfrentar essa paixão, cabendo-lhe apenas sofrer os piores males: *Ô pires maux contre moi destinés*.

A ausência total de verbos, também nessa estrofe, ratifica a impossibilidade de ação do eu lírico observada na estrofe anterior; além disso, o fato de os dois quartetos terem as rimas compostas exclusivamente por adjetivos – *détournés / épandués/attendues/retournés/obstinés/dépendues/tendues/destinés* – demonstra o quão essas estrofes foram elaboradas para realçar e caracterizar o estado emocional do eu-lírico, a magnitude desse estado, seus danos ou consequências.

O primeiro terceto é extremamente significativo, não apenas por iniciar a segunda parte do poema, mas por conter vários elementos reveladores e expressivos

*Ô ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts: Ô luth
plaintif, viole, archet et voix:
Tant de flambeaux pour ardre une femelle!*

No verso 9, o ser amado vai sendo construído de forma metonímica, acrescentando ao leitor alguns dados ou informações, além dos já citados belos olhos castanhos: *Ô ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts*, “riso, fronte, cabelo, braços, mãos e dedos”. Esse tipo de construção lírica faz referência ao *blason*, forma poética muito apreciada no século XVI e que atingiu seu auge com os poetas de Lyon. Consistia em descrever a mulher, objeto constante da inspiração lírica. Dentre os diversos tipos de *blasons*, os mais recorrentes eram os *Blasons anatómicos do corpo feminino*.

Bastou um único poema de Clément Marot, composto em 1535 «sobre o mamilo de uma humilde donzela», para fazer do blason anatómico um fenômeno de moda sem precedentes. Nos anos que se seguiram, muitos poetas, muitas vezes próximos da corte de Francisco I, prestam-se a esta dissecação mental e detalham o corpo feminino para elogiar cada uma das suas partes - do cabelo ao pé, da garganta à coxa e até ao sexo. A princípio coletados por Marot, estes poemas conheceram a sua mais famosa edição em 1543, num volume ilustrado reunindo pela primeira vez os blasons e suas vertentes satíricas, os contreblasons. Esta coleção foi um dos primeiros empreendimentos coletivos na poesia francesa (Goeury, 2016).¹⁰⁴

Nesse soneto, percebe-se que as partes citadas do corpo do ser amado evidenciam a cabeça (onde os desejos e os pensamentos nascem) e os membros superiores (capazes de abraçar, acariciar, envolver), levando a supor que essa voz deseja estar nos pensamentos e nos braços daquele(a) que ama.

No entanto, Louise parece infringir a regra do *blason*, pois não conhecemos, de fato, o gênero do ser descrito, do ser amado. Trata-se de um homem ou de uma mulher? Na verdade ainda não sabemos a identidade de nenhum dos sujeitos da trama amorosa. Caso a voz poética seja feminina e esteja se dirigindo a outra mulher, essa voz segue a tradição do *blason*, mas quebra as regras sociais; se a voz poética for feminina e estiver se referindo a um homem, ela segue as regras sociais e quebra a convenção do *blason*. Caso a voz poética seja masculina dirigindo-se a uma mulher, segue-se as regras sociais e as do *blason*; se essa voz dirigir-se a um homem, as regras sociais também são rompidas. Essa atmosfera enigmática será, parcialmente, esclarecida no verso 11.

Mas, antes do esclarecimento, há a evocação ao alaúde, no verso 10: *Ô lut pleintif, viole, archet et vois*:

¹⁰⁴ Il a suffi d'un seul poème de Clément Marot, composé en 1535 « sur le tétin d'une humble demoiselle », pour faire du blason anatomique un phénomène de mode sans précédent. Dans les années qui suivent, de nombreux poètes, souvent proches de la cour de François Ier, se prêtent à cette dissection mentale et détaillent le corps féminin pour faire l'éloge de chacune de ses parties - des cheveux au pied, de la gorge à la cuisse et jusqu'au sexe.[...] D'abord collectés par Marot, ces poèmes ont connu leur plus fameuse édition en 1543, dans un volume illustré réunissant pour la première fois les blasons et leurs pendants satiriques, les contreblasons. Ce recueil fut l'une des premières entreprises collectives dans la poésie française. (Goeury, 2016).

O *lut*, o alaúde, é um instrumento de cordas característico do Renascimento, além de ser símbolo da inspiração poética da poesia lírica.

Afora o alaúde, também são mencionados a viola, o arco e a voz, ou seja, tem-se, mais uma vez, o emprego metonímico, agora para referir-se à musicalidade, que, no século XVI era vista como indissociável da própria construção do soneto, cuja etimologia significa melodia, canção (Moisés, 1997). “Além disso, os sonetos são, originalmente, peças feitas para serem cantadas – e os sonetos dos Amores de Ronsard, contemporâneos dos de Labé, são assim escritos para serem postos em música”¹⁰⁵ (Selosse, 2007, p.137).

Esse caráter vocal ou musical é uma particularidade especial na construção poética da poeta. Diversos recursos sonoros são convocados para compor a orquestra melódica da poesia labeana, alguns dos quais serão analisados mais adiante, quando tratarmos de algumas figuras de som e da alternância rítmica das rimas ainda neste soneto. No momento, é importante ressaltar que, dada sua educação aristocrática, Labé teve o privilégio não apenas de aprender várias línguas, mas de tocar com maestria o alaúde; os saraus, que ocorriam frequentemente em seu salão, eram regados a poesia e música, de modo que a poeta, no soneto XII, nomeou o alaúde como o companheiro da sua calamidade (*Lut, compagnon de ma calamité*), imprimindo na sua poesia uma musicalidade lamentosa. A partir desse contexto, é possível associar ao alaúde, no Soneto II, o atributo de *pleintif*, melancólico, que, junto às partes citadas do ser amado, se apresentam, no verso 11, como tochas (*flambeaux*), queimando o eu lírico ao despertar ou reativar sensações: *Tant de flambeaux pour ardre une femelle!*

Neste verso é, finalmente, revelada a voz poética que ecoa no soneto: a de uma mulher; manifestando uma alteração abrupta, visto que a voz feminina imprime ao poema uma perspectiva “subversiva, transgressiva, desviante: mudança de posicionamento entre o sujeito, geralmente masculino, e o objeto, feminino” (Alonso, 2018, p.19). Essa inversão no papel de protagonista do jogo amoroso quebra os parâmetros da poesia lírica estabelecidos pelo amor cortês e ainda estimados pelos petrarquistas, em que a mulher era o objeto de desejo, passivamente corteja por seu admirador. Labé, no primeiro soneto em língua francesa da sua antologia, transfere a voz poética a uma fêmea, *femelle*; melhor dizendo, a uma mulher cujos instintos naturais, sexuais, estão aflorados: *Tant de flambeaux pour ardre une femelle!* “Tantas tochas para arder uma fêmea!”

Eis outra transgressão de Labé. Se, em Petrarca, a mulher era apenas contemplada, nos versos labelianos tudo se inverte, a fêmea arde de desejo e é capaz de confessá-lo em versos.

¹⁰⁵ Par ailleurs, les sonnets sont, à l'origine, des pièces faites pour être chantées - et les sonnets des Amours de Ronsard, contemporains de ceux de Labé, sont ainsi écrits pour être mis en musique. (Selosse, 2007, p.137).

Não se trata de um sentimento pueril, do amor ideal, romantizado, mas da ânsia por uma relação física.

O *blason*, já citado, era empregado em regra para descrever as partes do corpo da mulher. A poeta modifica-o, quebra também as normas desse subgênero, ao retratar o corpo do ser amado, cujas qualidades espirituais são desconsideradas, pois tudo o que é valorizado refere-se ao carnal, quer seja visual (olhos, fronte) ou tátil (cabelos, braços, mãos dedos). Braços, mãos e dedos se sobressaem, como já mencionado, por serem meios de abraçar, acariciar e de envolver, agregando ao soneto uma sensualidade manifesta.

Essa sensualidade será reforçada pelos substantivos *flambeaux / femelle*, que criam uma aliteração do fonema /f/ insinuando, a partir do som, a ideia de fogo, *feux*, o fogo da paixão, tendo como efeito a manifestação de forte teor de erotismo, sobretudo quando o leitor relembra a expressão da primeira estrofe: *Ô chauds soupirs* (quentes suspiros). Além disso, o substantivo *feux* será mencionado no verso seguinte, verso 12, ratificando a aliteração¹⁰⁶, no momento em que a *femelle* (que aqui se manifesta como eu-lírico, revelando a identidade da voz-poética) se dirige diretamente à pessoa amada:

*De toi me plains, que tant de feux portant,
En tant d'endroits d'iceux mon coeur tâtant,
N'en ait sur toi volé quelque étincelle.*

O pronome *me* e o adjetivo possessivo *mon*, substituindo e se referindo à *femelle*, confirmam ser essa a voz que se expressa no soneto.

Cinco observações merecem ser feitas sobre esse último terceto: 1) o contraste entre *tant* e *quelque*; 2) o uso de sons nasais; 3) a “rima de ouro” entre *femelle* e *étincelle*; 4) o gênero das rimas, esse último aspecto não apenas no tocante a essa última estrofe, mas em relação a todo o tecido poético; 5) a aliteração do fonema /t/.

4.1.1 (1) *Tant / quelque*:

O advérbio de quantidade *tant*, repetido duas vezes (versos 12 e 13), está relacionado aos efeitos da paixão na *femelle*, ou seja, na mulher, ao fogo intenso que queima seu coração e a faz arder de paixão: *tant de feux*; ao passo que *quelque*, mencionado apenas uma vez no verso 14, refere-se à inexistência dessa paixão, desse fogo, *quelque étincelle*, no ser amado.

¹⁰⁶ Na parte referente à fonoestilística do soneto serão discutidos alguns recursos de sonoridade oriundos das particularidades fonéticas, empregadas com fins estéticos

Esses termos se apresentam como antíteses e demonstram a desproporcionalidade dos sentimentos entre as pessoas do poema, “tanto fogo/nenhuma faísca”, resumindo e demonstrando toda a complexidade em torno da qual orbita a temática do soneto: desejar e não ser desejada.

Na verdade, o advérbio *tant* aparece inicialmente no final da estrofe anterior *Tant de flambeaux* e se repete duas vezes na última estrofe; mas, se observarmos melhor, os termos *portant* e *tatant* comportam-se como ecos desse advérbio, realçando a intensidade do sentimento que assola o eu-lírico feminino, ampliando a desproporcionalidade dos sentimentos.

4.1.2 (2) Os sons nasais

A presença dos sons nasais pode ser verificada em todas as estrofes, sem exceção, caracterizando uma assonância que se desdobra por toda a tela poética; mas que, na última estrofe, torna-se mais evidente, visto compor a rima paralela entre *portant* e *tâtant*, e uma espécie de eco com outras palavras distribuídas na estrofe, tais como: *plains/ tant/ en/tant/endroits/ mon/ N'en / étincelle*.

Candido (2006), apoiando-se nas obras *Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie* (1937) e *Petit traité de versification française* (1961), do teórico francês Maurice Grammont, indica que uma das potencialidades sonoras dos sons nasais é simbolizar ou representar, na articulação dos versos, um estado de “lentidão, langor” (Candido, 2006, p.56) e/ou de melancolia. Martins (2012), em *Introdução à estilística* confirma essa propriedade fonética dos sons nasais:

A ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados (*zumzum, zumbido, ron-ron, gongo trim-trim, tanger, planger*) e a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia (*longe, longínquo, distante, bambo, brando, manso, langue, pranto, lamento*) (Martins, 2012, p.53).

O emprego reiterado desses sons não deve ser negligenciado, pois ele se comporta como a expressividade sonora de algo que pulsa no poema.

Embora os meios de expressão geralmente só tenham valor quando a ideia está manifesta, **quando os mesmos fonemas são repetidos com muita frequência eles se impõe forçosamente à atenção**, e neste caso, se a ideia não exigir essas repetições os versos se chocam porque há discordância entre a ideia expressa e os meios empregados (Grammont, 1937, p. 295. Grifo nosso).¹⁰⁷

¹⁰⁷ « Bien que les moyens d'expression n'entrent généralement en valeur que si l'idée exprimée s'y prête, lorsque

Como vimos, as ideias de langor, de prostração foram identificadas em várias passagens ou construções da estrutura lírica, tais como: a ausência de verbos nas duas primeiras estrofes, o uso de paralelismos (espécie de congelamento sintagmático), o emprego da antítese no plural, a repetição do advérbio *vainement*, bem como a expressão *temps perdu*. Essa languidez é, nesse soneto, indissociável do estado melancólico que aflige o eu-lírico e que é demonstrado nos sintagmas: *larmes épandués, tristes plaints, peines dépendues*, além do uso anafórico do “Ô” indicando dor e perturbação. Logo, é lícito afirmar que há uma motivação estética para renovar o emprego das nasais em cada linha do soneto e concluí-lo com um vocábulo também marcado por uma nasal: *étincelle*. Isso demonstra que, como a situação amorosa é inalterada, torna-se inalterado, por conseguinte, o sofrimento, a melancolia que dela brota.

4.1.3 (3) A rima de ouro

Segundo Massaud Moisés, o 14º verso do soneto era chamado “fecho de ouro”, pois “nele se encerrava o conceito fundamental do poema” (Moisés, 1997, p.483). É nele que se encontra a explicação da dialética explorada pelo poeta no decorrer das 14 linhas poéticas.

Percebe-se nesse último terceto certa uma mudança de tom. As 3 primeiras estrofes são puro lamento, pura queixa, puro pranto, o que se manifesta na onipresença da interjeição “ô”. Nessa última estrofe a atitude torna-se mais objetiva, como se o eu lírico fizesse um movimento de recuo para olhar a “cena” das estrofes anteriores e entender/explicar o problema, numa síntese racional. Há, inclusive, o uso de verbos flexionados – *De toi me plains /portant/tâtant/N'en ait ... volé* – que ajudam a mudar esse tom de prostração, vistos nos dois primeiros quartetos, para uma atitude mais ativa.

Assim, toda a motivação do soneto II pode ser resumida nestes termos: “você não me deseja”, que corresponde ao que está metaforicamente escrito no 14º e último verso: *N'en ait sur toi volé quelque étincelle*. Esse verso “vale ouro” porque ele confirma, de forma irrefutável, a razão, a causa do sofrimento amoroso, desfazendo, por completo, as outras possibilidades: timidez, autocensura, amor ilícito.

Se o 14º verso é áureo, a rima que o compõe também o é, e isso a torna singular. O substantivo *étincelle* fecha com chave de ouro todo um campo lexical explorado no soneto,

les mêmes phonèmes sont répétés avec trop de fréquences ils s'imposent forcément à l'attention, et dans ces cas, si l'idée ne demande pas ces répétitions les vers sont choquants parce qu'il y a discordance entre l'idée exprimée et les moyens employés » (Grammont, 1937, p.295).

formando uma isotopia que nomeamos “fogo da paixão”: *chauds, soupirs, désirs, obstinés, flambeaux, ardre, feux, étincelle*. O último par de rimas, *femelle/étincelle*, propõe estética e foneticamente uma simbiose entre a fêmea (a mulher) e a faísca, isto é, o ardente fogo do desejo sexual, afirmando que a brasa da paixão é inerente, também, ao gênero feminino; a mulher não é mais um objeto de desejo, mas um sujeito que deseja. Além disso, note-se que a rima em questão contém gráfica e foneticamente o pronome pessoal *elle*, “ela”, *femelle/étincelle*, fortalecendo o vínculo dos termos com o gênero feminino¹⁰⁸.

A semelhança entre as palavras que compõem a sentença transmite a ideia de convicção, de autenticidade, com notório poder de persuasão. Os poetas, artífices da palavra, se servem desse recurso com maestria. Assim, Louise Labé o fez nesse soneto, criando, a partir do som, um liame subjetivo e ideológico entre *femelle* e *étincelle*. Soma-se a isso o fato de tratar-se de rimas femininas, reforçando a ideia dessa ligação ou associação.

4.1.4 (4) O gênero das rimas

A alternância entre as rimas masculinas e femininas é estimada na Renascença francesa. Philippe Selosse, afirma que

[] [e]studar a alternância de gênero em Labé equivale a ter em conta a realidade da “rima feminina” no Renascimento, na medida em que esta corresponde a uma realidade articulatória: a pronúncia do *e* caduco em sílaba final. Este *e* final, embora fortemente enfraquecido do ponto de vista da articulação oral, mantém-se na pronúncia poética, como testemunha Thomas Sébillet: “O é feminino () tem apenas meio som, & é de outra forma tão suave & limitado, que se encontrando em fim de palavra & sílaba, cai completamente plano, & toca pouco ao ouvido”. A prova desta não-mudez do *e* no fim do verso é fornecida tanto por Sébillet que constata que o “[é feminino] caindo no fim do verso () o faz mais longo de uma sílaba não sendo por nada contada», quanto por Ronsard, que recorda que os decassílabos “são de dez a onze sílabas, os masculinos de dez, os femininos de onze” - ou seja, prosodicamente, trata-se sempre de decassílabos, eventualmente com uma sílaba supranumerária não contada, incluindo o *e* caduco. Isso significa que a alternância entre rimas masculinas e femininas produz um ritmo particular – por exemplo, em dois decassílabos de rima cruzada, respectivamente masculina e feminina, dá-se o padrão rímico 10-11- 10-11 (Selosse, 2007, p. 135-136).¹⁰⁹

¹⁰⁸ Esse recurso fonético de amalgamar o som a um sentido subjetivo, motivando a palavra, é comum em algumas expressões, locuções ou ditos populares. A título de exemplo, podemos citar a frase latina que selou, em 1555, o tratado de Paz de Augsburg, *Cujus regio, ejus religio*, indicando que “a quem governa o país compete impor a religião” (**Dicionário de Latim Online**: significados de palavras e expressões em latim. On-line, 2007, p.1). Há, nessa sentença, a partir da rima entre *regio* e *religio*, a intenção de produzir um efeito de sentido não apenas de caráter mnemônico, mas ideológico, insinuando uma relação “natural”, porque proveniente da própria língua, entre a política e a religião. Assim, os líderes de cada região da Alemanha escolhiam a sua religião, e os seus súditos eram obrigados a submeter-se a tal escolha.

¹⁰⁹ Étudier l'alternance générique chez Labé revient à prendre en compte la réalité de la «rime féminine» à la Renaissance, dans la mesure où celle-ci correspond à une réalité articulatoire: la prononciation du *e* caduc en syllabe finale. Ce *e* final, bien que fortement affaibli du point de vue articulatoire à l'oral, se maintient dans la

O esquema de rimas do soneto II apresenta a seguinte estrutura: AbbA/ AbbA/CCd/EEed, em que as rimas masculinas são identificadas por letras maiúsculas e as femininas por minúsculas. Percebe-se que, em cada nova rima, há uma troca de gênero, configurando uma “alternância absoluta” que segue o esquema AbCdE (SELOSSE, 2007, p.139). Essa intercalação entre rimas masculinas e femininas, alterando sons fortes e sons mais suaves, imprime um ritmo peculiar, uma musicalidade, um prazer acústico ao soneto, reforçando a relação entre música e poesia (Selosse, 2007, p.138).

É interessante observar que a rima de ouro, *femelle* e *étincelle*, é uma rima feminina que, além de fechar o soneto, pode ser entendida como uma forma de expor o gênero da voz poética e a sua sexualidade semanticamente manifesta na obra.

4.1.5 (5) A aliteração do fonema /t/

Martins (2012) – como já indicara Grammont (1937) – ao demonstrar a importância da fonoestilística na literatura, analisa as particularidades dos fonemas e observa que

[a]s consoantes oclusivas, pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados. [...] Saliente-se que as surdas ([p], [t], [k]) dão uma impressão mais forte, violenta, do que as sonoras ([b], [d], [g]) (Martins, 2012, p.54).

Além de sugerir ruídos ou os objetos que os produzem (estalo, estrépito, estampido, trote, pancada, grito; chicote, taca, porrete, estadulho, trabuco), as oclusivas surdas, segundo Martins (2012, p.55), convêm à evocação de seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos ligados à ideia de força.

Na última estrofe do soneto II, a oclusiva surda /t/ é repetida 8 vezes: *De toi me plains, que tant de feux portant, En tant d'endroits d'iceux*. A poeta era ciente dessa aliteração e talvez se deva a isso a forma como inicia seu último soneto (XXIV): *Ne me reprenez, Dames, si j'ay aimé* “[Não me

prononciation poétique comme en témoigne Thomas Sébillet: « L'é féminin (...) n'a que demy son, & est autrement tant mol & imbecille, que se trouvant en fin de mot & de syllabe, tombe tout plat, & ne touche que peu l'oreille ». La preuve de ce non- amuïssement du *e* en fin de vers est apportée aussi bien par Sébillet qui constate que le « [é féminin] tombant en la fin du vers (...) le fait plus long d'une syllabe n'estant pour rien contée », que par Ronsard, qui rappelle que les décasyllabes « sont de dix à onze syllabes, les masculins de dix, les féminins d'onze » - autrement dit, prosodiquement, il s'agit toujours de décasyllabes, avec éventuellement une syllabe surnuméraire et non comptée, comprenant le *e* caduc. Cela revient à dire que l'alternance entre rimes masculines et rimes féminines produit un rythme particulier - par exemple, sur deux décasyllabes à rimes croisées ABAB, respectivement masculine et féminine, cela donne le patron rythmique. (Selosse, 2007. p.131-175).

repreendais, Damas, se eu amei], *Las que mon nom n'en soit par vous blâmé* [Ah que meu nome seja por vós censurado], numa possível autorreferencialidade.

Não apenas o soneto XXIV, mas outros de sua obra, em especial o soneto II, que como vimos dá voz ao eu-lírico feminino, podem nos levar a suspeitar de uma provável auto alusão da poeta, de modo que essa “fêmea” seria a própria Louise Labé. Essa hipótese não deve ser descartada, mas convém lembrar que a arte literária não se prende, obrigatoriamente, a laços autobiográficos. Algumas vertentes críticas buscam inspiração na psicanálise com o intuito de sondar o inconsciente do poeta na subjetividade do extrato poético. Esse campo, riquíssimo, está aberto também para aqueles que desejam vislumbrar Labé sob essa óptica. No momento, o nosso intento é analisar como essa construção poética, o soneto II, sua forma e seus sentidos, foram traduzidos da língua francesa para a língua portuguesa. Antes de passarmos para as traduções, é imprescindível observar o ritmo do soneto em análise.

*mon coeur tâtant, N'en ait sur toi
volé quelque étincelle.*

A aliteração poética da oclusiva /t/ imprime ao verso uma função expressiva, fazendo cintilar, auditivamente, a ideia de estalo, crepitação, provocada pelas fagulhas provenientes das tochas, que levam essa fêmea a arder de desejo e de paixão.

Essa explosão teria sido iniciada, de maneira mais branda, com a aliteração da oclusiva /b/, no primeiro verso do poema, *Ô beaux yeux bruns*, atingindo o ápice no estrondo fonético da oclusiva /t/ na estrofe de ouro.

A riqueza estilística desse soneto demonstra o engenho e a arte labeana. São sutilezas que se somam e se complementam para expressar a dor, a angústia de uma voz feminina refém do amor, o sentimento que a motiva e a mortifica. O desejo da voz poética, sublimado pelas hipérboles, face ao desejo inexistente, do ser amado, problematiza algo recorrente nas relações humanas: o desejar sem ser desejado.

Quantos leitores e leitoras leram esses versos e sentiram, na mimese que revela, o efeito catártico das suas tragédias amorosas pessoais?

Quando, em pleno século XVI, a poeta apresentou à sociedade lionesa um poema com essa temática, infringindo tantas regras e se referindo à sexualidade feminina, a sua reputação ficou comprometida. Labé chegou a ser alcunhada de cortesã e libertina por Claude de Rubys, que em obra publicada em 1573 sobre os privilégios dos habitantes da cidade de Lyon, refere-

se nestes temos à poeta lionesa:

Entre esses mártires encontra-se a virtuosa senhora Blandine que Paradin iria propor às senhoras de Lyon como espelho e exemplo de virtude e castidade e não aquela impudica Loyse l'Abbé, que cada um sabe ter feito profissão de cortesã pública até sua morte (Rubys, 1573, 27).¹¹⁰

Na versificação francesa o verso decassílabo segue um padrão pouco variável quanto aos acentos (*les accents*), os cortes (*les coupes*) e cesuras (*les césures*). O acento é a entonação mais marcada de certas sílabas, resultando no aumento da intensidade vocal. Após os acentos percebe-se uma pequena pausa, isto é, os cortes. As cesuras, por sua vez, são entonações e pausas mais marcadas do que os acentos e os cortes e dividem o verso em blocos sonoros padronizando o ritmo do poema. No caso do verso decassílabo francês o ritmo é binário, pois o verso é cesurado ou fragmentado em dois hemistíquios, alterando-se apenas a sílaba em que a cesura se fará presente, podendo ser: 4+6, 5+5. Normalmente a pontuação já indica a cesura; mas, caso não haja o sinal gráfico, a identificação dos hemistíquios dar-se-á pela percepção da sonoridade do poema. No ritmo considerado regular os versos de um poema ou estrofe apresentam as cesuras nas mesmas sílabas poéticas.

Em Louise Labé todo o seu sonetário é composto pelo ritmo regular e mais recorrente do decassílabo, aquele que apresenta o esquema padrão: 4+6, imprimindo aos versos uma cadência constante, como se, pelo ritmo, todos os 24 sonetos se unissem e compusessem uma só melodia.

Assim, no soneto II, o ritmo binário apresenta dois blocos ou eixos de sonoridade em cada verso:

O beaus yeus bruns, // ô regars destournez,
O chaus soupirs, // ô larmes expandues,
O noires nuits // vainement attendues,
O jours luisans // vainement retournez:
O tristes pleins, // ô desirs obstinez,

¹¹⁰ Entre lesquels martyrs furent la vertueuse dame Blandine que Paradin devoit proposer à nos dames de Lyon, pour mirouer & exemplaire de vertu & chasteté, & non ceste impudique Loyse l'Abbé, que chascun sait avoir faiEt profession de courtisanne publique jusques à sa mort...(Rubys, 1573, p. 27).

O tems perdu, //ô peines despendues,
 O mile morts //en mile rets tendues,
 O pires maus //contre moy destinez.
 O ris, ô front, // cheveus, bras, mains et doigts:
 O lut pleintif, // viole, archet et vois:
 Tant de flambeaus // pour ardre une femmelle!
 De toy me plein, // que tant de feus portant,
 En tant d'endroits //d'iceus mon cœur tatant,
 N'en est sur toy // volé quelque estincelle.

Esse padrão binário pode sugerir, em sua regularidade, os dois polos (antagônicos) em que gravita a temática presente em todo o poema: amar //e não ser amado; desejar //e não ser desejado; suplicar// e não ser atendido. Além disso, a cesura na 4ª. sílaba, empregada após palavras semanticamente fortes – pois que estritamente vinculadas ao tema abordado nos versos, a exemplo de: *soupris, nuits, pleins, perdu, morts, maus, pleintif, flambeaus* – culmina por imprimir, a partir da cadência, maior carga expressiva para os termos, intensificando-os.

O mesmo ocorre com o emprego proeminente de monossílabos tônicos, resultando no acúmulo de pausas e acentos, como visto em *O beaus yeus bruns// O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doigts*. A acumulação de sílabas fortes em sequência pode sugerir, em tom agudo, o ímpeto do sentimento que tortura a voz poética.

De modo semelhante, os elos sonoros das aliteraões e assonâncias, como já fora demonstrado, também reforçam, em sua ressonância, a percepção do contexto emocional em que está inserida a voz poética.

No que se refere às rimas quanto à qualidade, observa-se a seguinte composição:

O beaus yeus bruns, // ô regars destournez, [detuʁne] **Rimes riches**
 O chaus soupirs, //ô larmes espendues, [epãdy] **Rimes riches**
 O noires nuits // vainement atendues, [atãdy] **Rimes riches**
 O jours luisans //vainement retournez: [ʁətuʁne] **Rimes riches**

O tristes pleins, // ô desirs obstinez, [ɔpstine] **Rimes riches**
 O tems perdu, //ô peines despendues, [depãdy] **Rimes riches**
 O mile morts //en mile rets tendues, [tãdy] **Rimes riches**
 O pires maus //contre moy destinez. [destine] **Rimes riches**

O ris, ô front, // cheveus, bras, mains et doigts: [dwa] Rimes suffisantes
 O lut pleintif, // viole, archet et vois: [vwa] Rimes suffisantes
 Tant de flambeaus // pour ardre une femmelle! [fəməl] Rimes suffisantes

De toy me plein, // que tant de feus portant, [pʁəʔtã] Rimes suffisantes
 En tant d'endroits //d'iceus mon cœur tatant, [tatã] Rimes suffisantes
 N'en est sur toy // volé quelque estincelle. [etẽkel] Rimes suffisantes

Diferente do que ocorre na versificação em Língua Portuguesa, em que as rimas pobres são aquelas cujos lexemas pertencem à mesma classe gramatical, e as rimas ricas são aquelas compostas por termos de morfologia distintas; na versificação em Língua Francesa, o que caracteriza as rimas como *riches*, *pauvre* e *suffisante* não é a identificação da classe gramatical da palavra, mas a sua homofonia, de modo que: as *rimes pauvres* são aquelas em a correspondência de som ocorre em apenas um fonema (*présent/frémissant*); as *rimes suffisantes*, apresentam similaridade sonora em dois fonemas (*colombe/tombe*); as *rimes riches* são formadas com a similitude de três ou mais fonemas (*cendre/descendre*). Na Língua Francesa, a riqueza rímica está vinculada a uma maior paridade sonora entre as palavras, o que resulta em uma maior musicalidade nos versos e estrofes.

Analisando as rimas do Soneto II de Louise Labé quanto à qualidade, as rimas *riches* compõem os quartetos e as rimas *suffisantes* os tercetos, de modo que são verbalizadas 8 rimas *riches* e 6 rimas *suffisantes*, percebe-se uma valorização da sonoridade, que é bem marcada e imprime um caráter melódico ao soneto.

Todo esse arsenal rítmico que forma a acústica do Soneto II é um extrato sonoro sensivelmente vinculado às proposições semânticas que emanam dos 14 versos labelianos, reforçando a importância da estética do som na composição de suas produções poéticas.

Produções em que a realidade aflitiva da voz-poética, proveniente das angústias e frustrações, torna-se cada vez mais profunda e atinge os demais sonetos, de modo que um *eu* sofre, infinitamente, e declara suas amarguras no Soneto III.

4.2 Soneto III e a dor de amar

Soneto III

O longs desirs, ô esperances vaines,
Tristes soupirs et larmes coutumieres
À engendrer de moy maintes rivières,
Dont mes deus yeus sont sources et fontaines:

O cruautez, ô durtez inhumaines,
Piteus regars des celestes lumieres :
Du cœur transi ô passions premieres,
Estimez vous croître encore mes peines ?

Qu'encor Amour su moy son arc essaie,
Que nouveaux feus me gette et nouveaux dars :
Qu'il se despise, et pis qu'il pourra face :

Car je suis tant navree en toutes pars,
Que plus en moy une nouvelle plaie,
Pour m'empirer ne pourroit trouver place.¹¹¹

Francês médio

Ô longs désirs, ô espérances vaines,
Tristes soupirs et larmes coutumières
À engendrer de moi maintes rivières,
Dont mes deux yeux sont sources et fontaines:

Ô cruautés, ô durtés inhumaines,
Piteux regards des célestes lumières,
Du cœur transi ô passions premières,
Estimez-vous croître encore mes peines ?

Qu'encor Amour sur moi son arc essaie,
Que de nouveaux feux me jette et nouveaux dards:
Qu'il se dépise et pis qu'il pourra fasse :

Car je suis tant navrée en toute part,
Que plus en moi une nouvelle plaie,
Pour m'empirer, ne pourrait trouver place.¹¹²

Francês moderno

Tradução literal

Ó longos desejos, ó esperanças vãs,
Tristes suspiros e lágrimas habituais
A gerar de mim muitos rios,
Dos quais meus dois olhos são nascentes e fontes:

Ó crueldade, ó dureza desumana, Piedosos
[lastimáveis] olhares das celestes luzes:
Do coração congelado, ó paixões primeiras,
Estimais aumentar ainda meus sofrimentos?

Que ainda o Amor sobre mim seu arco intente,
Que novos fogos me lance e novos dardos:
Que ele se despeite e pois que ele ataque :

Pois eu estou tão ferida em toda parte,
Que mais em mim uma nova chaga,
Para me afligir não poderia encontrar lugar.

Esse é o terceiro poema que consta no sonetário de Louise Labé e o segundo escrito em

¹¹¹ Labé, 1986, p.99.

¹¹² Laranjeira, 2004, p.44.

língua francesa. O tema central do soneto é a intensidade do sofrimento amoroso. Para transmiti-la, a voz poética utiliza na primeira estrofe: anáfora, quiasmo, paralelismo, assíndeto, metáforas hiperbólicas, aliteração do /r/, /s/ e assonância de vogais nasais. Os dois primeiros versos são assindéticos, construídos com a acumulação, a justaposição de adjetivos e substantivos *O longs desirs, ô esperances vaines, /Tristes soupirs et larmes coutumieres*.

O emprego do quiasmo - em que os termos são expostos de forma cruzada (adjetivo *long* + substantivo *desirs* // substantivo *esperances* + adjetivo *vaines*; adjetivo *Tristes* + substantivo *soupirs* // substantivo *larmes* + adjetivo *coutumieres*) - reforça a expressão, pois produz uma certa surpresa e rebuscamento, impulsionando a atenção e a reflexão do leitor e do ouvinte sobre o que está sendo dito. Assim, o assíndeto, o quiasmo, a ausência de verbos com a recorrente enumeração de lexemas transmitem a ideia de letargia e de lamento; um tom elegíaco que chega ser fastidioso, como uma ladainha, repisando o mesmo tema. O fato de os termos estarem no plural amplifica e hiperboliza o estado anímico do eu-lírico, consumido pelos desejos, pelas vãs esperanças e pelos prantos.

Nos dois versos seguintes (3º e 4º), esse pranto irá criar uma metáfora hiperbólica ao converter os olhos do eu lírico em duas fontes ou nascentes que geram muitos rios, *maintes rivieres*, expressando a intensidade, o transbordamento do sofrimento amoroso: *A engendrer de moy maintes rivieres, /Dont mes deus yeus sont sources et fontaines*: Nesse ponto observa-se a presença de dois verbos *engendrer* e *sont*; no entanto, o uso do infinitivo e do presente do indicativo sugerem e ratificam a perenidade do estado em que se encontra a voz lírica. Essa perenidade do sofrimento é assegurada também pela isotopia de infinitude composta pelos termos: *longs, coutumieres, a engendrer, maintes, sources, fontaines*, presentes nos quatro primeiros versos do poema.

Quanto à sonoridade, percebe-se, nessa estrofe, a aliteração da vibrante [R], podendo expressar o fluir dos vários rios que, metaforicamente, são formados pelo intenso rolar das lágrimas do eu lírico. Além disso, as vogais nasais formam uma assonância capaz de sugerir a melancolia e o pranto que assolam a voz poética; de modo semelhante, a constante presença das alveolares [s] e [z] são propícias a remeter ao soluço e ao suspiro dessa voz, propagando, foneticamente, a lamúria iniciada pela anáfora da interjeição “Ó” do primeiro verso, cuja construção é equivalente ao primeiro verso da estrofe seguinte, criando-se um paralelismo que reatualiza o tormento amoroso e o ritmo melancólico do soneto.

*O cruautez, ô durtez inhumaines,
Piteus regards des célestes lumières :
Du coeur transi ô passions premières,
Estimez vous croître encore mes peines ?*

*O cruautes, ô durtés inhumaines,
Piteux regards des célestes lumières :
Du coeur transi ô passions premières,
Estimez vous croître encore mes peines ?*

Cada um dos três primeiros versos da segunda estrofe é um vocativo, a quem se dirige o *vous* do quarto verso; o eu-lírico reporta-se a esses elementos: *cruautez* (crueldade), *ô durtez inhumaines* (durezas inumanas), *Piteus regards* (piedosos/lastimáveis olhares), *ô passions premières* (primeiras paixões), para lhes fazer, no último verso, uma pergunta: vocês pensam aumentar ainda minhas penas? Esse questionamento instaura a personificação ou encarnação desses atributos, que adquirirem a capacidade de *estimer*, de considerar, julgar, pensar. Mas há, também, uma ambiguidade no infinitivo *croître*, podendo a pergunta ser compreendida de duas formas. 1) Vocês pensam que minhas penas aumentam? Vocês pensam em aumentar ainda minhas penas? Na primeira questão, os elementos crueldade, dureza... se comportam como confidentes, acompanhantes da voz poética que pergunta se é possível, na opinião deles, que ela sofra ainda mais. No entanto, na segunda acepção, quem aumenta as penas do eu-lírico são esses elementos, que agora se comportam como algozes, cuja existência é concreta a partir da personificação; são agentes reais do tormento, o que imprime grande expressividade ao soneto.

Nesse momento, a reincidência fonética das oclusivas surdas [p], [t], da vogal tônica [e] e da vogal [i] revigoram a percepção de insistência, de pancada, de batida, ou seja, ação violenta, sofrimento constante.

Nos dois quartetos, a voz poética se dirige ao seu próprio estado emotivo (*désirs, espérances, soupirs, larmes* - 1ª estrofe) e a elementos outros, externos a ela e com conotações universais (*cruautés, durtés inhumaines, regards des célestes lumières, passions premières* - 2ª estrofe), para expressar o seu tormento e o seu lamento.

Nos tercetos, há uma mudança no foco. A voz lírica lança um desafio a Amor (personificação que corresponde à figura mitológica de Eros/Cupido.): seria o deus do amor capaz de aumentar sua dor?

*Qu'encor Amour sur moy son arc essaie,
Que nouveaux feus me gette et nouveaux dars :
Qu'il se dépîte, et pis qu'il pourra face :*

*Qu'encor Amour sur moi son arc essaie,
Que nouveaux feux me jette et nouveaux dards :
Qu'il se dépîte, et pis qu'il pourra fasse :*

O aumento do sofrimento dar-se-ia pelas novas flechas e dardos que ele lhe lançaria. A voz poética, no 2º terceto, afirma que essa tentativa seria vã, pois ela está de tal modo ferida que não haveria espaço para nova chaga:

*Car je suis tant navree en toutes pars,
Que plus en moy une nouvelle plaie,
Pour m'empirer ne pourroit trouver place.*

*Car je suis tant navrée en toutes parts,
Que plus en moi une nouvelle plaie,
Pour m'empirer ne pourrait trouver place.*

Esses tercetos apresentam um tom bélico e, ao mesmo tempo, de martírio, podendo sugerir uma alusão a São Sebastião, mártir francês dos primeiros séculos da Igreja cristã.¹¹³

A imagem cristã do martírio de São Sebastião faz parte do imaginário da Renascença; são várias as representações literárias e artísticas desse que é considerado o padroeiro contra a fome, a peste e a guerra.

A referência a São Sebastião nesse soneto é curiosa e encaminha o leitor a uma comparação: de forma semelhante ao santo que não abriu mão de sua fé e sofreu as consequências de sua decisão, o eu-lírico do soneto também foi martirizado por não renunciar ao amor. A atmosfera de violência e de martírio se configura a partir da isotopia da tortura, do suplício, composta por termos relacionados a um campo semântico bélico, tais como: *arc, feus, gette, dars, navrée, plaie*.

Esse campo isotópico é rítmica e foneticamente potencializado pelas aliterações, assonância e anáfora.

No primeiro terceto, no momento em que a voz poética se refere aos dardos que lhe podem ser lançados, o recurso anafórico da partícula “Que” no início de todos os versos indica algo que é repisado, refeito. Tem-se, visual e foneticamente, um emprego intencional dessa partícula, objetivando-se um efeito calculado. Ela é relançada aos olhos e ouvidos do leitor assim como as flechas seriam relançadas ao eu-lírico. Esse emprego anafórico se estende ao 13º verso, ampliando seu efeito.

A assonância do fonema agudo /i/ em posição tônica no verso 11 sugere algo fino e penetrante à semelhança de flechas e dardos, aos quais a estrofe se refere. No 9º verso, a aliteração do /s/ em *sur moy son arc essaie* cria um efeito sonoro que lembra o sibilar da flecha. Isso demonstra o quanto a sonoridade é uma particularidade estética trabalhada na obra de Louise Labé.

¹¹³ Nascido no ano de 256 (EC) em Narbona, São Sebastião mudou-se com a família para a cidade de Milão, na Itália. Seguiu os passos do seu pai como militar, alistou-se no exército de Roma e chegou ao cargo de Capitão comandante da Guarda Petroniana, cargo ocupado por pessoas ilustres e dignas. Preferido do imperador Diocleciano, São Sebastião, secretamente, converteu-se ao cristianismo e, valendo-se do alto posto militar, tornou-se benfeitor dos cristãos. O imperador, que perseguia os cristãos, ao saber da conversão de Sebastião, pediu que o capitão renunciasse ao cristianismo. Por não renegar sua fé, Sebastião foi condenado à morte, sendo amarrado a uma árvore e alvejado pelas flechas dos seus antigos subordinados e companheiros que o deixaram cravejado de feridas e, aparentemente, morto. São Sebastião foi resgatado por Irene e outras mulheres cristãs e se restabeleceu. Disponível em: <https://franciscanos.org.br/vidacrista/calendario/sebastiao/#gsc.tab=0>

De modo semelhante, ainda no âmbito das repercussões sonoras, a aliteração do fonema /p/ iniciada no verso 11, e se estendendo até a conclusão do soneto, reitera o tom de violência e sofrimento. O 14º verso, o verso de ouro, *Pour m'empirer ne pourroit trouver place*, dominado pela aliteração do fonema /p/, configura o ápice da agressão e do ataque à voz lírica

Quanto ao ritmo e tonicidade, o Soneto III mantém o ritmo binário com cesura na 4+6, o que é recorrente na estrutura poética labeana.

O longs desirs, // ô esperances vaines,
 Tristes soupirs // et larmes coutumieres
 À engendrer // de moy maintes rivières,
 Dont mes deus yeus // sont sources et fontaines:
 O cruautez, // ô durtez inhumaines,
 Piteus regars // des celestes lumieres :
 Du cœur transi // ô passions premieres,
 Estimez vous // croître encore mes peines ?
 Qu'encor Amour // su moy son arc essaie,
 Que nouveaux feus // me gette et nouveaux dars :
 Qu'il se despise, // et pis qu'il pourra face :
 Car je suis tant // navrée en toutes pars,
 Que plus en moy // une nouvelle plaie,
 Pour m'empirer // ne pourroit trouver place

Mais uma vez, observa-se também nesse Soneto III construções temáticas binárias que podem ser enaltecidas pelo ritmo também binário dos versos e estrofes. Assim, no primeiro quarteto tem-se a voz lírica e a revelação do seu estado emotivo; no segundo quarteto, vê-se o eu-lírico e os seus algozes; nos tercetos a voz poética e as investidas do Amor. Os eixos temáticos do soneto são expostos nas estrofes a partir de uma construção em que os elementos são apresentados a partir de um conjunto formado por dois núcleos de referência.

É importante ressaltar que na teoria sobre a versificação francesa, embora a cesura mais convencional seja a 4+6, há casos em que ela hesita com a forma 6+4:

O antigo decassílabo francês se apresenta de duas formas: com cesura ou sem cesura (a cesura é chamada de hemistíquio no verso alexandrino). A cesura, quando ela existe, ocorre na quarta sílaba, que é de longe o caso mais comum, ou na sexta; quase todas as *chanson de gestes* são escritas no primeiro sistema, apenas algumas no segundo (Littré, 1873, p. XLIV).¹¹⁴

A cesura na 6ª sílaba caracteriza o chamado verso heroico, que fora usado sobretudo na

¹¹⁴ L'ancien décasyllabe français se présente sous deux formes : il est à césure ou sans césure (la césure est nommée hémistiche dans le vers alexandrin). La césure, quand elle existe, est placée à la quatrième syllabe, ce qui est le cas de beaucoup le plus commun, ou elle l'est à la sixième ; presque toutes les chansons de geste sont écrites dans le premier système, quelques-unes seulement dans le second. (Littré, 1873, p. XLIV). Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m> .

poesia épica para enaltecer os feitos dos heróis e grandes guerreiros. No soneto III de Louise Labé, dois versos podem levar a uma hesitação quanto a sílaba tônica que dividirá o verso em dois hemistíquios:

À engendrer // de moy maintes rivières,
4+6

Car je suis tant// navree en toutes pars,
4+6

À engendrer de moy// maintes rivières,
6+4

Car je suis tant navree //en toutes pars,
6+4

É interessante observar que a semântica desses dois versos enaltecem a voz poética ao revelar-lhe uma postura destemida, corajosa e portanto louvável, face às agressivas investidas do Amor. O eu lírico seria uma espécie de herói lírico. No entanto, por tratar-se de um poema renascentista que por sua própria filiação estética preconiza a harmonia e uniformidade, é pouco provável que a poeta tenha feito nesses dois versos a cisão do hemistíquio na 6ª. sílaba, mas é uma possibilidade prosódica em especial para aqueles que desconhecem a estética formal labeana que prioriza a cesura na 4+6.

Assim como no soneto II, no soneto III as palavras em que ocorrem a cesura apresentam um peso semântico expressivo para o contexto em que gravita o poema, como: *desirs* (desejos), *soupirs* (suspiros), *yeus* (olhos), *cruautez* (crueldade), *regars* (olhares), *amour* (amor), *feus* (fogos), *despite* (despeito), *empirer* (afligir). A ênfase na tonicidade desses vocábulos culmina na evidência dos mesmos, ocorrendo uma espécie de hipérbole rítmica e fonética.

O emprego de aliterações e assonâncias, como visto em linhas anteriores, reforçam de forma ressoante, a semântica do versos.

Os versos decassílabos, com a estrutura rímica em abba/abba/cDe/Dce, seguem a construção poética petrarquiana cara ao Renascimento. Quanto ao gênero das rimas, todas são femininas, com exceção da rima D, nos tercetos, que é masculina *dars/pars*. Quanto à qualidades das rimas, observa-se, no quartetos, o emprego equivalente de rimas *suffisantes* e *riches*; nos tercetos, rimas *pauvres* e *suffisantes*; resultando, em todo o soneto III, no emprego proeminente de rimas *suffisantes*, seguidas de rimas *riches* e, em menor proporção, rimas *pauvres*:

O longs desirs, // ô esperances vaines, [vɛn] Rimes suffisantes
 Tristes soupirs // et larmes coutumieres [kutɥmjɛʁ] **Rimes riches**
 À engendrer // de moy maintes rivières, [ʁivjɛʁ] **Rimes riches**
 Dont mes deus yeus // sont sources et fontaines: [fɔ̃tɛn] Rimes suffisantes

O cruautez, // ô durtez inhumaines, [inymɛn] Rimes suffisantes
 Piteus regars // des celestes lumieres : [lymjɛʁ] **Rimes riches**
 Du cœur transi // ô passions premieres, [pʁɔ̃mjɛʁ] **Rimes riches**
 Estimez vous // croître encore mes peines ? [pɛn] Rimes suffisantes

Qu'encor Amour // su moy son arc essaie, [esɛ] Rimes pauvres
 Que nouveaux feus // me gette et nouveaux dars : [dɑʁ] Rimes suffisantes
 Qu'il se despise, // et pis qu'il pourra face : [fas] Rimes suffisantes

Car je suis tant // navree en toutes pars, [paʁ] Rimes suffisantes
 Que plus en moy // une nouvelle plaie, [plɛ] Rimes pauvres
 Pour m'empirer // ne pourroit trouver place [plas] Rimes suffisantes

Quanto maior for o emprego de rimas *suffisantes* e *riches*, maior será a musicalidade dos versos e sua expressão sonora, proporcionando um compasso rítmico mais marcado, bem como maior incidência de aliterações e assonância e de todos os efeitos de sentidos que delas advêm.

Dentre os efeitos de sentido percebidos nesses dois sonetos estudados vê-se o desejo e o sofrimento como uma das consequências do amor. Mas, esse desejo não é apenas experienciado no íntimo do eu-lírico, esse desejo pode extravasar e ser declarado. É isso que ocorre em uma das produções mais eróticas da poeta renascentista Louise Labé: o Soneto XVIII.

4.3 Soneto XVIII e a súplica por “beijos”

Soneto XVIII

Baise m'encor, rebaise moy et baise:
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux:
 Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.

Las, te pleins tu ? ça que ce mal j'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereus.
 Ainsi meslans nos baisers tant heureux
 Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suivra.
 Chacun en soy et son ami vivra.
 Permits m'Amour penser quelque folie:

Tousjours suis mal, vivant discrettement,
 Et ne me puis donner contentement,
 Si hors de moy ne fay quelque saillie¹¹⁵.

Baise m'encor, rebaise moy et baise:
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux:
 Je t'en rendrai quatre plus chaus que braise.

Las, te pleins tu ? ça que ce mal j'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereux.
 Ainsi meslans nos baisers tant heureux
 Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suivra.
 Chacun en soy et son ami vivra.
 Permits m'Amour penser quelque folie:

Tousjours suis mal, vivant discrètement,
 Et ne me puis donner contentement,
 Si hors de moi ne fais quelque saillie¹¹⁶.

Tradução literal

Beija-me outra vez, rebeija-me e beija :
 Dê-me um dos teus mais saborosos, Dá-me um dos teus melhores amores:
 Eu te devolverei quatro mais quentes que brasa.

Aborrecido/Ah, tu te queixas ? que este mal eu apaziguo,
 Dando-te dez outros adocicados.
 Assim misturemos nossos beijos ditosos
 Desfrutemos um do outro à vontade.

Então dupla vida cada um seguirá.
 Cada um em si e no outro viverá.
 Permita meu Amor pensar qualquer/ alguma loucura :

Sempre estou mal, vivendo discretamente,
 E não me posso dar contentamento,
 Se fora de mim não fizer qualquer saliência.

A estética desses versos, as nuances estilísticas e suas camadas de sentidos fazem desse soneto um dos mais citados, relidos e memorizados da poética de Louise Labé.

¹¹⁵ Labé, 1986, p.104.

¹¹⁶ Laranjeira, 2004, p.46.

O soneto XVIII é composto por decassílabos, mas com uma apresentação rímica (aBBa-aBBa-CCd-EEd) que foge à distribuição petrarquiana dos sons nos tercetos (conferir nota 32). Essa ruptura na forma já antecede outras que serão observadas na temática, antecipando o tom “bélico” da voz-lírica face a alguns *topoi* da poesia renascentista.

Como os demais sonetos analisados, esse poema possui um ritmo binário, com tonicidade regular na quarta e na décima sílabas. A cesura na 4ª. sílaba não apenas é a mais convencional para o decassílabo na França do século XVI, como é a empregada por Louise Labé nos seus 24 sonetos, tornando-se uma característica estética de sua poética.

Baise m'encor, // rebaise moy et baise: [bɛz] Rimes suffisantes
 Donne m'en un // de tes plus savoureux, [savuʁø] **Rimes riches**
 Donne m'en un // de tes plus amoureux: [amuʁø] **Rimes riches**
 Je t'en rendray // quatre plus chaus que braise. [bʁɛz] Rimes suffisantes

Las, te pleins tu ? // ça que ce mal j'apaise, [apɛz] Rimes suffisantes
 En t'en donnant // dix autres doucereus. [dusʁø] Rimes suffisantes
 Ainsi meslans // nos baisers tant heureux [œʁø] Rimes suffisantes
 Jouissons nous // l'un de l'autre à notre aise. [ɛz] Rimes suffisantes

Lors double vie // à chacun en suivra. [sɥivʁa] **Rimes riches**
 Chacun en soy // et son ami vivra. [vivʁa] **Rimes riches**
 Permetts m'Amour // penser quelque folie: [fɔli] *Rimes pauvres*

Tousjours suis mal, // vivant discrettement, [diskʁetmã] **Rimes riches**
 Et ne me puis // donner contentement, [kõtãtmã] **Rimes riches**
 Si hors de moy // ne fay quelque saillie [saji] *Rimes pauvres*

Quanto à qualidade das rimas há equidade no emprego de rimas *suffisantes* e *riches*, o que promove maior musicalidade aos versos. A rima *pauvre* ocorre apenas uma vez. A alternância de rimas masculinas e femininas cria uma acústica de equilíbrio entre sons mais fortes e mais suaves criando uma harmonia sonora.

Ainda no que concerne à sonoridade, os recursos fonoestilísticos são eloquentes nesse soneto. Como veremos mais adiante, o emprego recorrente de palavras a partir de anáforas e paralelismos é uma característica de todo o poema. Essa repetição de palavras proporciona também a repetição dos sons que as constituem, culminando em aliterações e assonâncias.

No primeiro quarteto do soneto XVIII, temos a reprodução constante dos fonemas /b/, /d/, /t/ e /p/. Todos esses sons são, exclusivamente, oclusivos, uns surdos, outros sonoros, mas todos com a possibilidade de sugerir um movimento repetido e brusco. Do ponto de vista moral, segundo Grammont (1961), esses fonemas sugestionam sarcasmo, ironia, agitação interior e o ofegar da voz poética. Ao iniciar o soneto com oclusiva bilabial /b/, referindo-se à ação de beijar, o próprio modo de articulação do fonema já recupera o mecanismo do beijo que é o de

encostar ou juntar os lábios; assim todas as repetições do fonema é também a repetição sonora da ação. Além disso, o beijo prova uma agitação interior e o ofegar da voz poética que são intensificados pelas demais oclusivas presentes na estrofe, /d/, /t/ e /p/.

No segundo quarteto, os fonemas /p, /d/ e /t/ persistem, perpetuando a ideia já iniciada na estrofe anterior. Mas, nesse ponto do soneto, a constrictiva lateral /l/ também se faz ouvir sobretudo nos versos: *Las! te plains-tu? Ça que ce mal t'apaise/Jouissons- nous l'un de l'autre à notre aise*. Esse som pode exprimir o fluir, o deslizar (Grammont, 1961). No soneto em análise, é provável que esse som faça alusão ao transcorrer, ao decorrer da relação entre os amantes que, ao iniciar com um beijo, finda em algo mais erótico como se verá mais à frente. Os sons nasais também são profícuos nesses versos; segundo Grammont (1961) as consoantes nasais /m/, /n/ e /nh/, também ditas consoantes moles, têm a capacidade fonética de sugerir delicadeza, suavidade e doçura, é exatamente essa a qualidade que a voz poética atribui aos beijos: *En t'en donnant dix autres **doucereux***. Assim, a relação entre os amantes embora provoque a agitação interior e movimentos bruscos, também é perpassada por momentos de delicadeza, doçura e suavidade.

No primeiro terceto, a incidência das nasais e do fonema /p/ permanecem; no entanto, os fonemas fricativos /ʃ/ e /s/ e o labiodental /v/- *Lors double vie à **chacun** en suivra; **Chacun** en soi et son ami vivra* - traz a ideia de sussurro, de fala, de um plano segredo entre os amantes, plano esse que a própria voz-poética chamará de loucura no verso seguinte: *Permetts m'amour penser quelque **folie***.

No último terceto, os sons nasais, vocálicos e consonantais, a oclusiva /t/ e a vogal anterior /i/, transmitem a ideia de melancolia, lentidão, agitação interior e acuidade face ao desalento da voz poética em viver discretamente e não poder expressar sua paixão, sua erotização – *Toujours suis **mal**, vivant discrètement/ Et ne **me** puis donner contentement*.

Na última linha do poema, no verso de ouro, essas aliterações e assonâncias são emudecidas restando apenas a revelação da voz poética em dizer, sussurrando /s/, onde está a sua felicidade: *Si hors de moi ne fais quelque saillie*.

Quanto à temática, esse poema sacia a sede interpretativa de leitores apressados ao mesmo tempo em que se apresenta como um manancial recôndito, mas explorável, para aqueles que mergulham nas águas mais profundas da escrita labiana, vislumbrando enigmas, paradoxos e originalidades.

Costuma-se dividir esse soneto de Louise Labé em dois blocos temáticos, a princípio antagônicos; nos quartetos ter-se-ia a manifestação de uma sensualidade deflagrada, ao passo que nos tercetos encontrar-se-ia uma visão filosófica do amor e daquilo que o envolve (Baker, 1993).

Assim, iniciando o primeiro quarteto com um imperativo, a voz poética exige, por meio do verbo “beijar” (*baiser*), uma ação do ser amado, *Baise m'*, e ordena que a mesma seja reincidente: *rebaise moy et baise*. Os versos seguintes, 2 e 3, paralelísticos e praticamente holorímicos, insistem na duplicidade ou repetição da ação.

Essa ação tem uma consequência, expressa em *rendray* (devolverei); assim, o par *donner-rendre* indica a troca, a reciprocidade explícita em um dos mais emblemáticos signos da paixão e da manifestação do desejo: o beijo.

Baise m'encor, rebaise moy et baise :
Donne m'en un de tes plus savoureux, Donne m'en
un de tes plus amoureux :
Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.

A repetição pronome *m'* (*moy*), nos três primeiros versos, e do advérbio *plus*, nos três últimos, reforçam, fortalecem e enrijecem as urgências e exigências desses imperativos. O desejo da voz poética carece de uma satisfação imediata e intensa.

Ainda nesse primeiro quarteto, a voz lírica arranha e fissura os pilares renascentistas da poesia petrarquista e neoplatônica que enaltecem o amor não correspondido por alguém inacessível e prescrevem que a realização amorosa, plena e perfeita, dar-se-ia entre almas, não entre corpos, realizando-se em um plano místico, espiritual, não carnal. O sofrimento amoroso, na óptica neoplatônica, é um purgativo que depura a alma do amante para poder experimentar a plenitude do amor em uma outra esfera. No soneto XVIII, a voz poética de Labé ignora o espiritual, a solidão autocomiserativa, autorreflexiva e contemplativa; essa voz desconsidera o amor platônico e clama por beijos abrasadores, por uma intimidade erótica antipetrarquiana. O uso dos três imperativos, na primeira linha do poema, inverte os papéis de modo que o apelo da ação recai muito mais sobre o outro, o que é amado, do que sobre o eu, o que ama (Rigolot, 1986, p. 17).

O emprego dos imperativos na 2ª. pessoa e dos pronomes em 1ª. pessoa sinaliza, no plano retórico, uma recíproca entre os amantes (Baker, 1993). A reciprocidade, que o discurso petrarquiano nega categoricamente, também é manifesta no emprego equivalente dos pronomes de 1ª. e 2ª. pessoa nos versos de 1 a 6.

*Baise m'encor, rebaise moy et baise :
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux :
 Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.*

*Las, te pleins tu ? ça que ce mal j'apaise, En t'en
 donnant dix autres doucereus.*

No sétimo verso, a primeira e a segunda pessoa se amalgamam, formando o *nos* (nossos): *Ainsi meslans nos baisers tant heureux*.

Essa mescla, esse fundir é manifesto no verbo *mêler*, *mélans* (misturando); o adjetivo *heureus* (felizes) demonstra a alegria mútua que há entre os amantes; assim, no soneto, há um *crescendum* da tensão que se manifesta no *crescendum* da reciprocidade, o que quebra o padrão petrarquista da poesia neoplatônica renascentista.

No verso seguinte, o oitavo: *Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise*, o erotismo é tão evidente que não se sente a necessidade de uma explicação (Meng, 2019).

Além de fraturar algumas colunas da estética petrarquiana, Louise Labé usa ironicamente alguns termos que são caros ao poeta italiano. Segundo Baker:

Ao terminar a primeira quadra com a palavra "braise", [a poeta] chama a atenção para todo o âmbito do imaginário do fogo petrarquiano, que tipicamente evoca ou a dor consumidora do desejo não correspondido ou a purgação salutar proporcionada pela aceitação do sofrimento. Em Labé, é claro, a intensidade da privação é transformada na intensidade da satisfação sensual, e o termo passa a ser associado a um excesso erótico em vez de uma falta (especialmente porque os beijos da voz lírica são metaforizados de forma hiperbólica como "plus chaus que braise") (Baker, 1993, p.8).¹¹⁷

Assim, se em Petrarca o termo *braise* é regido pelo signo da falta, falta do outro, falta de reciprocidade... na poeta lionesa, *braise* é regido pelo signo do excesso, excesso de desejo, excesso de reciprocidade.

A ironia também se estende ao segundo quarteto. No primeiro verso dessa estrofe, palavras semanticamente ligadas a uma isotopia de sofrimento como: *Las* (diminutivo de *hélas*), *se plaindre*, *mal* são elencadas para expressar o “sofrimento” a “contrariedade” do ser amado por não estar ainda plenamente satisfeito, fazendo com que a voz poética eleve, de quatro para dez, a reincidência dos beijos: *En t'en donnant dix autres doucereus*. É ironicamente “penosa” a situação desse ser amado. (Baker, 1993).

¹¹⁷ By ending the first quatrain with the word "braise," she draws attention to the whole scope of Petrarchan fire imagery, which typically evokes either the consuming pain of unrequited desire or the salutary purgation provided by the acceptance of suffering. In Labé's use, of course, the intensity of deprivation is transformed into the intensity of sensual fulfillment, and the term becomes associated with an erotic surfeit rather than a lack (especially since the speaker's kisses are hyperbolically metaphorized as "plus chaus que braise") (Baker, 1993, p.8).

Outro vocábulo que contraria o repertório petrarquiano é o verbo *apaïser*, remetendo à ideia de alívio, de paz, estado que nem Petrarca nem os poetas petrarquianos vivenciam em seus poemas amorosos, visto que o refrigério do sofrimento só ocorrerá com a morte dessa voz martirizada pelo amor. Em Labé, o lenitivo, que no caso é o contato físico, é acessível e muito mais intenso do que a princípio se imaginava, visto que o termo *baiser*, já no século XVI, partilhava o sentido de *posséder charnellement (une femme)* – possuir carnalmente (uma mulher)¹¹⁸ *posséder charnellement quelqu'un* – possuir carnalmente alguém –, *faire l'amour* – fazer amor¹¹⁹, *avoir commerce avec une femme* – ter relações com uma mulher¹²⁰.

Nos tercetos há uma mudança abrupta de tom: *Lors double vie à chacun en suivra*. Pode-se, a princípio, acreditar tratar-se do preceito neoplatônico de que, quando o amor é verdadeiro, os amantes morrem para si mesmos para renascer em uma vida espiritual com o amado (Baker, 1993).

No entanto, segundo Madeleine Lazard (1985), nos poetas contemporâneos a Labé, a exemplo de Pernette de Guillet e Maurice Scève, essa união ou conjunção metafísica só ocorreria com a superação ou transcendência do desejo erótico. Mas em Labé o tátil não concede o espaço para o anímico ou espiritual, os beijos calorosos não são preteridos em favor de uma junção metafísica dos amantes; o amor físico é um catalizador da união completa (Baker, 1993). Além disso, inexistem nesses versos de Labé a ideia neoplatônica de morte figurativa, a negação ou subjugação do eu. O que há é a concepção de uma vida dupla (paralela), reafirmando a reciprocidade entre os amantes: *Chacun en soy et son ami vivra* (Cada um em si e em seu amigo viverá).

Ampla, crucial e problemática também é a interpretação do termo *Amour* no verso seguinte: *Permits m'Amour penser quelque folie*:

Segundo Baker (1993), o *Amour* seria ou o deus Cupido ou a personificação do amor platônico tão do agrado de Petrarca. No caso de uma alusão ao amor platônico, a voz poética pediria permissão para mostrar que o verdadeiro amor ultrapassa os limites da razão e que a própria busca de união e reciprocidade é uma *folie*, uma loucura.

No que se refere a essa parte do soneto, acreditamos que haja outras possibilidades de interpretação, pois não pode ser negligenciada a presença do adjetivo possessivo *m'* (*mon*

¹¹⁸ Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500). Disponível em : <http://zeus.atilf.fr/dmf/>

¹¹⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/baiser/0>

¹²⁰ GODEFROY, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. Complement*, Paris: F.VIEWEG, 1881, p.275). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50634z> ; <http://micmap.org/dicfro/page/complement-godefroy/1/8/baisier>

amour).

Levando-se em consideração as duas perspectivas de Baker e, ao mesmo tempo, evidenciando-se a presença do possessivo, percebe-se um tom de sarcasmo da voz poética, uma ironia. O fato de essa voz romper com os preceitos renascentistas é uma forma de loucura, mas a permissão requerida é desnecessária pois as regras, os cânones estilísticos petrarquistas e neoplatônicos, já foram rasurados desde o início do soneto.

Assim, é possível propor que *m'Amour* não diz respeito nem ao deus mitológico nem ao amor platônico personificado; mas seria o próprio amor que envolve a voz poética e que, como já foi dito, é real, é recíproco, é carnal, é presente, é erotizado e, por isso, é antipertrarquista e antineoplatônico. O emprego da maiúscula sinalizaria menos a personificação do que a grandiosidade, a extensão desse sentimento, adquirindo um valor hiperbólico.

O termo *folie* também é plural em seu sentido, pois tanto sinaliza o reino além da razão ao qual a paixão pode levar o amante, como sugere ironicamente a “imprudência” da criação poética dessa voz que rompe os limites de uma tradição literária vigente.

Essa ironia flui para o último terceto, em que o advérbio *discrettement* poderia referir-se à solidão na qual mergulha o amante petrarquiano por ser dilacerado por um amor platônico; no entanto, a expressão que o antecede, *tousjours suis mal*, é uma afronta à tradição neoplatônica que aceita de bom grado o sofrimento constante na esperança de que esse lhe renderá alguma recompensa celestial (Baker, 1993). A voz poética de Labé não anseia por esse prêmio celestial, mas por uma felicidade terrena e imediata, o que é confirmado nos versos seguintes: *Et ne me puis donner contentement/ Si hors de moy ne fay quelque saillie*.

Ao refletir sobre o caminho de encontrar a alegria, a voz lírica declara que precisa mover-se para fora de si mesma, *hors de moy*, o que também é uma ironia face à poesia petrarquiana, visto que, para Petrarca, *hors de moy* é a uma síncope interior ou colapso psicológico do amante torturado pelo amor inacessível, trazendo-lhe mais sofrimento:

A expressão "hors de moy" em termos petrarquianos, tal como utilizada por Scève, por exemplo, transmite a percepção de colapso e a perda do Eu do amante torturado em resposta à contemplação conflituosa da sua experiência amorosa não realizada (Baker, 1993, p.11).¹²¹

No soneto XVIII, *hors de moy* é a busca de reciprocidade com o amado, a busca do

¹²¹ The expression "hors de moy" in Petrarchan terms, as used by Scève, for example, conveys the tortured lover's perceived breakdown and loss of Self in response to the conflicted contemplation of his unfulfilled love experience. (Baker, 1993, p. 11).

desejo realizado, única forma de alcançar a alegria. As palavras que compõem esse último terceto: *hors de moi* (fora de mim), *saillie* (saliência) e *folie* (loucura) também convergem para uma isotopia da perda da razão face à presença do amor. A relação entre a loucura e o amor foi demonstrada por Louise Labé no seu texto em prosa: *Débat de Folie et d'Amour* (1555). Embora trate-se de uma disputa entre o Amor e a Loucura, o texto pretende mostrar a relação e interdependência entre ambos. Se Amor (Cupido) lança suas flechas levando as pessoas a se amarem; a Loucura desperta o espírito, traz ímpeto e alegria ao coração:

E, no entanto, não é Loucura tão desconhecida hoje em dia que não sinta que foi muitas vezes a convidada bem-vinda, trazendo-vos sempre com a sua trupe alguns casos novos para tornar os vossos banquetes e festas mais agradáveis. E penso que todos vós, que amaram, têm também boa lembrança dela, quanto do próprio Cupido (Labé, 1986, p.68).¹²²

No dois últimos versos do soneto XVIII, a voz lírica expressa de forma categórica que seu contentamento amoroso, sua felicidade no amor, apenas é possível mediante um ato intempestivo: *Si hors de moy ne fay quelque saillie*. (Se fora de mim não fizer qualquer saliência.)

Esse ato é reforçado na rima de ouro, *folie /saillie*. que fecha o soneto e que aproxima os dois substantivos.

A escolha de *saillie* para concluir o soneto não é aleatória, devido às várias conotações semânticas que o termo possui, além do seu significado de ruptura forçada ou irrupção. A palavra, já no século XVI, é usada pra referir-se à cópula animal (Baker, 1993). Esse sentido é confirmado por Godefroy (1881) no *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle* (p. 610) onde o verbo *SAILLIR* tem seu sentido expresso nesses termos: *v.a., en parlant du mâle, couvrir la femelle* (referindo-se ao macho cobrir a fêmea).

Assim, a voz poética apresenta sua vontade de abandonar a discrição moral e relaciona a união amorosa a um ato sexual.

Mas *saillie* também apresenta outros sentidos: é um termo militar no renascimento, designando um ataque agressivo para fora; essa conotação também pode sugerir ou demonstrar, conforme sugere Baker (1993), a postura combativa ou conflituosa de Labé nesse soneto em relação aos postulados petrarquistas e neoplatônicos contemporâneos.

Por último, *saillie*, ainda no século XVI (Baker 1993), indica qualquer tipo de discurso

¹²² Et toutefois n'est Folie si inconnue ceans, qu'elle ne se ressente d'avoir souventefois esté la bien venue, vous apportant tousjours avec sa troupe quelques cas de nouveau pour rendre vos banquets et festins plus plaisans. Et pense que tous ceus de vous, qui ont aymé, ont aussi bonne souvenance d'elle, que de Cupidon mesme. (Labé, 1986, p.68).

retórico que apresente estranheza ou excesso; as manobras de Labé em relação à retórica convencional provocam uma estranheza, misto de originalidade, surpresa, ruptura, desprezo ou esquiva pelos “dogmas” da estética estabelecidos. Isso não deixa de ser um excesso, e também uma loucura provocadora. Arrematando esse último sentido, o de transgressão estética, com o primeiro, o de conotação sexual, percebe-se que romper os limites e revisar os padrões é um ato criativo que culmina em uma satisfação em nível artístico. A originalidade da voz lírica produz um gozo estético (Baker, 1993).

Convencido de que a voz poética desse soneto é feminina, Meng (2019) faz a seguinte análise do último terceto:

A poesia feminina preocupa-se com o seu estado de existência que é marginal (“discretamente”, v.12). Mas em vez de sofrer esse “mal” (v.12) como seu destino, ela se torna uma guerreira e se engaja em ações constantes (v.13, 14). O significado militar da palavra “saillie” (v.14) certamente evoca a natureza do esforço da poesia feminina: ela deve conquistar através de suas próprias batalhas a nobreza de seus escritos (“contentamento”, v.13), quebrando o cerco das convenções masculinas dominantes (Meng, 2019, p.62).¹²³

O analista observa o soneto XVIII de Louise Labé como um manifesto da poesia feminina, a materialização de uma voz que intenta firmar-se. Em seu estudo, ele procura demonstrar que essa voz é a da própria Louise Labé; assim a lionesa seria, além da poeta, a voz poética que se manifesta nos 14 versos. Para provar sua hipótese, ele se apoia na obra de Rigolot: *Poétique et onomastique: l'exemple de la Renaissance* (1977), cujos estudos e linha interpretativa asseguram que os jogos onomásticos são uma prática corrente na Renascença (1977, p.11). Assim, as letras que compõem o nome da poeta e, sobretudo as iniciais de Louise Labé Loinaise, estariam depositadas de maneira enigmática no desenrolar do poema. Essa manobra estilística também recebeu forte influência da Cabala, visto que:

As correntes advindas do esoterismo judaico que o helenismo alexandrino cristianizara são, portanto, revividas pelo humanismo ressurgente; elas servirão de modelo a poetas que, partindo da literalidade dos significantes, farão com que seus textos expressem **um sentido secreto da escrita**, cujo conhecimento é reservado a um pequeno número de iniciados (Rigolot, 1977, p.19. Grifo nosso).¹²⁴

¹²³ La poésie féminine se soucie de son état d'existence qui est marginale (« discrètement », v.12). Mais au lieu de subir ce « mal » (v.12) comme son destin, elle se fait guerrière et s'engage dans des actions continuelles (v.13, 14). Le sens militaire du mot « saillie » (v.14) évoque certes la nature de l'entreprise de la poésie féminine : il faut que celle-ci conquière par ses propres batailles ses lettres de noblesse (« contentement », v.13) en brisant le siège des conventions masculines dominantes. (Meng, 2019, p.62).

¹²⁴ Les courants issus de l'ésotérisme juif que l'hellénisme alexandrin avait christianisé sont donc ravivés par l'humanisme renaissant; ils serviront de modèles aux poètes qui, partant de la littéralité des signifiants, feront dire à leurs textes un sens secret de l'écriture dont la connaissance est réservée à un petit nombre d'initiés. (Rigolot, 1977, p.19).

Essa seria uma prática legítima e corrente, cuja poesia de um Maurice Scève, contemporâneo de Labé, não seria indiferente. Meng (2019) inicia sua análise estilística do soneto com as seguintes palavras:

Plenamente consciente do significado do poema como sua obra-prima, Labé emprega um virtuosismo estilístico e técnico para trazer seu próprio nome para o poema. Eis uma observação que nos parece óbvia mas que, curiosamente, ninguém conseguiu fazer até agora: em primeiro lugar, a primeira letra do segundo quarteto, assim como a do primeiro terceto, ambas sendo L, formam as iniciais de “Louise Labe”. Também verticalmente, os três ls dos versos 2, 3 e 4, quase em linha reta, constituem as iniciais de “Louise Labé Lionnoise”. Horizontalmente, então, dois versos, 5 e 14, cada um contém 3 l; e três versos, 8, 9 e 11, cada um contém 2 l. (Meng, 2019, p.65).¹²⁵

Essa conduta analítica se estende a praticamente todos os versos do poema reafirmando a onipresença da poeta a partir do emprego motivado das letras e sons que compõem o seu nome. A título de exemplo pode-se citar:

Baise m’encor, **rebaise** moy et **baise** (verso 1)
Lors **double** vie à chacun **en** suivra (verso 9)

Prevendo a existência de uma encenação ou artifício em que o nome da poeta estaria camuflado nas palavras e fonemas, essa perspectiva também é compartilhada por Daniel Martin para quem :

Claramente, há no volume das obras uma encenação não apenas de uma *persona* amante, mas também e mais essencialmente, da *persona* do autor feminino - um desejo ostensivo de repetir um nome de mulher em vários pontos do volume e, assim, uma reivindicação fortemente estruturada de sua posição de autor por uma mulher [...] Esta encenação da personalidade da autora lembra, ao longo de todo o volume, que um dos pressupostos da obra é o problema da escrita feminina e do seu estatuto na sociedade.” (Martin 1994, p.47- 48).¹²⁶

¹²⁵ Toute consciente de la signification du poème comme son chef-d’œuvre, Labé déploie une virtuosité stylistique et technique pour y faire entrer son nom à elle. Voici une observation qui nous semble évidente mais que, curieusement, personne n’a pu faire jusqu’ici : tout d’abord, la première lettre du second quatrain, ainsi que celle du premier tercet, tous deux étant L, forment les initiales de « Louise Labé ». Verticalement aussi, les trois l des vers 2, 3 et 4, presque en ligne droite, constituent les initiales de « Louise Labé Lionnoise ». Horizontalement, ensuite, deux vers, 5 et 14, contiennent chacun 3 l ; et trois vers, 8, 9 et 11, contiennent chacun 2 l. (Meng, 2019, p.65).

¹²⁶ De toute évidence, il y a dans le volume des œuvres une mise en scène non seulement d’une *persona* d’amante, mais encore et plus essentiellement, de la *persona* de l’auteur féminin — volonté ostentatoire de répéter un nom de femme en divers points du volume et, par là même, revendication hautement formulée de son statut d’auteur par une femme [...] Une telle mise en scène autour de la *persona* de l’auteur rappelle tout au long du volume qu’un des pré-supposés de l’œuvre est le problème de l’écriture féminine et de son statut dans la société. » (Martin, 1994, p.47-48).

Louise Labé teria feito de seu poema uma espécie de tecido em cuja tecelagem vai sendo desenhado vertical e horizontalmente o nome da autora. Segundo Meng (2019), essa ação faz lembrar a figura mítica de Aracne, com a qual a própria voz poética de Labé já havia se comparado na Elegia III.

Na teia poética dos seus sonetos, Labé captura o discurso amoroso dominante, desafia as regras estilísticas, desafia seus leitores e, em especial, seus tradutores. De que modo, os tradutores brasileiros desfiaram essa teia e a refiaram, mostrando o modo labeano de amar, de viver, de sofrer, de afrontar e escrever-se? Passemos à análise e estudo das traduções.

5 TRÊS TRADUTORES BRASILEIROS E A ANÁLISE CRÍTICA DE SUAS PRODUÇÕES

Como mencionado em linhas anteriores, a obra - integral e parcial - de Louise Labé foi publicada no Brasil em três traduções feitas por: Felipe Fortuna (1995), Sérgio Duarte (1999) e Mário Laranjeira (2004). Consideramos, portanto, a versão de Felipe Fortuna como tradução e as de Sérgio Duarte e de Mário Laranjeira como retraduições.

5.1 Felipe Fortuna e a obra *Louise Labé: amor e loucura* (1995)

O tradutor Luis Felipe Fortuna nasceu em 1963, no Rio de Janeiro. No campo das Letras, ele é mestre em literatura brasileira, ensaísta, poeta, crítico literário, tradutor e professor de Linguagem diplomática no Instituto Rio Branco. No campo das ciências jurídicas, é diplomata de carreira e foi embaixador do Brasil na Coreia do Sul. Dentre suas produções poéticas tem-se: *Ou vice-versa* (1986); *Atrito* (1992); *Estante* (1997); *Em seu lugar* (2005); *A mesma coisa* (2012); *O mundo à Solta* (2014); *Taturana* (2015) e *O rugido do sol* (2018). Seus escritos de crítica literária estão em: *A escola da sedução* (1991); *A próxima leitura* (2002) e *Esta poesia e mais outra* (2010). Os seus ensaios foram compilados em: *Curvas, Ladeiras – Bairro de Santa Teresa* (1998) e *Visibilidade* (2000).

Editou e prefaciou as obras *Areopagítica* (1644), de John Milton (1999) e *Piedra fundamental* (2002) de João Cabral de Melo Neto. Prefaciou a tradução para o inglês de *Beyond all pity* (2004), *Quarto do desejo*, de Carolina Maria de Jesus. Traduziu a obra integral da poeta renascentista Louise Labé (1522-1566), no volume *Amor e Loucura* (1995); e o longo poema “Briggflatts”(2016) do poeta britânico Basil Bunting (1900-1985).

Fortuna (1995) foi o único a traduzir toda a obra de Louise Labé para o português, e o fez em um único volume onde se pode ler a *Epístola Dedicatória*, a *Disputa de Loucura e Amor*, as três *Elegias* e os 24 *Sonetos*. A tradução, que tem por título *Louise Labé: amor e loucura*, foi primeiramente publicada pela editora Siciliano em edição bilingue francês médio e português.

A Siciliano, responsável por materializar o projeto de tradução de Felipe Fortuna, é uma editora cuja origem data de 1984, e que foi fundada por Pedro Siciliano, filho de imigrantes italianos, que já mantinha forte comércio livreiro no centro de São Paulo desde 1942. Inicialmente a editora dedicou-se à publicação de livros infantis e literatura em geral; após

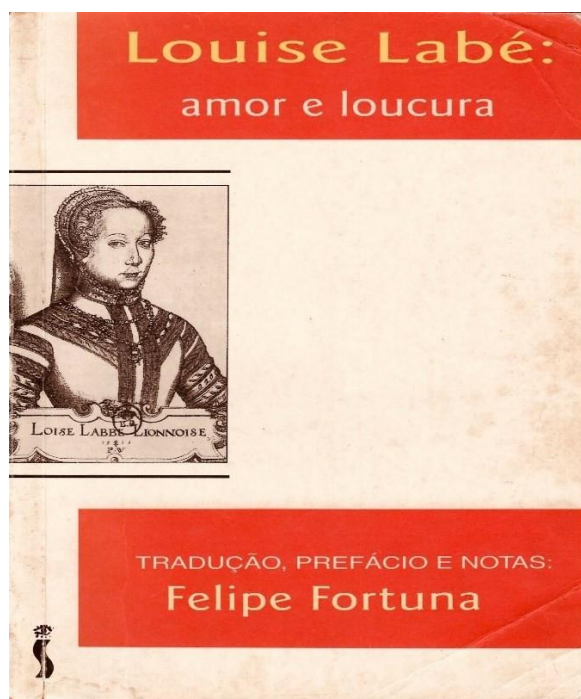
alguns anos passou a publicar livros de informática e de negócios. Em 1997, a empresa foi pioneira ao inaugurar a livraria virtual *siciliano.com.br*. Em 2007, com acúmulos de prejuízos e disputas familiares, o grupo Siciliano (livraria e editora) foi vendido ao grupo Saraiva pelo valor de 60 milhões de reais.

O grupo Siciliano ainda não estava em crise, pelo contrário, era uma das grandes editoras nacionais, no momento da publicação da tradução de Felipe Fortuna (1995), cuja edição tem 228 páginas e conta com 128 notas de rodapé, um prefácio de 39 páginas, de autoria do próprio tradutor, intitulado *Sobre Louise Labé* e uma bibliografia com 45 títulos. Nos três primeiros livros - *Epístola*, *Disputa* e *Elegias* -, o texto nas duas línguas é disposto em páginas lado a lado; já nos *Sonetos*, o original é apresentado na frente da folha e a tradução, no verso.

A capa, (Ilustração I), produzida por Lya de Paula, mostra uma imagem de Louise Labé no centro esquerdo da folha, em fundo branco, e na qual se vê o nome da poeta escrito no francês do século XVI. Essa imagem é o único retrato autêntico de Louise Labé feito em 1555 por Pierre Woeiriot. Na parte superior da capa, em fundo vermelho, está o título da obra: *Louise Labé: amor e loucura*. O nome Louise Labé aparece centralizado, evidenciado com letras amarelas e formato moderno, e seguido de dois pontos. Logo abaixo do seu nome, na função de subtítulo, aparece "amor e loucura" escrito em letras brancas e minúsculas e também centralizado. O destaque dado ao nome da poeta, corroborado pela sua imagem em uma gravura nitidamente de época, em que seu nome está escrito em francês médio, faz dupla referência à autoria feminina, ao mesmo tempo em que enfatiza, pela imagem, o lapso temporal de sua obra.

Essa distribuição tipográfica antecipa a peculiaridade dos seus escritos por ser uma mulher que, em tempos remotos, se atreveu a falar sobre o amor e a loucura.

Ilustração 1 – Capa da edição brasileira da tradução de Felipe Fortuna, publicado pela editora Siciliano, em 1995.



Fonte: <http://www.Felipefortuna.com/traducoes/>

Na parte inferior da capa, também em fundo vermelho, há a informação de que a tradução, o prefácio e as notas são de Felipe Fortuna, cujo nome está também em destaque, embora em um tom de amarelo mais sutil que o utilizado para o nome da poeta, bem como em uma fonte menor, próxima do tamanho do subtítulo. A menção e ênfase, na capa, a essas informações promovem, além da visibilidade do tradutor, a ratificação da sua relevância e importância como autor dos paratextos da publicação; sendo, portanto, co-autor da publicação.

Em 12 de maio de 2023, essa mesma tradução de Felipe Fortuna foi relançada pela Topbooks Editora e Distribuidora, contendo 280 páginas.

Segundo a página oficial da casa editorial, a Topbooks é uma editora carioca criada em 1990 por José Mario Pereira. Os seus objetivos, publicados no site¹²⁷, são “tirar do esquecimento grandes obras do pensamento ocidental” e “recuperar a memória cultural do país” sobretudo pela reedição de obras esgotadas tanto no âmbito da história e das letras como da política e da economia. Também faz parte do catálogo da editora obras poéticas de autores nacionais e estrangeiros e “alguns títulos de grandes pernambucanos, como o jurista Joaquim

¹²⁷ Disponível em: https://www.topbooks.com.br/N_A_Editora.asp

Nabuco, o sociólogo Gilberto Freyre e o historiador Evaldo Cabral de Mello, especialista em Brasil Holandês.”

A editora tornou-se conhecida nacionalmente com a publicação do livro de memórias de Roberto Campos, lançado em 1994 e intitulado *A lanterna na popa*. O volume, com 1.417 páginas, rapidamente virou *best-seller*. A obra teve duas novas edições: uma em 1995, com dois volumes; a outra, em 2002, revista pelo autor e aumentada para 1460 páginas. “Este livro ganhou um dos quatro jabutis recebidos pela Topbooks”. A editora possui parceria com a Academia Brasileira de Letras, a Fundação Biblioteca Nacional, a Fundação Roberto Marinho e a Fundação Casa de Rui Barbosa.

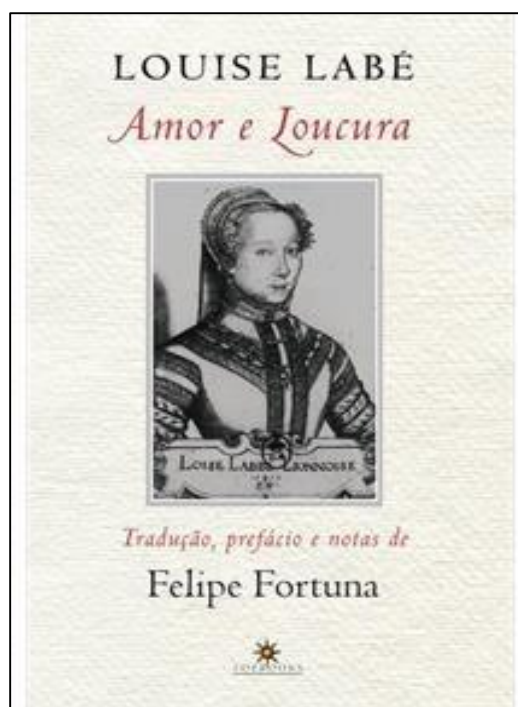
Em 2002, a prestigiosa fundação americana, *Liberty Fund*, situada em Indianápolis, Estados Unidos, convidou a Topbooks para editar as traduções de 10 livros do seu catálogo. “Os primeiros títulos da coleção LIBERTY CLASSICS começaram a chegar ao mercado brasileiro em novembro de 2003; um segundo programa, de mais 10 títulos, foi aprovado em 2005, e já são 19 os livros editados.”

Sobre a reedição de Amor e Loucura, livro em que Felipe Fortuna traduz toda a obra de Louise Labé, o site anuncia:

Uma das maiores escritoras da Renascença, Louise Labé (1522?-1566) continua a atrair pelo tom amoroso e confessional de sua obra. Rainer Maria Rilke traduziu seus 24 sonetos e lhe fez referência nos "Cadernos de Malte Laurids Brigge" (1910). O surrealista Louis Aragon lhe dedicou um poema no qual reinventou o amor adúltero que ela teria vivido com outro poeta renascentista. Críticos, romancistas, biógrafos vêm produzindo numerosos textos sobre a pessoa e a obra, que ainda parecem misteriosas. Editado primeiramente em 1995, este livro é uma das poucas traduções integrais da poesia de Louise Labé – um “Debate de loucura e de amor”, três elegias, 24 sonetos – e, 500 anos depois de seu nascimento em Lyon, reaparece em bela edição revista, logo após a entrada da autora na prestigiada coleção Biblioteca da Pléiade. Em novo prefácio, Felipe Fortuna, que também assina a tradução e as notas, explica a história fascinante do destino biográfico e literário de Louise Labé nas mãos daqueles que exaltam sua obra e daqueles que a negam, por suspeitarem de conspiração genial de um grupo de poetas (Topbooks, 2023).

Nessa edição, a capa (Ilustração 2) aparece com nova diagramação em que a mesma imagem de Labé é ampliada e centralizada, sobressaindo em um papel de aspecto rugoso.

Ilustração 2 – Capa da edição brasileira da tradução de Felipe Fortuna, publicado pela editora Topbooks, em 2023.



Fonte: (Topbooks, 2023).

O nome LOUISE LABÉ, em letras pretas e maiúsculas na parte superior da capa, evidencia a escritora. Em seguida, logo abaixo do seu nome, em letra cursiva vermelha, lê-se Amor e Loucura. Essa forma de apresentação pode levar o leitor a acreditar que Amor e Loucura seja o título da obra de Louise Labé, quando, de fato, “LOUISE LABÉ Amor e Loucura” é o título da tradução, ou seja, do volume. Chama a atenção a cor vermelha para designar a expressão Amor e Loucura, visto ser essa a cor comumente relacionada à paixão e ao amor.

As informações de que a tradução, o prefácio e as notas são da autoria de Felipe Fortuna são apresentadas na parte inferior da capa, logo abaixo da imagem de Louise Labé. Como na edição da Siciliano, o nome da autora e do tradutor estão impressos na mesma cor, possibilitando a percepção de certa equiparação entre os mesmos e uma maior visibilidade do tradutor.

Nas duas publicações, da Siciliano e da Topbooks, Fortuna divide o seu prefácio *Sobre Louise Labé* em sete tópicos dispostos da seguinte maneira: *Primeiras palavras; Louise Labé (1522-1566); A Renascença e a Mulher; Lyon e a Renascença; A obra de Louise Labé; As*

Elegias; Os Sonetos.

Em *Primeiras palavras*, o tradutor expõe o que o motivou a traduzir a obra da lionesa. A princípio ele afirma: “Meu interesse pela obra da Louise Labé se deve a uma preocupação com a existência ou não da assim chamada literatura feminina” (Fortuna, 1995, p.9). O tradutor questionava-se sobre qual teria sido “a primeira manifestação de uma escritora que escrevesse da condição de mulher” (Fortuna, 1995, p.9). O escritor cita Safo de Lesbos, mas diz que esse exemplo não lhe parece suficiente, pois a obra da escritora é muito fragmentada e as informações biográficas imprecisas. Ele, então, confessa que encontrou em Louise Labé “uma mulher forte e apaixonada, que inovou a tradição literária ao superar limites e preconceitos do seu meio” (Fortuna, 1995, p.9). Essa inovação está no tratamento lírico que a poeta “deu ao sentimento amoroso, aproximando-o da loucura” (Fortuna, 1995, p.9), e na “expressão de sua condição de mulher – que permitiu à escritora uma rara atitude de catarse e de confissão.” (Fortuna, 1995, p.9).

Fortuna iniciou publicando alguns poemas de Louise na imprensa na década de 80 do século passado e fazia conferências sobre a obra da poeta no mesmo período. O tradutor conclui as *Primeiras palavras* declarando que “minha pretensão é a de transmitir ao leitor de língua portuguesa a mesma paixão que moveu a escritora, bem como a paixão que me fez traduzi-la” (Fortuna, 1995, p.9).

Antes de apresentar sua tradução, Fortuna faz um estudo minucioso sobre a vida e o contexto que a poeta vivenciou, evidenciando as questões políticas, ideológicas e artísticas que cerceavam as mulheres, bem como fazendo referência à *querelle des femmes*, às especificidades da Renascença e à singularidade da cidade de Lyon. Os três últimos tópicos do seu prefácio mergulham na temática labeana sobre o amor que perpassa as três produções da poeta: o debate, as elegias e os sonetos.

A tradução de Fortuna é a mais empregada nos estudos e análises desenvolvidos sobre a poeta no Brasil. Acreditamos que tal escolha deva-se, a princípio, à maior divulgação da sua produção que consta no catálogo do site *Poesia traduzida no Brasil*¹²⁸. É também a única obra em que Louise Labé é traduzida integralmente em língua portuguesa e, além disso, o prefácio, ou seja, o estudo crítico do tradutor mostra-se como um excelente panorama da vida e do

¹²⁸ O site tem “como objetivo principal disponibilizar para a comunidade científica e para a sociedade em geral um catálogo *online* da poesia traduzida publicada no Brasil nos séculos XX e XXI. O projeto começou como resultado de um estágio de pós-doutorado desenvolvido junto ao **Programa de Pós-Graduação em Literatura (Póslit)** da **Universidade de Brasília (UnB)** sob a supervisão da Prof^a. Dr^a. Germana Henriques Pereira e com o apoio do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) da **Capes**. O site entrou no ar em agosto de 2016 e desde então seu catálogo segue sendo atualizado”. Disponível em: <https://www.poesiatraduzida.com.br/apresentacao/>

contexto da poeta. Somam-se a essas razões as 128 notas explicativas que guiam os leitores e ajudam na compreensão da obra da autora.

Fortuna é, realmente, um estudioso da poética labeano e divulgador de sua arte no Brasil, contemplando a poeta em publicações de jornais e de revistas. Em jornais tem-se as seguintes matérias: *Exemplo distante* (1986), a resenha crítica sobre Augusto de Campos (1989) e *Criatura de papel?* (2008). Em revistas, na década de 1980, escreveu dois artigos sobre a lionesa, *Louise Labé: o Verbo da poesia feminina* (1986), e outro intitulado *Louise Labé – uma voz feminina no século XVI* (1983).

No artigo *Exemplo distante*¹²⁹ (1986), publicado no Jornal do Brasil (RJ), na seção Feminismo, Felipe Fortuna inicia seu texto com a tradução das primeira linhas da Epístola dedicatória de Louise Labé. Em seguida, relata a vida da poeta, sua origem, seu casamento, seu amante, suas habilidades musicais, seu combate no cerco de Perpignan. Refere-se a Lyon como o centro econômico e cultural mais importante que Paris. Evidencia a participação da poeta na vida social da cidade, o que seria um traço inusitado na autora. Remete à influência que Labé recebeu da arte de Petrarca, e, de modo paradoxal, sua distância da concepção platônica do amor. Relembra que o desejo e o erótico estão presentes em seus versos, quer de forma explícita, quer velada, articulando sempre a dor e o prazer, pois “o centro gravitacional de Labé é seu corpo.” O autor cita a complexa imagem fálica constante na seguinte passagem no Soneto I, “cruel destino de ponta tão dura”. Fortuna afirma que os versos labeanos escandalizaram até mesmo os amigos mais chegados. O autor lembra ainda que Louise Labé “manteve um caso amoroso com Henrique II” e depois se afastou dele. Outra alusão feita pelo autor é em relação à cidade de Lyon que na época da poeta abrigava cerca de 400 impressoras e que seu livro, publicado em 1555, conheceu 4 edições no período de um ano. Por fim, apresenta a tradução dos dois primeiros quartetos do último soneto da poeta, o soneto XXIV, e afirma que esse poema teria a intenção de acalmar os ânimos exaltados das mulheres contemporâneas. O autor conclui dizendo que ser “mulher e revelar essa condição é pouco comum na literatura, só pelos fins do século passado que tivemos bons exemplos dessa escrita”. “No século XVI, Louise Labé é uma voz solitária.”

Apoiando-nos no fato de Fortuna já ter publicado alguns fragmentos de suas traduções nesse artigo e, provavelmente, nos demais que escreveu antes da publicação da obra integral em 1995, podemos dizer que o livro *Louise Labé: amor e loucura* seria, seguindo a concepção

¹²⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0611200415.html>

de Bernam (1990), uma retradução. Aliás, se seguirmos rigorosamente os preceitos bermanianos, todas as traduções de Labé que fazem parte dessa tese seriam, de fato, retraduições, visto que a obra da lionesa já havia sido anteriormente traduzida para outros idiomas.

Sobre a publicação de *Louise Labé: amor e loucura* (1995), Marcelo Coelho (2004), em artigo na Folha de São Paulo¹³⁰, diz ser Louise Labé “uma poeta apaixonante a quem Felipe Fortuna já havia dedicado notável volume de traduções pela editora Siciliano”.

Em 01 de agosto de 2012, Fortuna participou de uma entrevista com a pesquisadora Luiane Soares Motta, quando de sua pesquisa sobre o lugar do feminino na história e na literatura. Motta (2014) descreve a entrevista nesses termos:

Posteriormente, Felipe Fortuna relatou-me sobre o percurso realizado para a empreitada que o motivou a traduzir e publicar o livro sobre Louise Labé. Segundo ele, foi uma descoberta ao acaso, que lhe causou o deslumbramento, dali por diante ele sentiu a necessidade de divulgar tal obra feminina e foi atrás disso por sua própria conta. **Ainda sobre a tradução, Fortuna afirmou que, apesar de bem recebida pela crítica e por veículos midiáticos, os artigos publicados, que promoveram seu trabalho, não possuíam um grande conhecimento sobre Labé, mesmo um entendimento superficial sobre a autora era raro** e que se “ambas as avaliações [do *Jornal do Brasil* e do *Folha de São Paulo*] foram elogiosas ou saudaram o aparecimento do livro, (...) [estavam] pesadamente concentradas no meu estudo introdutório — uma vez que faltava maior informação no Brasil sobre a poeta” (Motta, 2014, p.18. Grifo nosso).

De fato, como demonstrado na seção (2.2.2) desta tese, ainda é restrito o número de artigos e de pesquisas sobre a poeta no Brasil.

Na entrevista, conforme citação acima, Fortuna faz alusão às avaliações da crítica jornalística sobre seu livro com as traduções da obra de Louise Labé. Uma dessas avaliações é o artigo de Marilene Felinto, *Uma poeta além do seu tempo*¹³⁰, publicado na Folha de São Paulo. Em seu texto, Felinto (1995) refere-se quase que exclusivamente à vida e à temática de Labé expostas pelo tradutor no seu prefácio. Sobre a tradução propriamente dita, nada é aprofundado, restringindo-se a autora a dizer: “tradução e estudo crítico impecáveis no livro ‘Amor e Loucura’, em edição bilíngue, elaborada por Felipe Fortuna” (Felinto, 1995). No *Jornal do Brasil*, nada é dito sobre as traduções, informando apenas o seu lançamento.

Embora Fortuna tenha desenvolvido um interessante estudo crítico sobre a poeta, percebe-se no livro a ausência de menção ao projeto tradutório pelo próprio Fortuna, que se restringe a dizer que sua intenção é a de “transmitir ao leitor a mesma paixão que moveu a

¹³⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/30/mais!/29.html>

escritora” (Fortuna, 1995, p. 9). Por essa razão os textos publicados em jornais à época do lançamento também pouco ou nada dizem sobre a tradução, limitando-se a reproduzir as informações sobre a poeta contidas no prefácio que o próprio Fortuna escrevera.

O destaque do seu prefácio também se deve por apresentar-se como uma fonte para se descobrir uma poeta tão pouco conhecida pelo público brasileiro, como o próprio tradutor realçou na entrevista. Esse desconhecimento sobre a autora no Brasil vai, aos poucos, sendo minimizado, sobretudo pelos artigos, dissertações e teses desenvolvidos não apenas no âmbito dos Estudos de Tradução, mas também em pesquisas sobre a Escrita de Mulheres. A tradução e as retraduições também ajudam nesse processo, mormente pela aura de novidade que sempre trazem. Assim, em 1999, a Companhia das Letras lança: *Três mulheres apaixonadas: poemas de Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barrett Browning*, com tradução, seleção e apresentação de Sérgio Duarte.

5.2 Sérgio Duarte e a obra *Três mulheres apaixonadas: Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barrett Browning* (1999)

O tradutor Sérgio de Queiroz Duarte¹³¹ nasceu no Rio de Janeiro em 1934, foi diplomata de carreira entre os anos de 1958 a 2004; bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal Fluminense; bacharel em Administração Pública pela Escola Brasileira de Administração Pública (EBAP), Fundação Getúlio Vargas; diplomado pelo Instituto Rio Branco. Exerceu o cargo de embaixador do Brasil na Nicarágua, Canadá, China, Suíça, Estados Unidos, Argentina, Áustria, Eslováquia, Eslovênia, Croácia e Itália. No período de 2007 e 2012, foi Secretário Geral das Nações Unidas, em Nova Iorque. Ocupou o cargo de Alto Representante das Nações Unidas para Assuntos de Desarmamento.

Além dos cargos supracitados, Sérgio Duarte também exerceu o ofício de tradutor, vertendo para o português especialmente obras poéticas ou referentes à ciência política, dentre as quais pode-se apontar: em 1968, Duarte publicou, pela editora Paz e Terra, o livro *A vida cotidiana*; sua tradução da obra *La Vita Quotidiana*, de Remo Catoni, contendo 394 páginas. Ainda em 1968, pela Biblioteca do Exército, Editôra Laudes, veio à luz sua tradução, composta por 227 páginas, da obra de *Pavel Tigrid: A Primavera de Praga*. Em 1996, pela editora Ediouro, prefácio de Otto Maria Carpeaux, lançou a sua tradução da obra *Madame Bovary*, de

¹³¹ Conforme informação extraídas dos sites: <https://www.opanal.org/wp-content/uploads/2017/11/Sergio-Duarte-CV-espan%CC%83ol.pdf> . <https://www.defesanet.com.br/onu/cluster-embaixador-sergio-de-queiroz-duarte-como-alto-representante-para-desarmamento/>

Gustave Flaubert, com 218 páginas. Em 2003, pela Imprensa Oficial do Estado, Brasília, contendo 694 páginas, foi lançada a sua tradução da obra *Les Projets De L'abbé De Saint-Pierre* (1658), cujo título em português é: *o Projeto para tornar perpétua a Paz na Europa*.

Em 2014, pela Companhia das Letras, publicou a tradução da obra *The world is flat* de Thomas L. Friedman. A versão em português tem por título: *O mundo é plano uma breve história do século XXI*. A tradução, que conta com 480 páginas, foi feita em conjunto com outros tradutores, a saber: Cristiana Serra, Bruno Casotti e Cristina Cavalcanti.

Em junho de 2023, Sérgio Duarte publicou, também pela Companhia das Letras, a obra *Francesco Petrarca na terra e no céu 84 sonetos de amor para Laura*. A edição, cuja seleção e tradução são de Sérgio Duarte, conta com 208 páginas e exibe o selo Penguin-Companhia-Clássicos.

A Companhia das Letras foi fundada em 1986 por Luiz Schwarcz e Lilia Moritz Schwarcz nos fundos da gráfica Cromocart, que pertencia ao avô de Luiz. A literatura e as ciências humanas eram o foco original da editora. O seu primeiro *best-seller* foi *Rumo à estação Finlândia*, de Edmund Wilson. A empresa sempre esteve “atenta à qualidade do texto, das traduções, do projeto gráfico e do acabamento em todas as etapas do processo de edição, em seu primeiro ano de vida a editora já contava com 54 livros publicados” (Companhia das Letras, 2023).

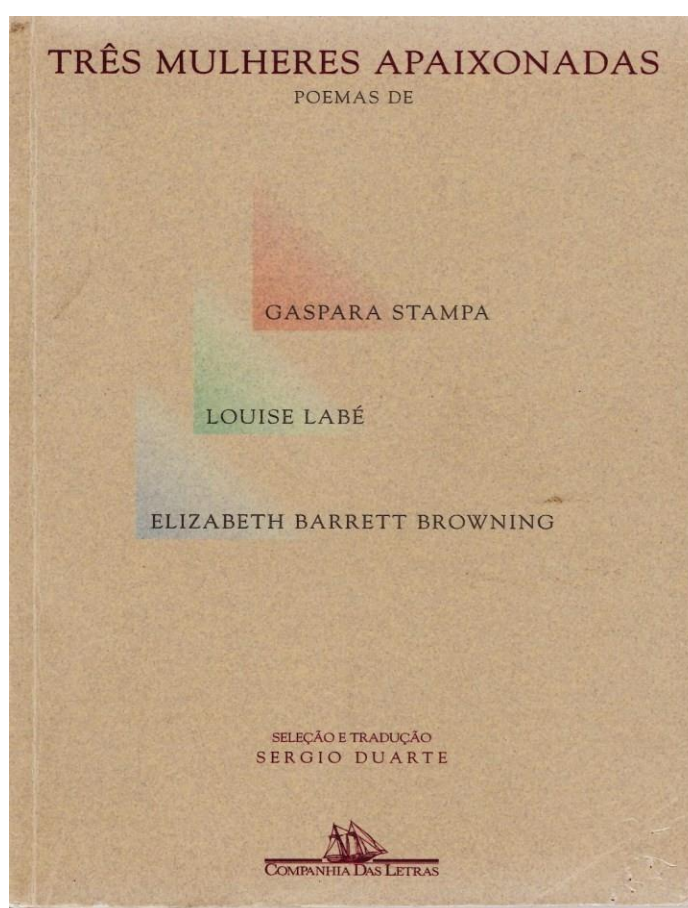
Atualmente o Grupo Companhia das Letras detém “21 selos dedicados aos mais variados segmentos. São mais de 8.500 títulos ativos em seu catálogo, e em média são lançados 400 títulos ao ano.” A editora mantém forte presença no mercado, com a capacidade de atender a diversos nichos de interesse. O nome Grupo advém das diversas fusões e aquisições realizadas ao longo dos anos: irmãos Moreira Salles em 1990, Peguin em 2011 (que comprou 45% das ações da Companhia das Letras), Objetiva em 2015, Zahar em 2019, Brinque-Book em 2020 (referência em literatura infantil) e a JBC em 2022. O Grupo Companhia das Letras é um dos nomes mais conceituados no mercado editorial brasileiro.

As traduções dos *Sonetos* de Louise Labé produzidas por Sérgio Duarte também foram apresentadas ao público brasileiro pela editora Companhia das Letras, em uma coletânea, publicada em 1999, em edição bilíngue em que os originais e as traduções estão dispostos paralelamente. Por se tratar de uma antologia em que outras poetisas também são contempladas, o tradutor apresenta a sua proposta de tradução para 14 sonetos dentre os 24 produzidos pela poetisa. Dentre esses quatorze, tem-se os Sonetos II, III e XVIII, os mais aludidos da poética lionesa.

Na capa do livro (Ilustração 3), de autoria de Hélio de Almeida, tem-se em destaque, na

parte superior, o título “TRÊS MULHERES APAIXONADAS”, escrito em caixa alta e na cor marrom, o que chama a atenção para o gênero (mulheres) e para a temática (amor, paixão). Trata-se de três mulheres, três poetisas, três sonetistas que, embora em épocas e países distintos, aproximam-se ao escrever versos cuja temática está relacionada à feminilidade amorosa e ao sofrimento advindos dos arroubos da paixão, escritos à maneira de Petrarca, mas distanciando-se do mentor ao expressar um eu-lírico feminino.

Ilustração 3 – Capa da edição brasileira da tradução de Sérgio Duarte, publicado pela Companhia das Letras, em 1999



Fonte: Capa digitalizada do acervo pessoal da autora da tese.

Logo abaixo dessa frase inicial, lê-se “POEMAS DE”, também escrito com maiúscula, mas em fonte bem menor do que a empregada na primeira linha. O subtítulo, disposto na diagonal, é composto pelo nome das poetisas e vem escalonado no meio da capa em ordem cronológica “Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barrett Browning”. Os nomes das

escritoras são levemente realçados com nuances de vermelho, verde e azul, respectivamente.

O nome do tradutor, que também é o responsável pela seleção dos poemas, é apresentado na capa, na parte inferior. Embora seja escrito em fonte menor do que a utilizada nas outras informações, o fato de figurar na capa e em letra maiúscula, harmonizando-se com os outros termos da capa, resulta em uma relevância e visibilidade do tradutor. A capa tem um tom de papel envelhecido, trazendo a percepção de que se trata de artes longínquas.

Na aba do livro já se encontram informações importantes, que transcrevemos:

A idéia de reunir em livro as traduções dos sonetos de Gaspara Stampa, Louise Labé e Elizabeth Barrett Browning surgiu da **semelhança da forma e dos temas** de seus poemas de amor. Embora vivendo e escrevendo em lugares e tempos diversos, as três **utilizaram a mesma forma clássica do soneto de Petrarca e trataram do mesmo assunto**: a paixão pelo homem amado [...]. A tradução procurou seguir com **fidelidade as características de métrica e rima do soneto clássico**, sobrepujando de maneira criativa as limitações impostas pelo rigor da forma (1ª aba do livro *apud* Duarte, 1999. Grifos nossos).

Na apresentação da obra, Duarte evidencia que essas três mulheres “transportaram o fervor de seus sentimentos para a moldura estrita e inflexível dos catorze versos utilizando a estrutura formal e o esquema de rimas levados à perfeição por Petrarca” (Duarte, 1999, p.7).

Sobre Louise Labé, a publicação pontua:

Louise Labé, nascida em Lyon, em 1526, era conhecida pelo apelido de “la Belle Cordière” por ser casada com um comerciante de cordas (*cordier*). Em seu salão realizavam-se tertúlias literárias famosas na época. Inúmeros são os poemas compostos em homenagem ao talento e à beleza de Louise, por admiradores que acorriam a esses saraus (2ª aba do livro *apud* Duarte, 1999).

Durante muito tempo a crítica se preocupou mais com a reputação de Gaspara e Louise do que com os evidentes méritos de sua poesia (Contracapa do livro *apud* Duarte, 1999).

Antes de apresentar as traduções e os poemas de cada poeta, Duarte faz uma pequena introdução, salientando fatos e episódios específicos da vida dessas mulheres. Sobre Louise, fala sobre sua origem, seu casamento, os saraus literários, sua beleza e dotes de espírito. Afirma que o *Debate entre Loucura e Amor*, em prosa, é sua obra prima, embora seja menos conhecida do que seus sonetos.

dos quais o mais comentado é o XVIII, quase licencioso e revelador de uma rebeldia pouco aceitável para o meio provinciano em que nasceu e viveu Louise Labé. Curiosamente, o primeiro dos sonetos foi escrito em italiano, o que denota a influência do Renascimento peninsular em sua obra. [...] O último de seus sonetos dá a impressão de haver sido escrito com a finalidade de simultaneamente dar satisfação

às mulheres de seu meio e de seu tempo e delas zombar, como uma sutil e fina vingança por maledicências que certamente espalharam a respeito dessa mulher bonita, cultivada e admirada- pecados mortais para suas contemporâneas menos bem-dotadas no físico e no intelecto...(Duarte, 1999, p. 57-58).

Uma assertiva de Duarte chama a atenção: “[s]eja como for, esses sonetos, em que pesem deslizes formais facilmente identificáveis, nos fazem reviver um universo interior cheio de romantismo, no qual será talvez impossível distinguir entre o real e o ideal, ou idealizado”(Duarte, 1999, p.58). O tradutor, agora na posição de crítico, não oferece qualquer elucidação ou exemplo do que seriam esses “deslizes formais facilmente identificáveis”. Ademais, também não é mencionada nenhuma referência bibliográfica, nem mesmo a dos originais selecionados para a tradução, como também nenhuma nota explicativa. Além disso, o título da tradução não aparece na opção de busca do site da editora Companhia das Letras. Na seção sobre tradutores¹³², Sérgio Duarte é referenciado como o tradutor de duas obras pela editora; mas, o título *Três Mulheres Apaixonadas* não é contemplado.

Antevendo, provavelmente, algum posicionamento crítico à sua proposta tradutória, o tradutor assume, na apresentação, uma posição defensiva quando diz:

O desafio para o tradutor é grande, e o resultado sempre insatisfatório, especialmente quando um homem se propõe a traduzir poesia escrita por mulheres; mas a recompensa está em sua própria paixão (Duarte, 1999, p. 8).

Nos jornais e revistas consultados na Hemeroteca Digital, na Folha de São Paulo e no Google acadêmico, nenhum comentário crítico ou divulgação de lançamento é feito em relação a *Três Mulheres Apaixonadas*. O livro também não consta no catálogo do site *Poesia traduzida no Brasil*.

Apenas tem-se a publicação de sua tradução do soneto XVIII no Correio Braziliense¹³³, em 2007, mas sem nenhuma informação adicional sobre o tradutor e a obra.

É no site Gaveta do Ivo poesia e tradução¹³⁴, de Ivo Barroso, que se faz a apresentação da publicação de Sérgio Duarte. Barroso escreve:

¹³² Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/01759/sergio-de-queiroz-duarte>

¹³³ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%A9%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=175900

¹³⁴ Disponível em: <https://gavetadoivo.wordpress.com/tag/sergio-duarte/>

Nos “Cadernos de Malte Laurids Brigge”, Rainer Maria Rilke demonstra seu fascínio pelas mulheres que se exauriram de amor e “cujos queixumes chegaram até nós”. [...] Esse fervor pela paixão de mulheres desesperadas levou Rilke a traduzir a obra de pelo menos duas delas: as cartas de amor da portuguesa Sórora Mariana Alcoforado e os apaixonados sonetos da lionesa Louise Labé. [...] Essas divagações vêm a propósito do belo livro que a Companhia das Letras publicou em 1999 com o título “Três mulheres apaixonadas”, no qual 20 sonetos de Gaspara Stampa, 14 dos 24 sonetos de Louise Labé e também 14 de Elizabeth Barrett Browning são apresentados ao leitor em traduções de grande e fluente beleza assinadas por Sérgio Duarte (Barroso, 2011).

Barroso adverte que traduzir essas poetisas não é para principiante, “[d]aí recorrermos à editora para conhecer a ‘ficha técnica’ de Sérgio Duarte, já que – imperdoavelmente – nenhum dado sobre ele consta da apresentação do livro. Sérgio Duarte, ao que consta, é diplomata e já traduziu alguns livros em prosa para a mesma editora” (Barroso, 2011).

Sobre Labé, Barroso acrescenta que sua obra já fora “inteiramente traduzida pelo também diplomata Felipe Fortuna”, que “manteve-se fiel à métrica do original, usando o decassílabo sáfico, ou seja, com acentuação na 4^a. 8^a. e 10^a. sílabas”(Barroso, 2011).

Barroso conclui sua apresentação de *Três mulheres apaixonadas* com as seguintes informações:

Resulta daí que o livro é uma coletânea de belos e harmoniosos sonetos, expressos em versos de leitura sempre agradável, principalmente por serem sensíveis e bem feitos, diversos da maioria das composições “poéticas” que ora vicejam em nosso mercado editorial. Feita com amor, sem a psicótica encarnação de Rilke, sem pretender as culminâncias criativas de Bandeira, a tradução de Sérgio Duarte procura acompanhar o original em seus torneios de estilo e recursos poéticos sempre com elegância, demonstrando seu domínio da arte de versejar. Transmite-nos as angustiosas desventuras de Gaspara Stampa, os desafios ousados de Louise Labé e os fêrvidos arrebatamentos de Elizabeth Barrett Browning em registros correspondentes, sem querer se sobrepor a eles nem lhes emprestar seu próprio estilo. Que mais se pode querer de uma obra em versos traduzida? (Barroso, 2011, p.1).

O que se pode querer só uma análise crítica pode dizer; mas não se esperou muito para outro tradutor propor uma retradução e, em 2004, Mário Laranjeira lançou, pela editora Martins Fontes, o livro *Poetas franceses da Renascença*.

5.3 Mário Laranjeira e a obra *Poetas franceses da Renascença*. (2004)

O tradutor e teórico Mário Laranjeira agrega função dupla neste estudo. O seu livro *Poética da tradução* (2003) é uma das bases teóricas aplicadas na pesquisa desta tese. O seu outro livro, *Poetas franceses da Renascença* (2004), compõe o *corpus* da pesquisa. Por essa razão, as informações biográficas e acadêmicas sobre o autor já foram apresentadas no capítulo II (tópico 2.2.3.) e aqui tornam-se redundantes.

Como já fora exposto, o livro *Poetas franceses da Renascença* foi publicado pela Editora Martins Fontes¹³⁵. A empresa foi fundada em São Paulo por Waldir Martins Fontes, no início da década de 70. Desde seu lançamento a editora tinha por foco a publicação de *long-sellers*; isto é, obras relevantes para as grandes áreas do conhecimento como: filosofia, sociologia, filosofia do direito, psicologia e literatura. O universo literário infantil também teve a atenção da editora com a publicação de livros amplamente divulgados como: *Onde está Wally?*, *As crônicas de Nárnia*, *O Hobbit* e *Matilda*.

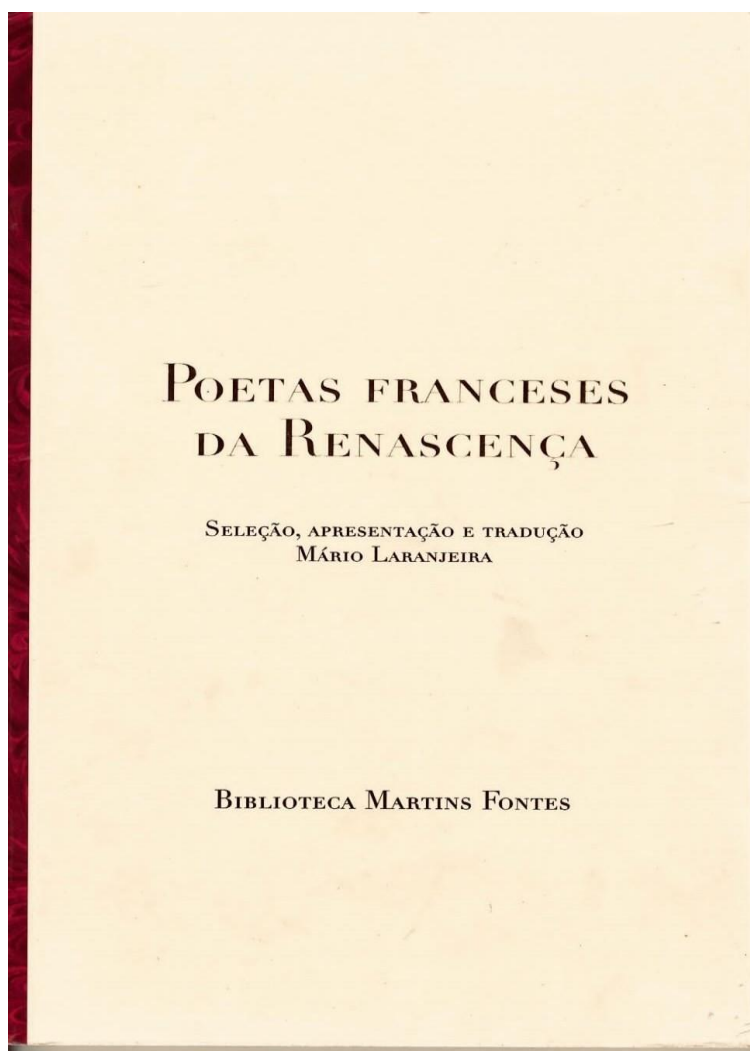
Com o falecimento do fundador, o seu filho mais velho, Alexandre Martins Fontes, fundou a empresa Editora WMF Martins Fontes. Em 2014, criou parceria com a editora catalã “Libros del Zorro Rojo”. Atualmente a editora conta em seu catálogo com mais de 1.500 títulos, sendo uma referência no mercado editorial brasileiro.

A obra *Poetas franceses da Renascença* (2004), que faz parte da Coleção Biblioteca Martins Fontes, é uma coletânea com as traduções elaboradas por Mário Laranjeira das produções de 16 poetas que vivenciaram esse momento artístico e ideológico da França do século XVI: Mellin de Saint-Gelais, Marguerite de Navarre, Clément Marot, Maurice Scève, Pernette du Guillet, Pontus de Tyard, Joachim du Bellay, Guillaume Bouchet, Pierre Ronsard, Jean- Antoine de Baïf, Du Bartas, François de Malherbe, Olivier de Magny, Agrippa d’Aubigné, Philippe Desportes e Louise Labé.

A capa do livro (Ilustração 4), idealizada por Geraldo Alves, em tom creme e a lombada em cor fúcsia, apresenta uma diagramação clássica, com *design* sóbrio, elegante, em cores neutras e harmônicas, sem a presença de imagens ou cores fortes.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.wmfmartinsfontes.com.br/quem-somos>

Ilustração 4 – Capa da edição brasileira da tradução de Mário Laranjeira, publicado pela editora Martins Fontes em 2004)



Fonte: Capa digitalizada do acervo pessoal da autora da tese.

O título, em caixa alta, está escrito em letras douradas, imprimindo um ar de requinte e luxo à publicação. Logo abaixo, em letras pretas, caixa alta e fonte menor, estão as informações de que a tradução, a seleção e a apresentação são de autoria de Mário Laranjeira. Como mencionado nas demais traduções, o nome do tradutor na capa dá visibilidade ao mesmo, mas também mostra (principalmente se acompanhado da menção de que a tradução, o prefácio e as notas são de sua autoria) que ele é uma referência no assunto, é o reconhecimento de seu capital simbólico, o que agrega crédito à obra.

Em relação às demais publicações aqui analisadas, a capa dessa tradução é a que mais evidencia o tradutor, pois aqui, além de não ser mencionado o nome de nenhum poeta na capa, o único nome próprio, referindo-se a uma pessoa física, é o do tradutor, cuja referência aparece logo abaixo do título, no centro da capa.

O nome da editora é expresso na parte inferior da capa, em letras pretas e maiúsculas. Na primeira aba consta um resumo da finalidade da publicação, seguido de uma rápida biografia do tradutor.

A intenção ou objetivo da tradução é “preencher uma lacuna que até agora impedia os nossos leitores de ter acesso a esse riquíssimo acervo” (1ª. Aba do livro *apud* Laranjeira, 2004); as traduções foram realizadas com o intuito de manter-se “estrita homologia formal e semântica com os textos originais” (1ª. Aba do livro *apud* Laranjeira, 2004), de modo que foram conservados “o mesmo número de versos e a estrofação de cada poema, assim como a distribuição das rimas” (1ª. Aba do livro *apud* Laranjeira, 2004). Ressalta-se que se deseja dar aos povos de língua portuguesa uma contribuição para sua cultura ao “incorporar em seu patrimônio esses poetas franceses da Renascença” (1ª. Aba do livro *apud* Laranjeira, 2004).

Na segunda aba, constam os nomes de algumas publicações da Martins Fontes e que, em conjunto com a obra apresentada, fazem parte da Coleção Biblioteca Martins Fontes.

O livro é composto por uma apresentação, uma introdução, as traduções e uma bibliografia ao final. Em sua apresentação, Mário Laranjeira expressa como nasceu o desejo de lançar-se na tradução de escritores da Renascença. Ele expõe:

Em 1960, quando comecei a lecionar no curso de Língua e Literatura Francesas da Universidade de São Paulo, o professor parisiense M. Lebègue, da Sorbonne, especialista em literatura do século XVI, veio ministrar em nossa escola, como convidado, um curso sobre os autores franceses da Renascença. A beleza dos textos e a excelência do curso despertaram em mim a vontade de montar um projeto de tradução que desse acesso aos leitores brasileiros a esse instigante e pouco conhecido período das letras francesas. Mas as circunstâncias de trabalho e outros projetos de maior urgência fizeram com que essa publicação fosse sendo adiada, sem que nunca o projeto fosse esquecido ou abandonado. E, finalmente, mais de quarenta anos depois, aqui está, em edição bilingue, uma seleção dos meus *Poetas franceses da Renascença* (Laranjeira, 2004, p. 9).

Conforme citação, Laranjeira iniciou seu projeto de tradução na década de 60, essa informação nos faz pensar na possibilidade da proposta tradutória de Laranjeira ser anterior a de Felipe Fortuna. No entanto, não sabemos, efetivamente, em que período as traduções dos 16 poetas foram iniciadas, nem em qual ordem foi realizada. Felipe Fortuna, por sua vez, afirma que desde 1983 já publicava na imprensa alguns poemas da autora e, além disso, Fortuna

traduziu toda a obra (em prosa e em poesia) da poeta, o que lhe exigiu tempo considerável. Por essa razão optamos nessa tese em considerar a ordem cronológica das publicações que compreendem nosso *corpus*, mesmo porque, se formos seguir os encaminhamentos de Berman (1990) todas as traduções das obras de Labé no Brasil seriam retraduições, independente de qual foi a primeira.

Voltando aos paratextos da obra *Poetas franceses da Renascença* (2004), Laranjeira apresenta os critérios que orientaram a escolha dos autores; além do gosto pessoal, ele procurou “apresentar poetas que fossem realmente representativos do período” (Laranjeira, 2004, p.9). A seleção do elenco de poetas foi balizada pela opinião de críticos insígnies. A escolha dos textos, por sua vez, foi orientada pela presença dessas produções “na maioria das seleções e das antologias que contemplam essa fase literária.” (Laranjeira, 2004, p. 9). Por essa razão, Mário Laranjeira selecionou os três sonetos mais citados de Louise Labé, também conhecidos como os carros-chefes da poética labeana: os sonetos II, III e XVIII

Quanto à sua postura de tradutor, ela é claramente expressa nestas linhas:

Quanto à minha atitude como tradutor sigo princípios que já expus em trabalhos anteriores, particularmente em *Poética da tradução*, ou seja, diante da impossibilidade óbvia de se produzir, pela tradução, na língua-cultura de chegada, um texto idêntico ao original, tento manter o máximo de homologia semântica e formal. Isso quer dizer que, além de se manter os sentidos mais próximos possíveis, busca-se recriar, na tradução poética, a métrica, os ritmos, a sonoridade, as rimas do original e sua disposição, e mesmo apresentação visual do poema. São esses elementos formais que induzem o leitor a uma leitura "poética" do texto, buscando nele não informação, mas emoção estética. Assim, tenta-se obter do leitor dos poemas em língua portuguesa um comportamento-resposta o mais próximo possível do comportamento-resposta do leitor da língua original. É isso que faz a diferença entre "tradução poética" e a simples tradução de poesia (Laranjeira, 2004, p.10).

Essas intenções tradutórias já foram sumariamente apresentadas na primeira aba do livro, indicando e reforçando o quão esses elementos são essenciais para o tradutor Mário Laranjeira face a uma tradução poética.

Em relação aos aspectos linguísticos dos poemas traduzidos, o tradutor declara:

Na transcrição dos textos originais, mantive a escrita que consta nas obras utilizadas, quer fosse mantida grafia arcaizante do século XVI, quer fosse ela adaptada às normas do francês moderno. Já o português usado na tradução, embora apresente esporadicamente laivos de arcaísmo, manteve-se nos padrões atuais da língua (Laranjeira, 2004, p.10).

O texto fonte de Louise Labé utilizado por Laranjeira é a publicação de 1986, da editora Flammarion: *Louise Labé Œuvres complètes*.

Após a Apresentação, tem-se a Introdução contendo aspectos históricos, ideológicos e estéticos da Renascença. A parte subsequente contém as traduções propriamente ditas, com as versões em francês e em português dos poemas dispostas em páginas lado a lado. Os poemas estão agrupados por autoria e, no início de cada bloco, é mencionado o nome do poeta acompanhado de uma pequena biografia.

O livro finda com a bibliografia dos livros consultados por Laranjeira. Os livros são expostos por grupos temáticos mostrando a vasta pesquisa empreendida pelo tradutor: 1. Sobre a Renascença; 2. Obras sobre a literatura e a poesia da Renascença; 3. Poetas da Renascença (biografias, bibliografias, textos, poemas, antologias, traduções etc.); 4. Obras sobre tradução. Na lista desse último tópico estão os nomes: Berman, Meschonnic, Mounin e o próprio Laranjeira. Nenhuma menção é feita às traduções de Felipe Fortuna e de Sérgio Duarte. A seção referente a Louise Labé é inaugurada com essas palavras:

Louise Labé nasceu em Lyon. Embora não se tenha informação direta sobre a data de seu nascimento, um verso de sua terceira elegia diz que tinha dezesseis anos por ocasião do cerco de Perpignan, o que se deu em 1542. Deve, portanto, ter nascido em 1525 ou 1526. Era filha de Pierre Charlie, Charly ou Charlieu, que era cordoeiro. Quanto ao cognome *La belle cordière* [a bela cordoeira], pode também ser devido a seu marido, que também era cordoeiro. Consta que eram, aliás, tão rico um quanto o outro. Louise Labé recebeu esmerada educação, de que soube tirar o melhor proveito. Possuía dotes preciosos: beleza de traços, voz encantadora, capacidade para gostar das artes e praticá-las. Tocava admiravelmente o alaúde, tecia e bordava de maneira perfeita. Tudo isso se coroava por seus dons poéticos. Fez belos versos de amor, com tocante melodia e lirismo. Levando em conta o pequeno volume de suas obras poéticas (três elegias e **vinte e três sonetos**), é admirável que se tenha imposto como uma das grandes poetisas do século XVI. Sua casa em Lyon era ponto de encontro dos literatos e artistas da época. Essa dama de raros dotes inspirou paixão a vários homens ilustres, o que também lhe provocou alguns dissabores. Depois do falecimento do marido, retirou-se em suas terras de Parcieu, onde faleceu no dia 28 de abril de 1565 (Laranjeira, 2004, p. 41. Grifos nossos).

Causa certa estranheza o fato de Laranjeira ter subtraído um soneto dos vinte e quatro que constam nas *Œuvres*. É provável que o tradutor esteja se referindo apenas às produções escritas em língua francesa, desconsiderando o primeiro soneto da poeta, o qual fora escrito na língua italiana.

Da obra poética labeana, três composições são selecionadas para integrar a antologia de *Poetas franceses da Renascença*: o soneto II (identificado como I); o soneto III (identificado como II) e o soneto XVIII (identificado como XVII). Essa alteração numérica confirma nossa hipótese de que o tradutor considera apenas os poemas escritos em língua francesa, mesmo porque a edição que ele usou para traduzir os sonetos, que é a mesma de Felipe Fortuna, o soneto I está na língua italiana.

Em 10 de outubro de 2004, no Jornal do Commercio¹³⁶ (RJ), na seção Livros, tem-se um artigo repercutindo sobre o lançamento da obra: *Poetas franceses da Renascença*. Logo abaixo do título, é informado o nome do tradutor, a editora e o número de páginas. Na matéria é dito que a “antologia reúne alguns textos dos autores mais representativos do século 16, acompanhados de suas respectivas traduções”. Afirma-se que as traduções “procuraram manter a maior semelhança formal e semântica possível com os originais.” Nessa chamada, observa-se a exposição de alguns critérios de tradução, a expressão “procuraram manter” já sugere a busca por certa fidelidade ao original. É certo que essas informações sobre o projeto de tradução de Laranjeira foram retiradas dos paratextos do livro; mas é importante pontuar que, nessa matéria, a tônica é a tradução e não a biografia dos poetas. É provável que o cuidado em expor e pontuar essas particularidades tradutórias em meio jornalístico deva-se ao reconhecimento de que Laranjeira, além de tradutor, é também crítico e teórico dos Estudos da Tradução.

Outra referência à obra *Poetas franceses da Renascença* em meio jornalístico é a resenha feita por Álvaro Faleiros que, no jornal Correio Braziliense¹³⁷, evidencia a tradução de Laranjeira como um trabalho de ourivesaria e ressalta o empenho do tradutor em “manter os sentidos, [buscando] recriar métrica, ritmos, sonoridades e rimas do original. Em sua inteligente recriação que conserva a métrica dos textos franceses”(Faleiros, 2004, p.10).

Outra resenha crítica é de autoria de Marcelo Coelho e foi publicada na Folha de São Paulo¹³⁸ em 06 de novembro de 2004. Nela o crítico sublinha que Mário Laranjeira reuniu “alguns dos mais célebres e bonitos poemas franceses do século 16” (Coelho, 2004, p. 1), elogiando o tradutor por manter o frescor nas traduções de Du Bellay, Marot e Malherbe. Em relação aos poemas de Ronsard, Coelho acentua preferir a tradução de Guilherme de Almeida; no entanto, elogia Laranjeira por preservar “o efeito melodioso das palavras suspensas entre vírgulas”. Em sua resenha crítica, Coelho afirma que

O volume, infelizmente curto, tem também o mérito de trazer para o leitor brasileiro nomes bem menos conhecidos da Renascença francesa: do cruel e divertido Guillaume Bouchet (1526-1606) à suave Pernette du Guillet (1520?-1545), sem contar Maurice Scève (o “Mallarmé do século 16”, diz o romancista Tommaso di Lampedusa) e a apaixonante Louise Labé, (1525-1565), a quem Felipe Fortuna já havia dedicado notável volume de traduções pela editora Siciliano (Coelho, 2004, p.1).

¹³⁶ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_19&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%202000&hf=memoria.bn.br&pagfis=67347

¹³⁷ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%202000&hf=memoria.bn.br&pagfis=83406

¹³⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0611200415.htm>

A matéria apresenta a tradução que Laranjeira propôs do soneto II de Louise Labé em que, como já analisamos, a voz poética lamenta a indiferença do ser amado. O crítico conclui sua matéria com um pedido: “Que os leitores brasileiros não deixem esses apelos sem resposta” (Coelho, 2004, p.1).

O livro de Mário Laranjeira é uma janela que se abre para diversas pesquisas sobre a arte poética renascentista francesa, presenteando o público brasileiro com as traduções das obras de um elenco de escritores que com suas temáticas e traços estéticos delimitaram poeticamente esse período cujo refinamento das composições poéticas valorizava a destreza no manuseio de modelos e no emprego de recursos estilísticos.

De forma semelhante, as propostas de tradução de Felipe Fortuna e de Sérgio Duarte são um caminho que leva ao encontro de uma das vozes mais proeminentes do período: Louise Labé.

Passemos à análise das traduções.

5.4. Análise das traduções

O estudo das traduções dos Sonetos II, III e XVIII de Louise Labé realizadas por Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte tem por parâmetros o reconhecimento e a observação dos constituintes retóricos, linguísticos, estruturais e semânticos identificados nos sonetos originais.

Esse protocolo de análise segue as recomendações metodológicas de Britto (2017) e de Laranjeira (2003) em suas propostas de análise de traduções poéticas por entenderem que esses constituintes e suas correlações não estão dispostos no poema de maneira aleatória ou gratuita, mas são essenciais na elaboração da composição poética.

Na construção estética do texto poético há uma escrita intencional subjacente, pensada e articulada pelo poeta, que manipula o texto desde o nível formal e sintático ao fonético, criando redes de interligações, em que um elemento confirma ou ratifica o outro de modo a sustentar vários sentidos, mas não quaisquer sentidos.

As produções tradutórias que compõem o *corpus* desta tese, como referido anteriormente¹³⁹, serão comentadas tendo como base os preceitos teóricos de Laranjeira (2003)

¹³⁹ Ver 3.2.2

e de Britto (2017), com o intuito de identificar o grau de fidelidade e o nível de correspondência entre as traduções e o original.

Seguindo a orientação de Britto (2017), para fins pragmáticos, conforme já mencionamos no capítulo III, os níveis ou os graus serão escalonados da seguinte forma:

Fidelidade e grau de correspondência nulo – 0
 Fidelidade e grau de correspondência muito fracos -1
 Fidelidade e grau de correspondência fracos – 2
 Fidelidade e grau de correspondência média – 3
 Fidelidade e grau de correspondência alta – 4
 Fidelidade e grau de correspondência muito alta – 5
 Fidelidade e grau de correspondência total – 6

Esses números crescentes são apenas um referencial numérico (e, portanto, objetivo) da correlação entre o original e suas traduções. A correspondência total ocorre quando um elemento expresso no original é, em sua totalidade, empregado na tradução. Por exemplo, um poema foi escrito com rimas interpoladas; se o tradutor mantiver, em sua proposta, esse mesmo esquema de rimas, Britto identifica que, nesse aspecto, houve uma correspondência total na tradução.

Conforme orientação de Laranjeira (2003), os componentes estéticos foram separados em três grupos: retórico-formal, semântico e linguístico-estrutural. Cada grupo será observado segundo os níveis de correspondência (0 a 6) (Britto 2017) e sistematizados em três tabelas.

Primeiramente são observados os aspectos retóricos-formais e apresentado o primeiro quadro relacionando o original e as respectivas traduções do soneto em análise a partir do grau de correspondência. Em seguida, os aspectos semânticos e linguístico-estruturais são analisados por estrofes, comparando-as, o que implica a apresentação de quatro quadros por soneto, referindo-se aos dois quartetos e aos dois tercetos, com exceção do Soneto III em que o primeiro e segundo tercetos foram analisados em conjunto.

Passemos à análise das traduções do Soneto II

5.4.1 Soneto II

Quadro 1 – Soneto II de Louise Labé e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

O beaus yeux bruns, ô regars destournez, O chaus soupirs, ô larmes expandues, O noires nuits vainement attendues, O jours luisans vainement retournez: O tristes pleins, ô désirs obstinez, O tems perdu, ô peines despendues, O mile morts en mile rets tendues, O pires maus contre moy destinez. O ris, ô front, cheveux, bras mains et doigts: O lut pleintif, viole, archet et vois: Tant de flambeaus pour ardre une femmelle! De toy me plein, que tant de feus portant, En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant, N'en est sur toy volé quelque estincelle. Louise Labé	Ó belos olhos, ó olhares cruzados, Ó quentes ais, ó lágrimas roladas, Ó negras noites em vão esperadas, Ó dias claros em vão retornados! Ó tristes queixas, ó anseios dobrados, Ó tempo gasto, ó aflições passadas, Ó mortes mil em redes mil jogadas, Ó duros males contra mim lançados! Ó riso, ó fronte, dedos, mãos e braços! Ó alaúde, viola, arco e compassos: Chamas demais para uma só mulher! De ti me queixo: esses fogos que trago No coração causaram muito estrago, Mas não te queima um lampejo sequer. Felipe Fortuna
Ó belos olhos, brunos, desviados, Ó quentes ais, ó lágrimas vertidas, O negras noites a esperar perdidas, Ó dias claros sem razão tornados ! Ó tristes prantos, votos obstinados, Ó penas gastas, horas despendidas, Ó mortes mil em mil redes tendidas, Ó rudes males contra mim fadados Ó risos, fronte, braços, mãos ardentes! Ó alaúde, viola e voz plangentes ! Tanto archote a abrasar uma mulher ! De ti me queixo : tendo eu fogo tanto, Meu coração apalpas e, no entanto. Sobre ti não voou chispa sequer. Mário Laranjeira	Belos olhos que fingem não me ver Mornos suspiros, lágrimas joradas Tantas noites em vão desperdiçadas Tantos dias que em vão vi renascer; Queixas febris, vontades obstinadas Tempo perdido, penas sem dizer, Mil mortes me aguardando em mil ciladas Que o destino me armou por me perder. Risos, fronte, cabelos, mãos e dedos Viola, alaúde, voz que diz segredos À fêmea em cujo peito a chama nasce! E quanto mais me queima, mais lamento Que desse fogo que arde tão violento Nem uma só fagulha te alcançasse. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

5.4.1.1 *Análise retórico-formal*

As propostas de tradução de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira contêm a mesma métrica e disposição rímica do texto fonte: ABBA / ABBA// CCD / EED, com exceção do emprego do gênero das rimas¹⁴⁰. A tradução de Sérgio Duarte segue um esquema rímico que se afasta da organização do original no segundo quarteto, apresentando rimas alternadas ou intercaladas, e não interpoladas conforme a composição francesa: ABBA/BABA//CCD/EED. A produção de Sérgio Duarte insinua ao leitor e ao pesquisador que o trabalho seguirá uma postura mais livre, o que será confirmado ou não no decorrer das análises das traduções.

Os versos 2, 4, e 8, por exemplo, da tradução de Felipe Fortuna, apresentam o decassílabo sem necessidade de metaplasmos para respeitar a escansão. Nos versos 1, 5, 6 e 9 para que a métrica seja respeitada, será preciso fazer sinalefas não presentes no original, algumas delas um tanto forçadas, ao nosso ver, devido aos sinais de pontuação dos versos. Vejamos alguns exemplos:

Verso 1 -	Ó belos olhos, ó olhares cruzados,
	Ó / be / los / o / lhos, / ó / o / lha / res / cru / za / dos (11 sílabas)
	Ó / be / los / o / lhos, / ó o / lha / res / cru / za / dos (10 sílabas)
Verso 5 -	Ó tristes queixas, Ó anseios dobrados,
	Ó/ tris / tes / quei / xas, / ó / an / sei / os / do / bra / dos (11 sílabas)
	Ó/ tris / tes / quei / xas, / ó an / sei / os / do / bra / dos (10 sílabas)
Verso 6 -	Ó tempo gasto, ó aflições passadas,
	Ó / tem / po / gas / to, / ó / a / fli / ções / pa/ ssa / das (11 sílabas)
	Ó / tem / po / gas / to, / ó a / fli / ções / pa/ ssa / das (10 sílabas)

A interjeição “Ó” exige naturalmente uma pequena pausa, a pausa da ênfase; para, em seguida, expressar o objeto ou ser da admiração. O recurso às sinalefas entre “**ó** olhares”, “**ó** anseios”, “**ó** aflições”, apaga essa pausa, diminuindo o valor expressivo da interjeição. O tradutor Felipe Fortuna, sempre que foi possível, respeitou essa particularidade, o que pode ser percebido na escansão do verso 10:

Verso 10	Ó alaúde, viola, arco e compasso
	Ó / a / la / ú / de/, vio / la , ar / co e / com / pas / so (10)

¹⁴⁰ O gênero das rimas não será analisado nas traduções visto não ser, atualmente, uma categoria relevante para os estudos poéticos em língua portuguesa.

Nesse exemplo, é preferível fazer uma sinérese em **viola**, transformando um hiato em um ditongo, e duas sinalefas: uma entre “**viola arco**”, e a outra entre “**arco e**”, criando-se ditongos. No original, todas as palavras que seguem a interjeição começam por consoantes, o que inviabiliza as licenças poéticas e força a pausa, como pode ser verificado nos versos 2, 3, 4, 7 e 8 da própria tradução de Felipe Fortuna. Tomemos como exemplo o verso 2: Ó quentes ais, ó lágrimas roladas. Ó / quen / tes / ais /, ó / lá / gri / mas / ro / la / das. Outras possibilidades de escansões para o verso 10, supracitado, seriam:

Ó a / la / **ú** / de /, **vio** / la, / ar / co e / com / **pas** / so (10)
 Ó a / la / **ú** / de /, vi / o / la, ar / co e / com / **pas** / sos: (10)

Essas propostas quebram a tonicidade da 4ª sílaba, a única (juntamente com a 10ª.) respeitada em todos os versos do original, as demais tonicidades se distribuem entre as 6ª 7ª e 8ª sílabas, o que modificaria o ritmo do poema.

Essas particularidades são muito sutis e não implicam, necessariamente, um problema, pois a fluidez dos outros versos neutraliza essas nuances. De modo geral, Felipe Fortuna conseguiu manter a plasticidade da tela poética e a sua sonoridade ao permanecer com as cesuras na 4ª e 10ª sílabas, conforme o original.

Os decassílabos vertidos por Mário Laranjeira também seguem o ritmo empregado por Louise Labé com cesura na 4ª e na 10ª, com exceção do verso 11: *Tan/to ar/cho/te a a/bra/sar /u/ma /mu/lher*. O tradutor, assim como Felipe Fortuna, recorreu a licenças poéticas como sinéreses e sinalefas para enquadrar sua proposta no ritmo do original. É o que ocorre no 10º verso: Ó /a/la/**ú**/de, /**vio**/**la**_e/ voz/plan/gen/tes!. No mais, ao produzir versos em que a maioria das palavras começam por consoantes, Mário Laranjeira conseguiu que o ritmo se tornasse mais fluído e bem marcado, sem necessidade de muitas elisões e sinalefas para compor os decassílabos com a tonicidade do original.

Em Sérgio Duarte, conforme pode ser observado na escanção abaixo, não há regularidade na tonicidade da 4ª sílaba, flutuando o acento tônico entre a 2ª, 3ª e a 4ª sílabas. A constância rítmica em Sérgio Duarte ocorre na 6ª sílaba, caracterizando a sua escolha pelo decassílabo heroico.

Quadro 2 – Soneto II. Escansão e tonicidade das traduções.

Felipe Fortuna
ó-be-los-o-lhos-óo-lha-res-cru-za-dos ----> (10 sílabas) ó-quen-tes-ais-ó-lá-gri-mas-ro-la-das ----> (10 sílabas) ó-ne-gras-noi-tes-em-vão-es-pe-ra-das ----> (10 sílabas) ó-di-as-cla-ros-em-vão-re-tor-na-dos ----> (10 sílabas) ó-tris-tes-quei-xas-óan-sei-os-do-bra-dos ----> (10 sílabas) ó-tem-po-gas-toó-a-fli-ções-pas-sa-das ----> (10 sílabas) ó-mor-tes-mil-em-re-des-mil-jo-ga-das ----> (10 sílabas) ó-du-ros-ma-les-con-tra-mim-lan-ça-dos ----> (10 sílabas) ó-ri-soó-fron-te-de-dos-mãos-e-bra-ços ----> (10 sílabas) ó-a-la-ú-de-vio-laar-coe-com-pas-sos ----> (10 sílabas) cha-mas-de-mais-pa-rau-ma-só-mu-lher ----> (10 sílabas) de-ti-me-quei-xoes-ses-fo-gos-que-tra-go ----> (10 sílabas) no-co-ra-ção-cau-sa-ram-mui-toes-tra-go ----> (10 sílabas) mas-não-te-quei-maum-lam-pe-jo-se-quer ----> (10 sílabas)
Mário Laranjeira
ó-be-los-o-lhos-bru-nos-des-vi-a-dos ----> (10 sílabas) ó-quen-tes-ais-ó-lá-gri-mas-ver-ti-das ----> (10 sílabas) o-ne-gras-noi-tes-aes-pe-rar-per-di-das ----> (10 sílabas) ó-di-as-cla-ros-sem-ra-ção-tor-na-dos ----> (10 sílabas) ó-tris-tes-pran-tos-vo-tos-obs-ti-na-dos ----> (10 sílabas) ó-pe-nas-gas-tas-ho-ras-des-pen-di-das ----> (10 sílabas) ó-mor-tes-mil-em-mil-re-des-ten-di-das ----> (10 sílabas) ó-ru-des-ma-les-con-tra-mim-fa-da-dos ----> (10 sílabas) ó-ri-sos-fron-tes-bra-ços-mãos-ar-den-tes ----> (10 sílabas) ó-a-la-ú-de-vio-lae-voz-plan-gen-tes ----> (10 sílabas) tan-toar-cho-teaa-bra-sar-u-ma-mu-lher ----> (10 sílabas)
Sérgio Duarte
be-los-o-lhos-que-fin-gem-não-me-ver ----> (10 sílabas) mor-nos-sus-pi-ros-lá-gri-mas-jor-ra-das ----> (10 sílabas) tan-tas-noi-tes-em-vão-des-per-di-ça-das ----> (10 sílabas) tan-tos-di-as-queem-vão-vi-re-nas-cer ----> (10 sílabas) quei-xas-fe-bris-von-ta-des-obs-ti-na-das ----> (10 sílabas) tem-po-per-di-do-pe-nas-sem-di-zer ----> (10 sílabas) mil-mor-tes-mea-guar-dan-doem-mil-ci-la-das ----> (10 sílabas) queo-des-ti-no-mear-mou-por-me-per-der ----> (10 sílabas) ri-sos-fron-te-ca-be-los-mãos-e-de-dos ----> (10 sílabas) vio-laa-la-ú-de-voz-que-diz-se-gre-dos ----> (10 sílabas) à-fê-meaem-cu-jo-pei-toa-cha-ma-nas-ce ----> (10 sílabas) e-quan-to-mais-me-quei-ma-mais-la-men-to ----> (10 sílabas) que-des-se-fo-go-quear-de-tão-vio-len-to ----> (10 sílabas) nem-u-ma-só-fa-gu-lha-teal-can-ças-se ----> (10 sílabas)

Fonte: Criado pela autora

O ritmo em Sérgio Duarte reforça a hipótese já sugerida de que o tradutor confecciona uma obra mais livre, menos inquieta em seguir o texto fonte.

Na versificação portuguesa, as escolhas rítmicas dos decassílabos não são apenas o jogo sonoro entre sílabas fortes e sílabas fracas. O ritmo estabelecido se harmoniza com a(s) temática(s) que envolve (m) o poema, a exemplo do ritmo heroico (4/6/10 – podendo variar a primeira tônica entre a 2ª, 3ª e 4ª) que é frequente em produções de temáticas épicas, relatando grandes feitos; o ritmo sáfico (4/8/10), provençal (4/7/10) e o iâmbico (2/4/6/8/10) empregados frequentemente na poesia lírica.

Na versificação francesa não há essa tipificação rítmica. No entanto, nas traduções em língua portuguesa, vê-se que Felipe Fortuna e Mário Laranjeira elaboraram versos provençais, iâmbicos, sáficos e heroicos, articulando os ritmos em suas traduções. Na Soneto II, Felipe Fortuna traz o provençal (Ó /be/ los/ o/lhos/, ó o/lha/res/ cru/za/dos); o heroico (Ó/ quen/tes/ ais,/ ó /lá/gri/mas/ ro/la das); o sáfico Ó/ tem/po/ gas/to, ó/ a/fli/ções/ pas/sa/das,) e o iâmbico (Ó /ri/so, ó/ fron/te,/ de/dos,/ mãos /e/ bra/ços!). MÁRIO LARANJEIRA, de forma semelhante, elabora versos: heroico (Ó/ quen/tes/ ais,/ ó /lá/gri/mas/ ver/ti/ das); sáfico (Ó/ne/gras/noi/tes/aes/pe/rar/per/di/das) e iâmbico (ó/ri/sos/fron/tes/ bra/ços/mãos/ar/den/tes!). Isso indica que os versos traduzidos, ao mesmo tempo em que falam de amor, da subjetividade do eu, expressam uma temática corajosa, intrépida e arrojada, o que será confirmado na análise das estrofes. Logo, o emprego do ritmo na versificação portuguesa tem uma motivação de convencimento; é um recurso retórico. Sérgio Duarte, ao unificar o ritmo no metro heroico, apresenta uma voz lírica mais intrépida e aguerrida.

No que concerne à análise das traduções face aos elementos retórico-formais do soneto II, em específico a métrica, a tonicidade e a rima, seguindo os critério de Britto (2017) e Laranjeira (2003) pode-se dizer que:

Quadro 3 – Soneto II. Aspectos retórico-formais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Retórico-formal do soneto - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Metro Decassílabo	Total: 6	Total : 6	Total: 6
Tonicidade	Total: 6	Muito alta: 5	Média: 3
Rimas	Total: 6	Total: 6	Muito alta: 5
	18	17	14

Fonte: Criado pela autora

O quadro 3 indica que Felipe Fortuna e Mário Laranjeira produziram traduções praticamente similares quanto à forma, embora a proposta de Felipe Fortuna tenha apresentado maior correspondência com o original devido à tonicidade.

Sérgio Duarte distanciou-se do poema fonte quanto às rimas no segundo quarteto e quanto à tonicidade, elaborando versos exclusivamente heroicos.

5.4.1.2 *Análise semântica e linguístico-estrutural das traduções*

a) Primeiro quarteto

Quadro 4 – Soneto II. Poema fonte, primeiro quarteto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

O beaus yeux bruns, ô regars destournez, O chaus soupirs, ô larmes expandues, O noires nuits vainement atendues, O jours luisans vainement retournez: Louise Labé	Ó belos olhos, ó olhares cruzados, Ó quentes ais, ó lágrimas roladas, Ó negras noites em vão esperadas, Ó dias claros em vão retornados! Felipe Fortuna
Ó belos olhos, brunos, desviados, Ó quentes ais, ó lágrimas vertidas, O negras noites a esperar perdidas, Ó dias claros sem razão tornados ! Mário Laranjeira	Belos olhos que fingem não me ver Mornos suspiros, lágrimas jorradadas Tantas noites em vão desperdiçadas Tantos dias que em vão vi renascer; Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

No primeiro verso da proposta tradutória de Felipe Fortuna, a referência ao adjetivo *bruns*, “castanhos”, foi apagada na tradução. No original, esse termo, além de fornecer informações sobre as características físicas da pessoa amada, sendo essencial na formação do *Blason*, tem papel relevante na criação da aliteração do fonema oclusivo /b/, transmitindo a ideia de explosão, de extravasamento. É evidente que o seu apagamento traria certo empobrecimento fonoestético ao verso. Mas o tradutor transferiu essa sonoridade para a aliteração da constrictiva lateral, também sonora, /lh/, presente em “olhos, olhares”. Embora esse fonema não expresse estrondo, irrupção, a sua riqueza fonética está em insinuar o deslizar, o fluir de algo (Martins, 2012, p. 57). “Fluir”, por sua vez, pode significar algo que corre em estado líquido, sugerindo choro, pranto; mas também pode referir ao nascer de algo; no poema, poderia ser o emanar do sentimento a partir do olhar.

Além disso, o tradutor criou uma assonância do fonema /o/, que é repetido 6 vezes no verso, gerando um efeito de eco da interjeição inicial, Ô, potencializando-a, e compensando, assim, o enfraquecimento do vocativo ocasionado com o emprego da sinalefa para a formação do decassílabo como já discutido.

Ainda no primeiro verso, “olhares cruzados” como tradução para *regards détournés* indica que há uma relação entre o eu-lírico e o ser amado, pois os olhares trocados sugerem reciprocidade, interesse mútuo, esmaecendo o enigma original presente na expressão original, “*olhares desviados*”, anteriormente analisada. Além disso, “trocados” e “desviados” são praticamente termos opostos quando se refere ao olhar. No entanto, o tradutor consegue criar um novo mistério gerador de expectativa, pois “*olhares cruzados*” embora possa sinalizar uma relação afetiva, não indica, necessariamente, uma relação efetiva.

No segundo verso, “*Ó quentes ais*” possui uma conotação sexual, erótica, mantendo-se a hipótese do poema fonte: são desejos platônicos ou lembranças de momentos ardentes? No segundo hemistíquio, o adjetivo “roladas”, hiperboliza o substantivo “lágrimas”, transmitindo, a exemplo do original, a ideia de martírio amoroso.

Os versos 3 e 4, “*Ó negras noites em vão esperadas, / Ó dias claros em vão retornados!*” preservam os pleonasmos, os quiasmos e as antíteses, e o advérbio *vainement* é expresso pela locução adverbial “em vão”, conservando a sensação de constância do estado aflitivo do eu-lírico.

Pode-se afirmar que a tradução dessa primeira estrofe manteve as marcas semânticas e estruturais do texto raiz, como o emprego cumulativo de substantivos e adjetivos, os paralelismos, a ausência de verbos, as rimas compostas exclusivamente por adjetivos. Essa atitude tradutória de Felipe Fortuna demonstra que o tradutor escolheu ou foi induzido a elaborar uma tradução a mais próxima possível do original.

Mário Laranjeira, no primeiro verso do soneto, mantém e realça a referência ao adjetivo *bruns*, “*brunos*”; empregando-o como apostrofo, o que altera sutilmente a pontuação do original, mas conserva a aliteração do fonema /b/. Em termos semânticos “brunos”, em português, também tem uma acepção figurativa, indicando algo sombrio e melancólico, o que dialoga com a atmosfera de tristeza que perpassa o soneto.

O apagamento da expressão *ó, regards*, por razões métricas, não trouxe prejuízo de sentido, visto o adjetivo “*desviados*”, que passou a determinar o substantivo “*olhos*”, sugerir distanciamento, perpetuando o mistério em relação a esse desvio. O tradutor conservou a anáfora da interjeição /ô/ no início dos versos, mas não a considerou em outras passagens do soneto, reduzindo sua repetição de 15 no original para 11 tomadas.

O verso 2, traduzido literalmente, conserva o tom hiperbólico do soneto fonte, sua estrutura e sentido. No verso 3, há transformações e deslocamentos: o adjetivo *attendues* “esperadas”, no final do verso original, é convertido em um verbo “a esperar” e movido para o meio do verso; o advérbio *vainement* é substituído pelo adjetivo “perdidas”, que passa a ocupar posição final de verso. O termo francês *vainement* mantém com “perdidas” certa correspondência semântica, pois ambos se referem à noção de desperdício. O acréscimo do verbo numa estrofe em que sua ausência demonstra a apatia da voz-poética poderia ter resultado em uma minimização desse quadro; no entanto, o verbo “esperar” está semanticamente mais relacionado à ideia de inércia do que de ação. No verso 4, a tradução é praticamente literal, recorrendo-se apenas à transformação do advérbio *vainement* em uma locução adjetiva “sem razão”, ambos os termos ligado à noção de “sem propósito”. O fato de “a esperar”, verso 3, e “sem razão”, verso 4, posicionarem-se em paralelo sugere sua leitura em bloco, formando um novo sintagma: “a esperar sem razão” reafirmando a ideia de falta de reciprocidade, de desperdício, de inutilidade.

Em Sérgio Duarte, no primeiro verso da tradução, “*Belos olhos que fingem não me ver*”, percebe-se, além do apagamento da anáfora, a omissão da referência ao adjetivo *bruns*, “castanhos”, resultando tanto no silenciamento da aliteração do fonema /b/, como na redução dos elementos que constituem o *blason*.

Observa-se também a quebra do paralelismo entre os versos 1 e 2, “*Belos olhos que fingem não me ver*”/ “*Mornos suspiros, lágrimas jorradadas*”. A transformação do primeiro verso do soneto em uma oração subordinada acarreta alterações significativas em relação ao original. A simples presença dos verbos “fingir” e “ver” quebra o silenciamento verbal dos quartetos do original. A ausência de verbos no poema fonte reforça a ideia de apatia do eu-lírico. Essa ideia também é manifesta, no original, a partir do paralelismo estrutural entre os versos 1 e 2, construído por quiasmos e pelo acúmulo de adjetivos esubstantivos; esse paralelismo também é desconstruído na tradução de Sérgio Duarte.

Na oração “*olhos que fingem não me ver*”, há dois aspectos que devem ser observados: 1) o tradutor criou uma metonímia a partir de uma oração adjetiva, “*olhos que fingem*”. Essa figura de linguagem empregada em substituição ao ser amado – visto ser ele, sim, que finge não ver o eu-lírico – culminou, de certa forma, por compensar os elementos constitutivos do *blason* original, visto que, na tradução, o adjetivo *bruns* foi retirado e substituído por uma oração adjetiva “*olhos que fingem*” – olhos fingidos. Assim, no *blason* original é evidenciada uma característica física (castanhos), na tradução é evidenciada uma característica moral ou psicológica (fingidos). 2) Outro aspecto relevante a ser pontuado é que, na oração “*que fingem*

não me ver”, o verbo “fingir” cria, de forma semelhante a *regards détournés*, uma ambiguidade: os olhos têm interesse, mas não querem demonstrá-lo, ou não têm interesse e demonstram isso com indiferença?

No 2º verso, “*Mornos suspiros, lágrimas jorradas*”, a tradução de *chauds*, “quentes”, por “*mornos*”, provocou não apenas uma diminuição da intensidade do fogo da paixão, como imprimiu a acepção de algo insípido, sem graça. As “lágrimas jorradas” mantiveram o tom hiperbólico contido no original: *larmes répandues*.

É relevante considerar que, na publicação de Sérgio Duarte, o original, disposto em paralelo a sua tradução, apresenta, no verso 2, o termo *répandues*. No entanto, na edição da Flammarion (1986), vê-se *larmes espandues (épandués)*. Sérgio Duarte não fornece fontes bibliográficas em seu livro, o que inviabiliza a consulta e cria a hipótese de que houve um equívoco na digitação.

Os versos 3 e 4

Tantas noites em vão desperdiçadas
Tantos dias que em vão vi renascer;

Nesse momento da construção poética percebe-se a criação da anáfora com a palavra “Tantas/Tantos”. Esse recurso é interessante na medida em que compensa parcialmente o apagamento do vocativo “Ô” e da aliteração do fonema /b/ a partir da aliteração do /t/ e da assonância da nasal /ã/, imprimindo no soneto a percepção de melancolia, langor e, ao mesmo tempo, de uma explosão violenta de sentimentos que angustiam o eu-lírico.

A estrutura paralelística do original foi preservada com o emprego nos primeiros hemistíquios das antíteses no plural, “*noites/dias*”, bem como do advérbio “*em vão*”. Assim como Felipe Fortuna, Sérgio Duarte empregou a locução adverbial “*em vão*”, na tradução do advérbio *vainement*, conservando a noção de “sem finalidade”, reforçada pelo emprego do adjetivo “desperdiçadas”. Esses dois últimos versos do primeiro quarteto recuperaram a intensidade do sofrimento amoroso que fora particularmente enfraquecido pelo apagamento do paralelismo entre os versos 1º. 2º., pela eliminação do vocativo e pelo emprego do adjetivo “*mornos*”.

Nessa primeira estrofe, as rimas também foram parcialmente alteradas. As rimas em A permanecem do ponto de vista fonético (*détournés/ver; retournés/renascer*). As em B são modificadas foneticamente, essa alteração é inevitável visto que o som *-ues* não existe em português. No tocante à classe gramatical, há sutis alterações, os versos labelianos são todos

finalizados com o particípio passado em função adjetiva, evidenciando o estado anímico do eu-lírico; ao empregar verbos no infinitivo, Sérgio Duarte diminui essa carga semântica das rimas, sobretudo ao utilizar o verbo “*renascer*”, cujo sentido distancia-se da temática explorada no soneto. É certo que, no verso, o verbo “*renascer*” diz respeito aos dias, no sentido deles retornarem; no entanto, diante da rede lexical umbrosa e taciturna empregada por Louise Labé no decorrer de todo o soneto, a escolha do tradutor pelo emprego do verbo “*renascer*” foge, de certo modo, do campo isotópico que expressa a melancolia e imprime um ar sombrio ao poema. No que tange à análise das traduções face à semântica e aos elementos linguístico-estruturais do soneto II, pode-se dizer que:

Quadro 5 – Soneto II. Primeiro quarteto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Conotação sexual	Total: 6	Total: 6	Alta: 4
Constância do estado aflitivo da voz poética	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Presença do enigma	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Martírio amoroso	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Tom hiperbólico	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Ambiguidade da expressão <i>regars destourmez</i>	Alta: 4	Total: 6	Total: 6
	34	36	34
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Anáfora Õ	Total: 6	Muito alta:5	Nula: 0
Aliteração /b/	Nula: 0	Total: 6	Nula: 0
Ausência de verbos	Total: 6	Muito alta:5	Muito fraca:1
Quiasmo	Total: 6	Muito alta:5	Nula: 0
Antíteses	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Paralelismo	Total: 6	Total: 5	Média:3
Emprego cumulativo de substantivos e adjetivos	Total: 6	Muito alta: 5	
Rimas compostas por adjetivos	Total: 6	Total: 6	
	42	43	

Fonte: Criado pela autora

Verifica-se que, em relação aos aspectos semânticos, todas as traduções trouxeram em suas versões os eixos temáticos expressivos desse quarteto. O leitor, ao lê-las, percebe a angústia e a aflição que envolvem a voz poética. A tradução de Felipe Fortuna, como já fora exposto, imprimiu uma acepção diferente ao empregar, “*olhares cruzados*”. Sérgio Duarte amenizou o tom sexual do verso ao empregar “*mornos*” como tradução para “*quentes*”. Mário Laranjeira valorizou todos esses aspectos semânticos observados na análise do quarteto.

Quanto aos componentes linguístico-estruturais, a tradução de Mário Laranjeira

conseguiu agregar a maior parte dos elementos, sendo sensível à eloquência da aliteração do fonema /b/ no início do soneto. A proposta de Sérgio Duarte seguiu uma trajetória estrutural consideravelmente livre, com a omissão de vários recursos estilísticos identificados no original. Felipe Fortuna manteve, a exemplo de Mário Laranjeira, um modo de escrita mais próximo do original, com exceção do emudecimento da aliteração que inaugura o verso.

Os acréscimos lexicais ou fonéticos foram vistos em todos os tradutores, mormente em Sérgio Duarte a partir da criação de novas aliterações e assonâncias, compensado alguns emudecimentos sonoros dos fonemas do original.

Esse proceder tradutório de Sérgio Duarte será uma práxis do tradutor em vários momentos das análises das suas produções.

b) Segundo quarteto

Quadro 6 – Soneto II. Poema fonte, segundo quarteto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

O tristes pleins, ô désirs obstinez, O tems perdu, ô peines despendues, O mile morts en mile rets tendues, O pires maus contre moy destinez. Louise Labé	Ó tristes queixas, ó anseios dobrados, Ó tempo gasto, ó aflições passadas, Ó mortes mil em redes mil jogadas, Ó duros males contra mim lançados! Felipe Fortuna
Ó tristes prantos, votos obstinados, Ó penas gastas, horas despendidas, Ó mortes mil em mil redes tendidas, Ó rudes males contra mim fadados Mário Laranjeira	Queixas febris, vontades obstinadas Tempo perdido, penas sem dizer, Mil mortes me aguardando em mil ciladas Que o destino me armou por me perder. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

No segundo quarteto, Felipe Fortuna segue a postura já observada na primeira estrofe, de modo que a anáfora, os quiasmos, a hipérbole, o paralelismo e a aliteração dos fonemas /m/ e /t/ e as rimas construídas exclusivamente com adjetivos são reencontrados na tradução. Sendo enfraquecida apenas a sonoridade das oclusiva /p/ e /t/.

Quadro 7 – Soneto II. Poema fonte, segundo quarteto, e a tradução de Felipe Fortuna.

O tristes pleins, ô désirs obstinez, O tems perdu, ô peines despendues, O mile morts en mile rets tendues, O pires maus contre moy destinez. Louise Labé	Ó tristes queixas, ó anseios dobrados, Ó tempo gasto, ó aflições passadas, Ó mortes mil em redes mil jogadas, Ó duros males contra mim lançados! Felipe Fortuna
--	---

Fonte: Criado pela autora

Em relação à semântica e a determinadas singularidades lexicais, podem ser feitas algumas observações.

O sintagma *désirs obstinez* (verso 5) e o adjetivo *destinez* (verso 8) são termos praticamente transparentes na língua portuguesa. No entanto, “*desejos obstinados*” foi traduzido por “*anseios dobrados*”; e “*destinados*”, por “*lançados*”. Em relação à rima, é indiferente o uso de “obstinados” ou “dobrados”, de “destinados” ou “lançados”, pois todos são adjetivos e rimam entre si.

Duas razões podem ter levado o tradutor a optar por traduzir *désirs obstinés* por “*anseios dobrados*”. A primeira devido à métrica; a segunda, ao sentido. Se Felipe Fortuna empregasse a expressão “*ó desejos obstinados*”, ultrapassaria 10 sílabas; não sendo possível nenhuma sinalefa. A segunda razão, nesse caso é melhor chamar de suposição, é de caráter semântico; é possível que Felipe Fortuna tenha buscado apresentar uma voz-poética mais comedida, atenuando o erotismo do verso. A palavra “desejos” tem uma carga sexual que é suavizada no termo “anseios”, que passa a servir como um eufemismo, abrandando a erotização do verso. O substantivo “anseio” tem uma semântica muito rica e diversificada podendo designar: ambição, aspiração, angústia, aflição, inquietação etc. (DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS, 2023); assim, “*anseios dobrados*” pode trazer muito mais a ideia de uma angústia, uma ansiedade crescente e não, necessariamente, uma voluptia persistente. Tenha o tradutor tido essa intenção ou não (o que é impossível saber com certeza), o que mais importa é discutir os efeitos de suas escolhas. Na nossa percepção, em “*anseios dobrados*”, a escolha tradutória de Felipe Fortuna suavizou a erotização que envolve o verso 5 no original, *désirs obstinés*.

A tradução de *destinez* por “*lançados*” (verso 8) pode ter ocorrido também por razões métricas e semânticas; “*destinados*” apresenta três sílabas em posição final de verso, e “*lançados*” apresenta, na mesma posição, apenas duas; além disso, como se verá mais à frente, o adjetivo “lançados” empregado pelo tradutor irá reforçar o campo semântico de armadilha e de jogo amoroso.

Também é provável que por motivação métrica o tradutor, no verso 5, *Ô tems perdu, ô peines despendues*, tenha optado por traduziu *perdu* (perdido) por “gastos”: *Ó tempo gasto, ó aflições passadas*. Essa opção provocou uma perda sutil na significância da estrofe, visto que o adjetivo “perdido”, em *tems perdu* [tempo perdido] irá reforçar, juntamente com o advérbio *vainement*, a ideia de improficuidade. A palavra “gasto”, também um adjetivo, não transmite, necessariamente, a ideia de perda, nulidade ou desperdício que, por derivação, é inerente ao adjetivo “perdido”. O tempo pode ter sido gasto, mas isso não significa que o foi inutilmente; ao contrário de “*perdido*”, que reforça o sentido de algo sem propósito. Assim, o termo “gasto”

guardaria muito mais o sentido de irreversibilidade, algo que não tem retorno.

A expressão *peines despendues* que, em sentido literal, corresponderia a “penas (castigos) submetidas”, foi traduzida por “aflições passadas”:

Ô tems perdu, ô peines despendues, Ó tempo gasto, ó aflições passadas

A tradução de *despendues* por “passadas” permitiu que a aliteração do fonema /p/ não fosse totalmente emudecida, ao mesmo tempo em que “passadas” revitalizou semanticamente a ideia de um sofrimento contínuo, sugerido anteriormente por vários empregos estilísticos da língua, como observado. A motivação de não se traduzir *peines* pelo termo mais próximo e transparente “penas” pode ter ocorrido por questões métricas, visto que o verso “*Ô tempo gasto, ó penas passadas*” acarretaria em um eneassílabo, a não ser que se estabelecesse uma dialefa, entre “gasto , ó”, o que seria incomum na prosódia de duas vogais iguais. Soma-se a essas particularidades a provável tentativa de uma maior aproximação com o léxico do leitor atual, muito mais familiarizado com o substantivo “aflições” do que com “penas”, tornando mais fluida e leve a leitura do verso.

O verso 7, “*Ô mortes mil em redes mil jogadas,*” / *Ô mile morts en mile rets tendues*, traduzido palavra por palavra, mantém o tom hiperbólico e o sentido de armadilha amorosa. O adjetivo *tendues*, significando “estendidas, erguidas, armadas” foi traduzido pelo “sinônimo” jogadas. Com exceção do adjetivo “estendidas”, as demais palavras: “erguidas, armadas” poderiam ter sido empregadas sem danos ao decassílabo. É provável que a escolha do tradutor pelo termo “jogadas” deva-se a uma percepção subjacente de jogo amoroso que esse termo semântica e indiretamente sugestiona. Além disso, há uma sutil inversão no interior do verso, no original lê-se *en mile rets* [em mil redes], e na tradução tem-se “*em redes mil*”. A inversão não se deve à métrica, visto que nas duas formas ter-se-ia um decassílabo. A maneira como a frase está escrita no original enfatiza o número mil, chamando a atenção para a infinitude do sofrimento, para a hipérbole. Na tradução, o destaque recai sobre o termo redes, realçando as armadilhas do jogo amoroso tanto pela inversão quanto pela escolha da rima “jogadas”, anteriormente aludida. Além disso, os termos “redes mil” e “mortes mil” retomam um uso na língua portuguesa que emprega “mil” posposto ao substantivo ao qual se refere, a exemplo de “amores mil”, “sonhos mil”.

A tradução do verso 8, “*Ô duros males contra mim lançados!*” *Ô pires maus contre moy destinez!* também segue uma linha literal, com pequenas alterações. O adjetivo *pires*, piores, foi traduzido por “duros”, visto que a tradução literal comprometeria a métrica do verso, ficando

um verso hendecassílabo; além disso, os sinônimos, em língua portuguesa, para o adjetivo “piores”, como comparativo de superioridade de mau, são escassos e, se empregados, afetariam também a métrica do decassílabo. O adjetivo “duros”, escolhido por Felipe Fortuna, confere ao substantivo “males” uma acepção mais tátil, tangível, física, realçando que não se trata apenas de um sofrimento espiritual, mas físico, palpável.

A tradução de Mário Laranjeira para a segunda estrofe do soneto II evidencia a presença da anáfora, quiasmos, hipérbole, paralelismo, aliteração dos fonemas /p/ /m/ e /t/ e rimas construídas exclusivamente com adjetivos.

Quadro 8 – Soneto II. Poema fonte, segundo quarteto, e a tradução de Mário Laranjeira.

O tristes pleins, ô désirs obstinez, O tems perdu, ô peines despendues, O mile morts en mile rets tendues, O pires maus contre moy destinez.	Ó tristes prantos, votos obstinados, Ó penas gastas, horas despendidas, Ó mortes mil em mil redes tendidas, Ó rudes males contra mim fadados
Louise Labé	Mário Laranjeira

Fonte: Criado pela autora

Quanto à semântica, também se percebe a imutabilidade do estado melancólico da voz poética e a infinitude do seu sofrimento. A erotização é abrandada na pena de MÁRIO LARANJEIRA e algumas alterações semânticas são identificadas a partir das suas escolhas lexicais que serão analisadas.

No início do verso 5, a tradução de *tristes plains* por “*tristes prantos*” fez permanecer a força sonora dos fonemas /t/ e /p/ correspondendo ao original. No segundo hemistíquio, no entanto, ter traduzido *désirs obstinés*, “desejos obstinados”, por “*votos obstinados*” causou certo estranhamento; embora “votos” tenha como um de seus sinônimos “desejo”, essa correlação não é tão corriqueira, de modo que o leitor atual sentirá dificuldade em fazer, ou não fará, a conexão dessa acepção na construção em questão, visto “votos”, atualmente, estar muito mais relacionado a promessa, a juramento, a súplica, a parecer, a decisão. Nesse caso, o leitor provavelmente tenderá a ler “votos obstinados” como súplicas ou promessas constantes, não possuindo a carga semântica de erotismo que possui “desejos”.

O verso 6º, *O tems perdu, ô peines despendues* foi traduzido por: “*Ó penas gastas, horas despendidas*”. Neste verso houve uma inversão dos hemistíquios. A expressão “*temps perdu*” foi traduzida por “*horas despendidas*” e deslocada para o final do verso. A inversão permitiu ao tradutor explorar a semelhança na escrita e na fonética entre as palavras *dépendues* e

“despendidas”; mas, além dos sentidos serem diferentes, a palavra *dépendues*, no original, não está se referindo ao tempo, e sim às aflições, aos castigos, às penas.

De modo análogo, a tradução de “*peines dépendues*”, sofrimentos desperdiçados (sofrer em vão), por “penas gastas” pode provocar no leitor a mesma sensação da tradução anterior de *désirs obstines*; é uma construção muito diferenciada e, além disso, pode ter um sentido metafórico. Nesse caso, o termo “*penas gastas*”, que a princípio tem um sentido denotativo, passaria a ter um sentido conotativo; qual seja: a leitura de “penas gastas” como referente à escrita elaborada com penas e tinteiros, como na passagem: “um frasco de tinta preta que estava quase no fim, algumas *penas gastas* de tanto uso e outras novas, que convinha ter, caso necessitasse” (ROCKMAN, 2023, grifo nosso)¹⁴¹. Essa significação traria para a tradução a metáfora para uma escrita intermitente, compulsiva, catártica do eu-poético, resultando em penas manuseadas, usadas, enfim gastas. É um sentido muito apropriado para o tema do soneto. Assim, o veio criativo do tradutor produziu, com sua escolha, o efeito amplificador da carga poética do soneto, visto o “eu-lírico”, no verso francês, referir-se aos sofrimentos, *peines*, que lhe foram imputados, e não a *plumes*.

No 7º. verso, *O mile morts en mile rets tendues*, “*Ó mortes mil em mil redes tendidas*”, a tradução literal trouxe para o português a hipérbole, a aliteração, a construção frasal, enfim, a escrita e a fonética do original. A tradução de *tendues* por “*tendidas*” resultou em semelhança gráfica e fonética. Embora “*tendidas*”¹⁴² tenha como sentido imediato “ter inclinação para algo, voltar-se para”...(DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS, 2023), esse termo também significa “estender”. Além disso, há um jogo fonético na tradução de modo que, ao declamar o verso, a ligação do final da palavra “redes” com “tendidas”, redes **tendidas**, cria em sua acústica a palavra “estendidas”, amplificando a semântica do verso.

No 8º verso, *O pires maus contre moy destinez*. “*Ó rudes males contra mim fadados*”. A substituição de “piores” por “rudes” como determinante de males imprimiu ao verso uma nuance de indelicadeza, insensibilidade, realçando a frieza do ser amando, que é a causadora das dores sentidas.

A seleção de “fadados” para ocupar a posição de “destinados” chama a atenção não apenas por serem sinônimos, mas por agregar ao verso o rebuscamento linguístico tão apreciado pelo tradutor; acrescente-se que “fadado” está ligado a “fado”, que significa destino, sorte, levando a crer que a sina do eu lírico é sofrer.

¹⁴¹ Disponível em: <https://www.wattpad.com/735600632-garota-m%C3%A1-drast%C3%B3ria-cap%C3%ADtulo-cento-e-um>

¹⁴² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tender/>

Já Sérgio Duarte inicia o quarteto com o apagamento anafórico do “Ó” em toda a estrofe. Esse apagamento, que ocorre de Sérgio Duarte e o primeiro quarteto estendendo-se ao segundo quarteto e ao primeiro verso do primeiro terceto, altera a acústica e a visibilidade do poema.

A expressão “*Queixas febris*”, foi a proposta de tradução de Sérgio Duarte para *tristes plaints* (tristes prantos).

Quadro 9 – Soneto II. Poema fonte, segundo quarteto, e a tradução de Sérgio Duarte.

O tristes pleins, ô désirs obstinez, O tems perdu, ô peines despendues, O mile morts en mile rets tendues, O pires maus contre moy destinez. Louise Labé	Queixas febris, vontades obstinadas Tempo perdido, penas sem dizer, Mil mortes me aguardando em mil ciladas Que o destino me armou por me perder. Sérgio Duarte
--	---

Fonte: Criado pela autora

Percebe-se que há certa distinção semântica entre as palavras “*tristes*” e “*febris*”, visto que essa se refere ao calor, à intensidade, ao passo que aquela se reporta ao estado emocional do emissor.

Além disso, há uma inversão na colocação dos termos. No original, *tristes* inicia o verso evidenciado o estado emocional da voz poética; na tradução, o termo *pleins*, “queixas”, é anteposto ao adjetivo, fazendo realçar a ideia de protesto, de contestação da situação em que a voz poética se encontra. Assim, “*queixas febris*” seriam queixas intensas, arrebatadas, impetuosas; essa acepção foge do sentido presente em “tristes prantos”. Soma-se a isso o fato de “febril” também se relacionar indiretamente à questão sexual. Nessa acepção “queixas febris” adquirem conotação erótica e amplificam a semântica do original.

No poema em francês, a erotização do 5º. verso encontra-se no segundo hemistíquio, *Ô désirs obstinés*, que Sérgio Duarte traduz por “*vontades obstinadas*”, esmaecendo a carga erótica da expressão, visto que “vontade” não tem, em intensidade, a potência semântica contida em “desejo”. Pode-se considerar que a carga erótica contida em “febris”, no primeiro hemistíquio, compensa o esfriamento erótico visto na tradução do segundo hemistíquio.

Além disso, ao ter feito a inversão pospondo o adjetivo “febris” para o final do primeiro hemistíquio, aproximando-o de “vontades”, “Queixas **febris**, **vontades** obstinadas”, Sérgio Duarte pode ter, com essa avizinhação, a intenção de intensificar a carga erótica de “vontades”, recuperando o que foi perdido ao não conservar o substantivo *désirs*.

O 6º. verso: “*Tempo perdido, penas sem dizer*”, apresenta, no primeiro hemistíquio, a

tradução literal de *Temps perdu*. Na segunda parte, “*penas sem dizer*” traduz *peines dépendues* (sofrimentos desperdiçados). A expressão “*penas sem dizer*” não se refere a um sofrer em vão, mas parece indicar sofrimentos que por serem infintos, não foram relatados ou declarados, reforçando a aceção de sofrimento constante e incomensurável.

Entre os versos 5 e 6 da tradução há, parcialmente, o paralelismo manifesto no original.

Ô tristes plaints, ô désirs obstinés	Queixas febris, vontades obstinadas
O temps perdu, ô peines dépendues	Tempo perdido, penas sem dizer,

Para que o paralelismo contemplasse os dois versos, seria necessário traduzir *dépendues* por outro adjetivo; mas, como exposto em outros momentos da análise, é provável que o tradutor siga a proposta de uma tradução mais livre, aproximando-se do original naquilo que lhe parece essencial.

Nos versos 7 e 8

O mille morts en mille rets tendues	Mil mortes me aguardando em mil ciladas
O pires maux contre moi destinés	Que o destino me armou por me perder.

A hipérbole contida no verso 7 é evidente tanto na tradução quanto no original. A diferença entre eles não está no sentido, pois ambos os poemas associam o sofrimento advindo da paixão a uma armadilha amorosa, a distinção é sintática e está no apagamento do adjetivo *tendues* e, em especial, no acréscimo do verbo no gerúndio “me aguardando” que amplia a concepção de que o eu-lírico é refém das leis do destino, o que é claramente exposto no verso 8: “*Que o destino me armou por me perder*”.

A tradução do verso 8, como a de muitos outros já analisados, se distancia do original na construção lexical, morfológica e sintática, com inversões, acréscimos, apagamentos e a criação de uma oração subordinada que se comporta como um enjambement com o verso anterior. É interessante que a subordinada consegue, do ponto de vista semântico, recuperar parte do sentido do verso original: o sofrimento advindo dessa armadilha.

O paralelismo criado na tradução entre “me aguardando” e “me armou”, em que ambos os termos se encontram em posições equivalentes no verso 7 e 8 amplifica o sentido de que os sofrimentos ocasionados pelo amor são inevitáveis.

Acerca do ecos estilísticos, vê-se a permanência do fonema nasal /m/, ratificando a tristeza e a melancolia da voz lírica. No primeiro verso, mantém-se o emprego reiterado do fonema /s/ reforçando os suspiros da voz poética. As consoantes oclusivas /p/ e /t/ também foram mantidas, embora que de forma parcial, mas ainda se percebe a agitação interior que

consome a voz poética.

As observações das traduções do segundo quarteto do Soneto II de Louise Labé, a partir das orientações de Britto (2017) e Laranjeira (2003) podem ser indicadas no quadro a seguir:

Quadro 10 – Soneto II. Segundo quarteto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Erotismo	Média: 3	Média: 3	Muito alta: 5
Imutabilidade da situação aflitiva	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Armadilha amorosa	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Infinidade do sofrimento	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	21	21	23
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Anáfora Õ	Total: 6	Muito alta: 5	Nula: 0
Quiasmo	Total: 6	Total: 6	Muito alta: 5
Aliteração /p/	Média: 3	Muito alta: 5	Média: 3
Aliteração /m/	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Aliteração /t/	Alta: 4	Total: 6	Média: 3
Aliteração /s/	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Rima composta por adjetivos	Total: 6	Total: 6	Média: 3
Paralelismo	Total: 6	Total: 6	Muito alta: 5
Hipérbole	Total: 6	Total: 6	
	49	51	

Fonte: Criado pela autora

Notamos que o aspecto semântico mais conservado pelos três tradutores foi a ideia de armadilha amorosa, a imutabilidade da situação aflitiva e a infinidade do sofrimento. O erotismo, evidenciado na tradução de Sérgio Duarte foi menos exposto na proposta de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira, conforme comentado anteriormente. Quantos aos elementos linguístico-estruturais Mário Laranjeira, seguido de Felipe Fortuna, foram os que mais preservaram as particularidades da escrita do original. Sérgio Duarte encaminhou sua proposta em uma direção mais livre, mas não anulando totalmente os recursos estilísticos presentes no texto fonte, com exceção do emprego da anáfora que já fora suprimida de Sérgio Duarte e o primeiro quarteto.

c) Primeiro Terceto

Quadro 11 – Soneto II. Poema fonte, primeiro terceto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

O ris, ô front, cheveux, bras mains et doigts: O lut pleintif, viole, archet et vois: Tant de flambeaus pour ardre une femme Louise Labée! Louise Labé	Ó riso, ó fronte, dedos, mãos e braços! Ó alaúde, viola, arco e compassos: Chamas demais para uma só mulher! Felipe Fortuna
Ó risos, frontes, braços, mãos ardentes! Ó alaúde, viola e voz plangentes ! Tanto archote a abraçar uma mulher ! Mário Laranjeira	Risos, fronte, cabelos, mãos e dedos Viola, alaúde, voz que diz segredos À fêmea em cujo peito a chama nasce! Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

Na tradução de Felipe Fortuna, neste primeiro terceto, verso 9, “*Ó riso, ó fronte, dedos, mãos e braços!*” / *Ô ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts*: o *blason* foi parcialmente transferido ao ser removido o substantivo *cheveux*, tudo indica que isso tenha ocorrido por critérios métricos, o verso ficaria com 13 sílabas. A outra mudança foi, novamente, uma inversão na ordem entre *bras, mains et doigts* por “dedos, mãos e braços”; nesse caso, a alteração dos termos na frase não ocorreu por razões métricas, nem para evidenciar nenhum vocábulo, mas por razões rítmicas: braços rimará com compassos no verso seguinte.

Verso 10, “*Ó alaúde, viola, arco e compassos:*” / *Ô luth plaintif, viole, archet et voix*: Semelhante ao que ocorreu no verso 9, o adjetivo *plaintif*, “lamentoso”, determinante de alaúde, foi suprimido, e a razão parece ser a mesma que ocorreu com o substantivo *cheveux*, no verso anterior. O termo *voix* foi substituído por compasso, também, como no verso anterior, por razões rítmicas. Felipe Fortuna conseguiu manter os termos do *blason*, fazendo uma pequena inversão, transferindo “braços” para o final do verso rimando com compasso. Ao substituir “voz” por “compasso” ele manteve o campo isotópico da musicalidade, pois substituiu um termo ligado a sons, a sonoridade, “voz”, por outro termo musical ligado a sons, visto o compasso ser uma notação que divide em grupos de sons uma composição musical, além disso, há também a possibilidade de ser observar um compasso na voz; nesse sentido, o termo compasso se apresenta como metonímico para voz; logo, a tradução conservou os mesmos efeitos de sentido do original.

O verso 11, nuclear para uma interpretação erótica do soneto, foi traduzido nesses termos: “*Chamas demais para uma só mulher!*” / *Tant de flambeaus pour ardre une femme Louise Labée!*

Felipe Fortuna optou por traduzir *femmeLouise Labée*, “fêmea”, por “mulher”, essa alteração fez esmaecer a carga instintiva e erótica do verso. Provavelmente o motivo da mudança deva-se à inexistência ou dificuldade de encontrar uma palavra que rime com “fêmea” e que traga semanticamente a ideia de fogo, como em *femmeLouise Labée/estinceLouise Labée*.

Quadro 12 – Soneto II. Poema fonte, primeiro terceto, e a tradução de Felipe Fortuna.

O ris, ô front, cheveux, bras mains et doigts: O lut pleintif, viole, archet et vois: Tant de flambeaus pour ardre une femmeLouise Labée!	Ó riso, ó fronte, dedos, mãos e braços! Ó alaúde, viola, arco e compassos: Chamas demais para uma só mulher!
Louise Labé	Felipe Fortuna

Fonte: Criado pela autora

Para compensar e “esquentar” um pouco o verso, o tradutor deslocou o substantivo “chamas”, *flambeaus*, trazendo-o para o início da frase, acentuando a sua significância: “Chamas demais para uma só mulher!” *Tant de flambeaus pour ardre une femmeLouise Labée!*. Percebe-se também a tensão, mais forte na tradução, entre “demais” e “uma só”; esses termos, praticamente antitéticos, fazem sobressair a desproporcionalidade entre a intensidade do desejo (que seriam as *chamas demais*) e quem o sente: uma única mulher. Esse recurso poderia compensar, antecipadamente, a antítese composta entre *tant* e *quelque*, presentes no último terceto do original e não mantida nessa última estrofe da tradução, como se verá.

No entanto, o apagamento do verbo “arder”, *ardre* e do advérbio *tant* findou por esfriar a semântica do verso. Nesse processo de esquentar e esfriar a frase ficou morna em relação ao ardente sentido do original.

A aliteração da constrictiva /f/ no último verso do primeiro terceto – criando um elo sonoro entre *flambeaus* e *femmeLouise Labée* e antecipando foneticamente o substantivo *feux* do próximo verso – foi silenciada. Percebe-se a criação de uma nova aliteração, a do fonema /m/ : “Chamas demais para uma só mulher!”, a insistência sonora do fonema pode indicar reincidência ou persistência das chamas que assolam a voz poética.

Na proposta de tradução de Mário Laranjeira para essa estrofe, vê-se que os termos do *blason* foram diminuídos com o apagamento de *cheveux*, *doigts*, cabelos e dedos.

Quadro 13 – Soneto II. Poema fonte, primeiro terceto, e a tradução de Mário Laranjeira.

O ris, ô front, cheveux, bras mains et doigts: O lut pleintif, viole, archet et vois: Tant de flambeaus pour ardre une femme Louise Labée!	Ó risos, fronte, braços, mãos ardentes! Ó alaúde, viola e voz plangentes ! Tanto archote a abrasar uma mulher !
Louise Labé	Mário Laranjeira

Fonte: Criado pela autora

Além disso, houve o acréscimo do adjetivo “ardentes”. Essa alteração, além de ter minimizado o efeito do *blason*, criou certo paradoxo, visto que, no original, em nenhum momento o ser amado apresenta sequer uma ardência do fogo que devora o eu-lírico; a forma como esse verso foi traduzido leva a crer que o ser amado, metonimicamente representado por suas partes, também arde de paixão, o que não condiz com o verso de ouro, presente na tradução, como veremos. A hipótese para essa construção é a de Mário Laranjeira ter compreendido as partes citadas não como pertencentes ao ser amado, mas à voz-poética, numa espécie de “auto-blason”.

Ademais, no original que o tradutor apresenta ao lado da sua tradução, a palavra *front* está no plural. É possível que tenha havido um erro de digitação, pois a versão que Mário Laranjeira utiliza é a mesma de Fortuna, qual seja: *Louise Labé oeuvres complètes*, Flammarion, 1986, e nela o termo está no singular. Ao fazer a tradução considerando o termo no plural, o tradutor cria uma incoerência semântica: se o verso se refere a uma só pessoa, quer seja à voz poética quer seja ao ser amado, o termo “frontes” é contraditório e isso faz com que o leitor compreenda essa passagem como alusiva às duas pessoas do discurso, sugerindo que ambas queimam de paixão; dessa forma, Mário Laranjeira cria um novo paradoxo, visto que a correspondência de sentimentos é incompatível com a problemática amorosa que motiva o soneto e que será declarada no arremate da malha poética.

No 10º verso, “*Ó alaúde, viola e voz plangentes!*”, *O lut pleintif, viole, archet et vois*, foi suprimido o termo *archet*, “arco”. O adjetivo *plaintif*, que determina alaúde, foi traduzido por “plangentes”, no plural, e deslocado para o final do verso, passando a determinar também os outros elementos do sintagma. Essa construção ampliou o tom triste e lamurioso dos termos ligados à musicalidade e aos quais o adjetivo se refere.

No 11º verso, “*Tanto archote a abrasar uma mulher!*”, *Tant de flambeaus pour ardre une femelle!* o tradutor empregou no singular “archote” uma palavra que no original estava no plural *flambeaux*. Essa mudança foi necessária, permitindo as sinalefas na construção do

decassílabo. Além disso, “**archote**” recupera a escrita e a sonoridade de *archet*, suprimido no verso anterior. Soma-se a isso o fato do substantivo reforçar a aliteração e trazer a imagem sonora de /ʃ/ sugerindo foneticamente o crepitar da brasa. Logo essa alteração não provocou perda semântica, pelo contrário, reforçou a carga expressiva do poema, além de ter conferido ao verso o tom rebuscado que apraz o tradutor. A manutenção do “Tanto” na prosposta tradutória é muito interessante na medida em que esse termo é fundamental tanto para a perspectiva hiperbólica do desejo como para a aliteração do fonema /t/ na estrofe seguinte. A escolha de “*a abrasar*” para traduzir *pour ardre* ampliou o significado da expressão, visto que o verbo no infinitivo antecedido da preposição “a” indica algo que se perpetua no tempo. O substantivo “mulher” foi selecionado para substituir *femme*, fazendo “esfriar” a percepção instintiva e a erotização do verso.

A aliteração do fonema construtivo /f/ no verso 11 foi silenciada. No entanto, o tradutor criou um verso com vários fonemas expressivos, surgindo novas aliterações e assonância, /t/, /r/, /a/: “**Tanto archote a abrasar uma mulher!**”. O fonema /t/ e /r/ sugestionam estalo e atrito, respectivamente. “A vogal /a/ traduz sons fortes, nítidos e reforça a impressão auditiva das consoantes que o acompanham” (Martins, 2012, p. 49); assim, o fonema /a/ tem a propriedade fonética de evidenciar os estalos e atritos do archote, tochas, que queimam essa mulher. Esse artifício compensou o esfriamento da ausência do substantivo *femme* Louise Labée, erotizando o verso.

Na proposição tradutória de Sérgio Duarte para o primeiro terceto, o *blason* é mantido, embora incompleto: “*Risos, fronte, cabelos, mãos e dedos*”.

Quadro14 – Soneto II. Poema fonte, primeiro terceto, e a tradução de Sérgio Duarte

O ris, ô front, cheveux, bras mains et doigts: O lut pleintif, viole, archet et vois: Tant de flambeaus pour ardre une femme Louise Labée!	Risos, fronte, cabelos, mãos e dedos Viola, alaúde, voz que diz segredos À fêmea em cujo peito a chama nasce!
Louise Labé	Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

A eliminação de alguns termos é provável que ocorra por exigência métrica; o tradutor retirou o substantivo *bras*, “braços”, da composição poética, essa escolha resultou em uma perda semântica significativa, visto o termo “braços”, juntamente com mãos e dedos, indicar envolvimento, afago, carícia; isto é, ações que expressam desejo. Felipe Fortuna, no mesmo

verso, por razão semelhante, teve de anular um vocábulo, mas ele preferiu retirar o substantivo “cabelo”, mantendo a anatomia dos membros superiores. Mário Laranjeira seguiu Felipe Fortuna nessa supressão.

A eliminação de alguns termos é provável que ocorra por exigência métrica; o tradutor retirou o substantivo *bras*, “braços”, da composição poética, essa escolha resultou em uma perda semântica significativa, visto o termo “braços”, juntamente com mãos e dedos, indicar envolvimento, afago, carícia; isto é, ações que expressam desejo. Felipe Fortuna, no mesmo verso, por razão semelhante, teve de anular um vocábulo, mas ele preferiu retirar o substantivo “cabelo”, mantendo a anatomia dos membros superiores. Mário Laranjeira seguiu Felipe Fortuna nessa supressão.

A tradução de Sérgio Duarte dos versos subsequentes, 10 e 11, sofreram alterações significativas, levando o leitor ou o crítico a duas possibilidades interpretativas, em certos aspectos antagônicas, que modificam, até mesmo, a compreensão do último terceto:

<i>O lut plaintiff, viole, archet et voix:</i>	Viola, alaúde, voz que diz segredos
<i>Tant de flambeaux pour ardre une femelle!</i>	À fêmea em cujo peito a chama nasce!
	Sérgio Duarte

No verso 10 não foram traduzidos o adjetivo *plaintif* nem o substantivo *archet*; em contrapartida, o verso termina com uma oração subordinada “voz que diz segredos”. De quem é essa voz? A quem essa voz confessa segredos? A resposta da segunda questão, articulada em um enjambement, é declarada no verso seguinte: “*À fêmea em cujo peito a chama nasce!*”

“Voz que diz segredos à fêmea em cujo peito a chama nasce!” Os segredos que fazem acender a chama da paixão são provavelmente segredos ou confissões amorosas; no momento em que essa voz profere segredos, tornando a fêmea enamorada, duas perspectivas analíticas podem ser vislumbradas:

- 1) Trata-se da voz da pessoa amada, revelando que há entre as pessoas do discurso uma relação afetiva, mesmo que para uma delas o sentimento seja um fingimento retórico.

A voz tem por companhia a viola e o alaúde, “Viola, alaúde, voz que diz segredos”: está preparado o cenário do trovador, do galanteador, que faz a corte a uma mulher, geralmente casada. Talvez por essa razão, no primeiro verso do poema, o eu-lírico confesse: “*olhos que fingem não me ver*”. É certo que o amor cortês é um gênero lírico que perpassa especialmente

os séculos XI, XII, XIII e XIV e que Louise Labé escreve em meados do século XVI, no Renascimento; mas a *courtoisie* deixou marcas na literatura durante séculos; muitas marcas, não apenas das cantigas de amor, mas sobretudo das cantigas de amigo, podem ser identificadas em várias passagens do sonetário labeliano, confirmando que a poesia de Louise Labé adquire contornos próprios como já foi visto capítulo no I.(1.1) Além disso, a presença constante do alaúde (até mesmo nesse Soneto II) indica a forte influência desse gênero no fazer poético de Louise Labé.

Retomemos a análise desse verso na perspectiva de que o ser amado seria uma espécie de trovador, cuja voz “diz segredos à fêmea em cujo peito a chama nasce!” A mulher passa a ser a presa almejada pelo trovador, por isso ela é uma “*fêmea*”, que se deixa abater pelos dotes não apenas físicos, expostos no *blason*, mas também musicais do ser amando: o trovador, o sujeito da oração, o sujeito que tem voz¹⁴³.

Assim, Sérgio Duarte (re)inverte os papéis que Louise Labé tinha invertido e amplia as possibilidades semânticas em sua tradução. O ser amado, no soneto II labeliano, é expresso pela sua inexpressividade, pela sua apatia, pela sua indiferença em relação ao eu-lírico. Na tradução de Sérgio Duarte alteram-se as atitudes e os comportamentos, corporifica-se o ser amado ao dar-lhe voz e tornando a fêmea a presa, o objeto de sua conquista.

Vale evidenciar que Sérgio Duarte traduziu *feme Louise Labée* por “*fêmea*”, e não “*mulher*” como Felipe Fortuna e Mário Laranjeira. Essa escolha também provocou um enriquecimento semântico; pois, além da noção de presa, de caça, o termo *fêmea* imprime aos versos a ideia de instinto sexual e também de erotização, conforme o original.

- 2) Outra opção para a identidade dessa “voz que diz segredos” seria a metáfora ou metonímia para a arte poética em si.

A Poesia, que com a sua musicalidade – “viola, alaúde e voz”, tem o poder de despertar, de aflorar a sensualidade e a sexualidade do eu-lírico: a fêmea.

Não que se refira a um poeta ou a uma poeta específicos, mas à poesia que, com engenho e arte, provoca uma catarse de emoções e de sentimentos, fazendo nascer, no peito da mulher a chama do desejo, o apetite picante, a ponto de o eu-lírico se autointitular “*fêmea*”, isto é, uma mulher com sua sexualidade despertada. Essas duas acepções produzirão interpretações

¹⁴³ Segundo Barros (2011), no amor cortês “a mulher seria mero pretexto ou engodo” para o homem provar as suas habilidades tanto no que se refere à sua capacidade cavaleiresca, à conquista, à persuasão, quando à destreza no manuseio de versos e rimas. A perspectiva de servilismo do trovador em relação à mulher era apenas fingimento onde estavam camuflados os ditames de uma sociedade misógina. Assim, o trovador fazia nascer a chama no coração da sua presa que - ao perceber que a relação não ultrapassaria as fronteiras da fantasia, da quimera - findava por mergulhar no poço infindável do sofrimento, lamentando o amor unilateral que a consumia

distintas no último terceto.

A aliteração da constrictiva /f/ no último verso foi emudecida na tradução de Sérgio Duarte. Analisando esse terceto a partir dos critérios de Britto (2017) e Laranjeira (2003), tem-se o quadro que segue:

Quadro 15 – Soneto II. Primeiro terceto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Erotização	Média: 3	Alta: 4	Muito alta: 5
Manutenção dos elementos musicais sem acréscimo de ambiguidade	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
	9	10	5
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Anáfora Ô	Total: 6	Muito alta: 5	Nula: 0
Constituição do <i>Blason</i>	Muito alta: 5	Alta: 4	Muito alta: 5
Isotopia da musicalidade	Total: 6	Muito alta: 5	Muito alta: 5
Isotopia do fogo	Nula: 0	Total: 6	Nula: 0
Aliteração do fonema /f/	Nula: 0	Nula: 0	Nula: 0
	17	20	10

Fonte: Criado pela autora

A erotização, sentido medular dessa estrofe, foi amenizada em todas as propostas de tradução. O verso de Sérgio Duarte, ao trazer o termo “fêmea”, conservou certo grau de erotismo, mas criou uma ambiguidade em que a mulher é vista como presa, objeto capturado, e não apenas como um sujeito com o instinto à flor da pele. Em relação ao *blason*, Sérgio Duarte e Felipe Fortuna fizeram poucos apagamentos. Mário Laranjeira, em sua proposta, removeu maior número de elementos e alterou para o plural termos que, na fonte, estavam no singular resultando em modificações de sentido. A isotopia do fogo, conservada na versão de Mário Laranjeira, e reforçada pelas novas aliterações e pela nova assonância, projetou certa aura lascívia sobre o verso, erotizando-o. A tradução de Mário Laranjeira permanece na esteira de um fazer mais próximo do original (com exceção das partes do *blason*), sendo seguido por Felipe Fortuna. Sérgio Duarte se lança em uma versão mais livre dos aspectos linguísticos estruturais.

d) Segundo terceto

Quadro 16 – Soneto II. Poema fonte, segundo terceto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

De toy me plein, que tant de feus portant, En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant, N'en est sur toy volé quelque estince Louise Labée. Louise Labé	De ti me queixo: esses fogos que trago No coração causaram muito estrago, Mas não te queima um lampejo sequer. Felipe Fortuna
De ti me queixo : tendo eu fogo tanto, Meu coração apalpas e, no entanto. Sobre ti não voou chispa sequer. Mário Laranjeira	E quanto mais me queima, mais lamento Que desse fogo que arde tão violento Nem uma só fagulha te alcançasse. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

Dentre todas as estrofes desse soneto elaboradas por Felipe Fortuna, o último terceto foi o que mais sofreu alterações formais e estruturais, distanciando-se do texto fonte.

Quadro 17 – Soneto II. Poema fonte, segundo terceto, e a tradução de Felipe Fortuna.

De toy me plein, que tant de feus portant, En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant, N'en est sur toy volé quelque estince Louise Labée. Louise Labé	De ti me queixo: esses fogos que trago No coração causaram muito estrago, Mas não te queima um lampejo sequer. Felipe Fortuna
---	--

Fonte: Criado pela autora

No verso 12, “*De ti me queixo: esses fogos que trago*” / *De toy me pleins, que tant de feus portant* /, o primeiro hemistíquio é traduzido literalmente; no segundo, muda-se a pontuação, acrescenta-se um demonstrativo, retira-se o advérbio e se modifica o tempo verbal. Em termos semânticos não há alteração, salvo uma pequena amenização da hipérbole contida em *tant de feus* que não é percebida em “*esses fogos*”.

No verso 13, *En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant*, / “*No coração causaram muito estrago*” toda a construção é transformada. O verbo *tâter* que significa “tatear” e, portanto, “tocar”, “atingir” é traduzido por “causar” e deslocado para o meio do verso. São acrescentados os termos “muito” e “estragos” que não fazem parte do verso em francês. A expressão *En tant d'endroits*, “em tantos lugares”, sugerindo que o fogo consome a voz lírica por inteiro tendo, portanto, sentido hiperbólico, também foi suprimida.

Os versos 12 e 13 são responsáveis, no original, pelas rimas paralelas compostas por verbos no gerúndio, *portant/tatant*, produzindo uma assonância dos sons nasais que remeteriam o leitor à percepção do estado de apatia e de tristeza em que está mergulhada a voz poética; além disso, a aliteração da oclusiva /t/ assinala, foneticamente, a ideia de estalido do fogo que abraça a fêmea. Ao traduzir a rima *portant/tatant* por “trago/estrago”, a expressividade das nasais, indicando tristeza, foi silenciada, mas a aliteração do fonema /t/ não só foi recuperada como amplificada a partir da sua combinação a vibrante /r/ indicando abalo, frêmito, resultando em /tr/ e fazendo ecoar um estrondo.

A tradução de Felipe Fortuna do verso de ouro, o 14º, e de sua rima, também motiva algumas observações:

N'en ait sur toy volé quelque estincelle Mas não te queima lampejo sequer.
Louise Labée. .

Na frase “*não te queima um lampejo sequer*” a palavra “sequer”, fechando o verso e engatando a rima de ouro, enfraqueceu a relação esteticamente elaborada no original que aproxima, pelos recursos rítmicos, a fêmea ao fogo da paixão: *femme Louise Labée/estince Louise Labée*.

Ao rimar “mulher/sequer” promove-se um de Sérgio Duarte obramento interpretativo adverso ao que é expresso no poema raiz. O advérbio “sequer” apresenta um sentido de pequenez, miudeza, nulidade, enfim, insignificância. Ao aproximar sonoramente “mulher” a “sequer”, sugere-se, de forma indireta, certa correspondência entre os termos; essa circunscrição restritiva, diminuta, torna-se mais pungente ao observar que o adjetivo “só” que antecede o substantivo mulher, no verso 11, pode ser lido como “desamparada”, reforçando um campo lexical de fragilidade, dissipando a forte erotização feminina manifestada na rima de ouro do original, confirmando a hipótese acima levantada quando da tradução do substantivo “desejos” por “anseios”, no verso 5.

Além disso, no poema em francês, rimam-se dois substantivos, isto é, dois termos que pertencem à mesma classe gramatical; na tradução, a rima se faz entre um substantivo e um advérbio, não mantendo a uniformidade. Felipe Fortuna se empenhou em seguir o esquema rímico quanto às classes gramaticais no início do soneto, mas não o fez na estrofe de maior relevância do poema. Pode-se levantar a hipótese de que como a rima pobre não é bem vista no Brasil (com exceção das produções populares), Fortuna pode ter optado pelo emprego de rimas ricas para com elas fechar, com chave de ouro, o soneto.

Na proposta de Mário Laranjeira, o primeiro hemistíquio segue, assim como em Felipe

Fortuna, uma tradução literal: “*De ti me queixo*”.

Quadro 18 – Soneto II. Poema fonte, segundo terceto, e a tradução de Mário Laranjeira.

De toy me plein, que tant de feus portant, En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant, N'en est sur toy volé quelque estince Louise Labée. Louise Labé	De ti me queixo : tendo eu fogo tanto, Meu coração apalpas e, no entanto. Sobre ti não voou chispa sequer. Mário Laranjeira
---	--

Fonte: Criado pela autora

No segundo, a inversão na distribuição das palavras na frase foi capaz de manter a semântica e a aliteração do fonema /t/; a supressão do relativo “que” foi necessária para compor as dez sílabas. “*Tanto*”, que expressa o grau de intensidade da paixão do eu-lírico, ficou evidenciado ao ter sido deslocado para o final do verso, compondo a rima paralela com “no entanto”, verso 13: “*Meu coração apalpas e, no entanto.*”

Dentre as produções de Mário Laranjeira analisadas neste estudo, esse verso é, dependendo da interpretação, um dos mais distantes do seu correspondente no soneto fonte. O verbo apalpar, “apalpas”, empregado para traduzir *tatant*, deixou a frase com uma significação confusa, pois, no original, a pessoa amada, o “tu” do poema, não expressa nenhuma ação em relação ao eu-lírico, sobretudo uma ação mais intimista; é certo que a frase é metafórica, mas essa construção diminui a passividade do ser amado; além disso, o que tateia ou o que toca o coração da voz poética não é o ser amado, mas é o fogo decorrente da paixão; ao apagar essa correlação, o tradutor modifica o sentido do verso. Mas, Mário Laranjeira pode ter pensado em sentidos figurados do verbo apalpar como esses que se encontram em Aulete (2024):
6. Fig. Causar aflição a; MALTRATAR [td. : *O frio intenso apalpava os desabrigados.*]
7. Fig. Fazer perder as forças; ABATER; ACACHAPAR [td. : *A doença a apalpava a olhos vistos.*]. É provável que tenha sido nessa acepção que o tradutor empregou o termo.

Ainda sobre esse verso, a escolha de Mário Laranjeira pelo emprego da conjunção adversativa “no entanto” arrematando a rima paralela, já citada, mantém a aliteração do /t/ e a assonância da vogal nasal, imprimindo aos versos a ideia de estrondo e de melancolia.

No verso 14: “*Sobre ti não voou chispa sequer.*” *N'en est sur toy volé quelque estince Louise Labée.*, Mário Laranjeira - igualmente a Felipe Fortuna – faz o engate da rima de ouro com o par *mulher/sequer*, as possíveis interpretações sobre essa relação já foram feitas quando analisada a tradução de Felipe Fortuna e, aqui, se tornam recorrentes.

A frase “*sobre ti não voou*” manteve, além do tempo verbal no passado, a parcial semelhança ortográfica entre *volé* e “voou”. Embora não esteja em uma situação aliterante, o fonema labiodental /v/ transmite a ideia de vento, de algo que flui, que desliza e se desloca até atingir o alvo; pode-se fazer a correlação do “voar” das fagulhas da paixão com o entorno que envolve as astúcias de Cupido que, irresponsavelmente, faz suas flechas voarem causando uma atração desenfreada; as flechas atingiram a voz poética, mas não o ser amado.

A palavra “chispa”, dissílaba, foi fundamental para a criação do decassílabo; os seus sinônimos, mais longos, tais como “centelha, faísca, fagulha, lampejo” fariam com que o verso ultrapassasse as dez sílabas. No mais, a palavra “chispa” inicia com uma fricativa palatal, esse som sugere chiado, barulho; no verso em questão ele amplia a ideia de estalo, fazendo ressoar o crepitar das fagulhas, reforçando a aliteração da oclusiva surda /t/ que fora sutilmente reduzida no último verso.

“*E quanto mais me queima, mais lamento*”. Com essas palavras Sérgio Duarte traduz o verso francês *De toi me plains, que tant de feux pourtant*. A aliteração do fonema /t/ no primeiro verso do original foi substituída pela do /m/ que é repetido 5 vezes na tradução em português.

Quadro 19 – Soneto II. Poema fonte, segundo terceto, e a tradução de Sérgio Duarte.

De toy me plein, que tant de feus portant, En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant, N'en est sur toy volé quelque estince Louise Labé. Louise Labé	E quanto mais me queima, mais lamento Que desse fogo que arde tão violento Nem uma só fagulha te alcançasse. Sérgio Duarte
--	---

Fonte: Criado pela autora

O fonema /t/, como já fora mencionado, representaria o estalido do fogo que queima o eu-lírico; ao empregar a aliteração com a nasal, o tradutor emudece o estalido, no primeiro verso da estrofe, mas faz ecoar o murmúrio, a lamentação, evidenciando as queixas da voz poética.

Além da alteração fonética, o tradutor optou por uma inversão sintática. *De toi me plains*, que corresponde no verso a “*mais lamento*”, foi deslocado para o final do verso. Por sua vez, o hemistíquio *que tant de feux portant*, traduzido em “*E quanto mais me queima*”, inicia o verso, realçando o calor da paixão; o uso do pronome reflexivo “me” antecedendo o verbo “queimar” destaca a semântica erótica do soneto que se estende para o verso seguinte: “*Que desse fogo que arde tão violento*” / *En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant*,

Esse fogo não apenas queima, ele queima violentamente. O substantivo “fogo”, presente no verso 12 do original, foi, na tradução, deslocado para o verso 13, em que se observa o acréscimo do verbo “arder”, reforçando o campo isotópico de “fogo” que, enaltecido também

pelo adjetivo “violento”, acentua a erotização do eu lírico.

A manutenção da rima nasal “*lamento/violento*”, semelhante ao original, enfatiza a permanência do tom melancólico da estrofe, que vai se opor, em intensidade, a alguns elementos do último verso, o verso de ouro.

E quanto mais me queima, mais lamento
Que desse fogo que arde tão violento”
“Nem uma só fagulha te alcançasse.”,

De toi me plains, que tant de feux pourtant.
En tant d'endroits d'iceux mon coeur tâtant
N'en est sur toi volé quelque étincelle
Louise Labée

A expressão “*Nem uma só*” se opõe a “*tão*”, verso 11, apontando a disparidade dos sentimentos; do mesmo modo que no original essa desproporção foi assinalada por *tant* e *quelque*.

A aproximação paralela entre “fogo”, verso 13, e fagulha (fogo irrelevante), no verso 14, mostra o disparate da intensidade dos sentimentos das personagens da trama amorosa.

A rima de ouro entre “*alcançasse*” e “*nasce*” não contém a correlação erótica e metafórica que há entre *femme* e *étincelle* na estrofe anterior. No entanto, a fricativa alveolar /s/ criou um eco, sugerindo soluços, suspiros, sussurro e, até mesmo, de ardência.

A rima nasal “*lamento*” e “*violento*” realimenta toda a carga melancólica já indicada pelo fonema /m/ constante no verso 12 da tradução. Além disso, “*lamento* e *violento*” criam uma leve aliteração do /t/, recuperando parte da potência explosiva do original.

Apresentando essas observações a partir da óptica de Britto (2017) e Laranjeira (2003), tem-se o seguinte quadro:

Quadro 20 – Soneto II. Segundo terceto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Passividade do ser amado	Total: 6	Nula: 0	Total: 6
Disparate do sentimento entre o eu e o outro	Total : 6	Total : 6	Total : 6
Apatia e tristeza	Total : 6	Total : 6	Total : 6
Ênfase no fogo da paixão	Muito alta: 5	Muito alta: 5	Total: 6
	23	17	24
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Aliteração do /t/	Média: 3	Muito alta: 5	Média: 3
Rima de ouro com conotação erótica	Nula: 0	Nula: 0	Nula: 0
Rimas paralelas com sons nasais	Nulo: 0	Total: 6	Total: 6
Emprego de antíteses	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Aliteração de sons nasais	Muito fraca: 1	Muito alta: 5	Total: 6
Termos indicando intensidade	Fraca: 2	Fraca: 2	Total: 6
	12	24	27

Fonte: Criado pela autora

Embora recorrendo a inversões, acréscimos e apagamentos, Sérgio Duarte nesse último terceto trouxe em sua proposta quase todos os aspectos que na análise do original se mostraram relevantes; tanto no que se refere à semântica, quanto aos recursos linguístico-estruturais. Foi Felipe Fortuna quem, nessa estrofe, se permitiu maior distanciamento da estrofe fonte quanto aos recursos- estruturais, sobretudo em relação à construção morfológica e fonética das rimas e à aliteração dos sons nasais. Mário Laranjeira, quanto aos aspectos semânticos, apresentou nesse terceto uma versão mais livre ao imprimir ações ao ser amado.

Atualmente, para algumas linhas dos Estudo da Tradução, falar em perda é quase uma heresia ou desacato; mas, se existir o direito de apontar alguma – ainda mais quando é esse o termo que empregam os teóricos que servem de base para as análises aqui empreendidas – ressalta-se a rima de ouro com conotação erótica, que nenhum dos tradutores fez perpetuar em seus versos, embora tenha existido o esforço contínuo de compensação mediante empregos fonéticos distribuídos na malha poética. Três hipóteses podem ser sugeridas para esse apagamento: 1. Não perceberam a convergência semântica entre *femelle* e *étincelle*; 2) Perceberam, mas não a viram como essencial; 3) Mesmo a tendo notado e visto como essencial, a língua portuguesa não os favoreceu. Essa última é a condição mais provável, visto que dentre os sinônimos para o substantivo mulher tem-se: senhora, dona, dama, fêmea, patroa; dentre os sinônimos para fagulha (*étincelle*) estão: centelha, chispa, corisco, faísca, faúlha. As palavras dos dois grupos não rimam entre si. Ampliando o campo semântico de fagulha para fogo encontra-se: brasa, lume, calor, labareda, flama, chama. Esses dois últimos rimam com dama: dama/chama, dama/flama criando-se uma simbiose entre os termos a partir dos ecos da rima consoante e, além disso, trata-se de dois substantivos o que amplia a interação linguística. No entanto, “dama” é, socialmente, o oposto de “fêmea”, essa é regida pelo instinto e pela busca de satisfação imediata de suas necessidades; aquela, podada pelas regras dos bons costumes, da boa educação, destacando-se por ser nobre e distinta. Além disso, o termo *étincelle* é um fogo inexpressivo, tal e qual o sentimento que o ser amado nutre pela voz poética, mostrando a disparidade entre os sentimentos; logo, não convém por razões semânticas traduzir *étincelle* por “chama”, nem *femelle* por “dama”, inviabilizando-se a total recuperação do jogo fonético e semântico observado na rima de ouro do texto fonte.

Comparando os níveis de correspondência em todos os aspectos entre as três produções tem-se o seguinte resultado: Felipe Fortuna (225), Mário Laranjeira (238) e Sérgio Duarte (191). Essa numeração indica que, em relação ao Soneto II, a proposta tradutória de Mário

Laranjeira foi a que mais se aproximou do original, sendo seguida pela de Felipe Fortuna. Sérgio Duarte, ratificando, apresentou uma versão mais livre.

Somando apenas os números dos correspondentes semânticos, vê-se o seguinte resultado: Felipe Fortuna (87), Mário Laranjeira (83) e Sérgio Duarte (86). A diferença entre os tradutores não é tão expressiva, demonstrando que, quanto aos aspectos semânticos e sua correlação com o original, as produções se aproximam. No entanto, é provável que em MÁRIO LARANJEIRA o emprego de uma linguagem com arcaísmos e metáforas tenham imprimido ao soneto um ar mais rebuscado, como se o tradutor desejasse realçar o lapso temporal entre o original e o leitor atual; mas não se deve esquecer que o Renascimento, tempo em que o poema foi elaborado, prezava por uma linguagem mais limpa e fluida.

Concentrando apenas os valores correspondentes aos aspectos linguísticos-estruturais das traduções do soneto tem-se: Felipe Fortuna (120), Mário Laranjeira (138) e Sérgio Duarte (91). O resultado confirma tanto o perfil mais livre da tradução de Sérgio Duarte, observado de Sérgio Duarte e a análise dos constituintes retórico-formais; quanto a tradução mais apegada à letra de Mário Laranjeira. Felipe Fortuna mantém uma fidelidade semântica correlata à dos demais tradutores, mas numa escrita mais apegada à letra do original, ficando no meio entre a proposta de Sérgio Duarte e a do Mário Laranjeira.

As análises das traduções dos outros sonetos demonstrarão se as respectivas posturas dos tradutores permanecem ou são alteradas.

5.4.2 Soneto III

Quadro 21 – Soneto III de Louise Labé e as traduções de
Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

O longs desirs, ô esperances vaines, Tristes soupirs et larmes coutumieres A engendrer de moy maintes rivières, Dont mes deus yeus sont sources et fontaines: O cruautez, ô durtez inhumaines, Piteus regards des celestes lumieres : Du coeur transi ô passions premieres, Estimez vous croire encore mes peines ? Qu'encor Amour su moy son arc essaie, Que nouveaux feus me gette et nouveaux dars : Qu'il se despise, et pis qu'il pourra face : Car je suis tant navree en toutes pars, Que plus en moy une nouveLouise Labée plaie, Pour m'empirer ne pourroit trouver place Louise Labé	Ó ânsias longas, ó espera ausente, Tristes suspiros, prantos costumeiros, Formando em mim tantos rios e aguaceiros De que meus olhos são fonte e nascente! Ó crueldade, ó dureza inclemente, Olhares pios dos astrais luzeiros, Do coração pleno ó amores primeiros, Quereis mais forte a minha dor ardente? Que contra mim o Amor seu arco traga, Que lance novos fogos, novos dardos, Que ele se irrite, e contra mim se firme: Tão atingida estou por tantos lados Que, se quiser abrir-me nova chaga, Não haverá lugar para ferir-me. Felipe Fortuna
Ó longas ânsias, ó esperanças vãs, Tristes suspiros, lágrimas freqüentes De mim gerando assim tantas torrentes, De que meus olhos são nascentes chãs! Ó crueldades, ó durezas frias, Olhar de dó dos celestiais clarões, Do peito triste, ó iniciais paixões, Quereis fazer crescer-me as agonias? Ensaie ainda em mim seu arco Amor, Lance-me novas chispas, novos dardos, Que se despeite e faça ainda pior: Pois tão ferida estou por tantos lados Que já não pode pra me molestar Nova ferida em mim achar lugar. Mário Laranjeira	Desejos vãos, perdidas esperanças, Suspiros tristes, prantos costumeiros Que em mim fazem brotar rios inteiros De que meus olhos são as fontes mansas. Crueldade e dureza, afiadas lanças, Astros do meu destino mensageiros Dos antigos amores, meus primeiros, Quereis agora impor novas vinganças? Outra vez contra mim Amor assesta Seu arco e flecha e fogos despiedados; Que, por despeito, com mais raiva agrida! Pois tão magoada estou, por tantos lados, Que já de mim nenhum pedaço resta Onde ainda possa abrir nova ferida. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

5.4.2.1 *Análise retórico-formal*

Em relação à versificação, as três traduções estudadas seguem a métrica do original, lançando mão, em algumas situações, de recursos como: sinalefas, dialefas, sinéreses e diéreses, entre outros, para compor o verso decassílabo; isso demonstra mais uma vez o esforço dos tradutores em preservar essa característica do soneto, sobretudo quando se traduzem obras escritas em um período, o renascentista, em que o soneto decassílabo era uma exigência estilística. Esse empenho em manter a métrica pode ser exemplificado na tradução de Sérgio Duarte, que, entre os versos 13 e 14, cria um enjambement para manter a métrica das dez sílabas poéticas:

Que já de mim nenhum pedaço resta
Onde ainda possa abrir nova ferida

Quadro 22 – Soneto III. Escansão e tonicidade das traduções.

Felipe Fortuna
ó-ân-sias-lon-gas-ó-es-pe-ra<u>au</u>-sen-te ----> (10 sílabas) trís-tes-sus-pi-ros-pran-tos-cos-tu-meí-ros ----> (10 sílabas) for-man-doem-mim-tan-tos-ri<u>os</u>-<u>ea</u>-gua-cei-ros ----> (10 sílabas) de-que-meus-o-lhos-são-fon-tee-nas-cen-te ----> (10 sílabas) ó-cru-el-da-de<u>ó</u>-du-re-z<u>ain</u>-cle-men-te ----> (10 sílabas) o-lha-res-pi-os-dos-as-trais-lu-zei-ros ----> (10 sílabas) do-co-ra-ção-ple-no<u>ó</u>a-mo-res-pri-meí-ros ----> (10 sílabas) que-reis-mais-for-tea-mi-nha-dor-ar-den-te ----> (10 sílabas) que-con-tra-mim-<u>oa</u>-mor-seu-ar-co-tra-ga ----> (10 sílabas) que-lan-ce-no-vos-fo-gos-no-vos-dar-dos ----> (10 sílabas) <u>quee</u>-le-seir-ri-tee-con-tra-mim-se-fir-me ----> (10 sílabas) tão-a-tin-gi-daes-tou-por-tan-tos-la-dos ----> (10 sílabas) que-se-qui-ser-a-brir-me-no-va-cha-ga ----> (10 sílabas) nã<u>oha</u>-ve-rá-lu-gar-pa-ra-fe-rir-me ----> (10 sílabas)
Mário Laranjeira
ó-lon-gas-ân-sias-<u>ó</u>es-pe-ran-ças-vãs ----> (10 sílabas) trís-tes-sus-pi-ros-lá-gri-mas-fre-qüen-tes ----> (10 sílabas) de-mim-ge-ran-doas-sim-tan-tas-tor-ren-tes ----> (10 sílabas) de-que-meus-o-lhos-são-nas-cen-tes-chãs ----> (10 sílabas) ó-cru-el-da-des-ó-du-re-zas-fri-as ----> (10 sílabas) o-lhar-de-dó-dos-ce-les-ti<u>ais</u>-cla-rões ----> (10 sílabas) do-pei-to-tris-teó-i-ni-cia<u>is</u>-pai-xões ----> (10 sílabas) que-reis-fa-zer-cres-cer-meas-a-go-ni-as ----> (10 sílabas) en-sa-<u>iea</u>-in-daem-mim-seu-ar-coa-mor ----> (10 sílabas) lan-ce-me-no-vas-chis-pas-no-vos-dar-dos ----> (10 sílabas) que-se-des-pei-tee-fa-ça<u>ain</u>-da-pi-or ----> (10 sílabas)

pois-tão-fe-ri-daes-tou-por-tan-tos-la-dos ----> (10 sílabas) que-já-não-po-de-pra-me-mo-les-tar ----> (10 sílabas) no-va-fe-ri-daem-mim-a-char-lu-gar ----> (10 sílabas)
Sérgio Duarte
de-se-jos-vãos-per-di-das-es-pe-ran-ças ----> (10 sílabas) sus-pi-ros-tris-tes-pran-tos-cos-tu-mei-ros ----> (10 sílabas) queem-mim-fa-zem-bro-tar-ri-os-in-tei-ros ----> (10 sílabas) de-que-meus-o-lhos-são-as-fon-tes-man-sas ----> (10 sílabas) cru-el-da-dee-du-re-zaa-fia-das-lan-ças ----> (10 sílabas) as-tros-do-meu-des-ti-no-men-sa-gei-ros ----> (10 sílabas) dos-an-ti-gos-a-mo-res-meus-pri-mei-ros ----> (10 sílabas) que-reis-a-go-raim-por-no-vas-vin-gan-ças ----> (10 sílabas) ou-tra-vez-con-tra-mim-a-mor-as-ses-ta ----> (10 sílabas) seuar-coe-fle-chae-fo-gos-des-pi-e-da-dos ----> (10 sílabas) que-por-des-pei-to-com-mais-rai-vaa-gri-da ----> (10 sílabas) pois-tão-ma-go-daes-tou-por-tan-tos-la-dos ----> (10 sílabas) que-já-de-mim-ne-nhum-pe-da-ço-res-ta ----> (10 sílabas) on-deain-da-pos-saa-brir-no-va-fe-ri-da ----> (10 sílabas)

Fonte: Criado pela autora

Quanto à tonicidade, a análise demonstrou que: Felipe Fortuna emprega versos decassílabos heroico (**tris-tes-sus-pi-ros-pran-tos-cos-tu-mei-ros**), sáfico (**o-lha-res-pi-os-dos-as-trais-lu-zei-ros**), provençal (**ó-cru-el-da-deó-du-re-zain-cle-men-te**) e pentâmetro iâmbico (**que-lan-ce-no-vos-fo-gos-no-vos-dar-dos**). Em muitos versos da tradução de Felipe Fortuna há a ocorrência de duas tônicas vizinhas, fazendo com que uma delas se comporte como subtônica, a exemplo de: **de-que-meus-o-lhos-são-fon-tee-nas-cen-te**, em que a 3ª e a 4ª, a 6ª e 7ª são tônicas; isso dificulta a identificação do ritmo que pode comportar-se como um provençal ou um heroico. Na tradução de Sérgio Duarte encontra-se o verso heroico (**de-se-jos-vãos-per-di-das-es-pe-ran-ças**), o sáfico (**que-por-des-pei-to-com-mais-rai-vaa-gri-da**) e o pentâmetro iâmbico (**que-já-de-mim-ne-nhum-pe-da-ço-res-ta**); algumas construções também apresentam tonicidade ambígua dificultando o enquadramento rítmico dos versos, o que pode ser observado em: “**ou-tra-vez-con-tra-mim-a-mor-as-ses-ta**” (em que a 3ª e a 4ª são tônicas), “**queem-mim-fa-zem-bro-tar-ri-os-in-tei-ros**” (em a 2ª e a 3ª, a 6ª. e a 7ª. são tônicas). Essa última escansão demonstra que a acentuação da 4ª posição parece não ser uma preocupação maior para o tradutor, que em vários momentos apresenta a tonicidade na 3ª sílaba, a exemplo de: (**dos-an-ti-gos-a-mo-res-meus-pri-mei-ros**), (**cru-el-da-dee-du-re-zaa-fia-das-lan-ças**). Na tradução de MÁRIO LARANJEIRA são empregados o verso heroico (**tris-tes-sus-pi-ros-lá-gri-mas-fre-qüen-tes**), o sáfico (**do-pei-to-tris-teó-i-ni-ciais-pai-xões**) e o pentâmetro iâmbico (**en-sa-iea-in-daem-mim-seu-ar-coa-mor**). Como os demais tradutores, a versão de Mário

Laranjeira também oferece certa hesitação quanto à tonicidade dificultando a sua caracterização, o verso “*do peito triste, ó iniciais paixões*” identificado anteriormente como sáfico, pode ser visto e classificado como um heroico (do-peí-to-tris-te-ói-ni-ci-ais-pai-xões).

Em todas as três produções há maior probabilidade de tonicidade na 6ª sílaba, estabelecendo-se uma preferência pelo decassílabo heroico. É provável que essa escolha se deva à herança de ser essa a métrica principal do renascimento na tradição portuguesa, em especial em sua versão na língua de Camões, que é tido como exemplo de sonetista.

Diante do ritmo poético, os tradutores passam pela problemática do decassílabo em duas tradições diferentes. O tradutor pode escolher manter o ritmo do original, porém ferindo a tradição do decassílabo da língua de chegada, ou pode preferir adotar a tradição da língua de chegada, ferindo a tonicidade do original. Se a posição estética de Labé foi a de abraçar a prática do decassílabo mais corrente na época, o tradutor estará sendo coerente com o original (e, portanto, aproximando-se dele), ao adotar a mesma posição de Labé na língua de chegada, isto é, optar pelo tipo de decassílabo mais praticado na língua portuguesa que, no caso, é o decassílabo heroico; é isso que Brito (2017) chama de correspondência funcional e que, em alguns casos, é mais adequada do que a correspondência formal.

Quanto ao estudo das rimas, há uma pequena alteração. Felipe Fortuna e Sérgio Duarte aplicam o mesmo esquema rímico do original, em que as rimas dos quartetos são interpoladas e as dos tercetos encadeadas, seguindo o padrão: ABBA-ABBA-CDE-DCE. A proposta de Mário Laranjeira se distancia desse quadro; embora mantenha as rimas interpoladas nos quartetos, elas se diferenciam entre as duas estrofes e em relação aos tercetos. O tradutor emprega rimas imperfeitas, interpoladas, encadeadas e paralelas, cuja estrutura é ABBA-CDDC-EFE-FHH. Essa organização rímica se aproxima do soneto inglês ABABCDCEFEFGG. No sonetário de Louise há apenas um poema que se finaliza com rimas paralelas; trata-se do soneto VIII, cujo arranjo rímico é: ABBA-ABBA-CDC-CDD. De fato, a poeta não segue uma estrutura fixa quanto às rimas na elaboração dos tercetos que compõem seus sonetos, de tal maneira que a disposição mais comum do soneto clássico, ABBA-ABBA-CDE-CDE, é aplicada por Labé uma única vez, no soneto IX. Logo, essas alterações e nuances rímicas na versão de Mário Laranjeira, e dos outros tradutores nos demais sonetos, não se distanciam da liberdade que a própria poeta se dava na elaboração dos seus versos; no entanto, ressalte-se que, se for considerado apenas o soneto em estudo, sem aludir a conexões estruturais com as demais composições que integram o sonetário labeliano, vê-se que a distribuição das rimas do original foi parcialmente contemplada na tradução de Mário Laranjeira. Além disso, o emprego de rimas imperfeitas (amor/pior) pelo tradutor pode ter um efeito de entranhamento em leitores cuja

perspectiva sonora das rimas em relação ao soneto clássico é a da perfeita similitude rímica. Assim, essa escolha tradutória de Mário Laranjeira pode lançar sobre o poema um ar mais moderno, pois as rimas imperfeitas não eram comuns no século XVI.

Dessa forma, seguindo a metodologia da Laranjeira (2003) e de Britto (2017), pode-se dizer que: quanto à métrica, todos os tradutores conseguiram manter a estrutura do original; quanto à tonicidade, a maior fidelidade e nível de correspondência formal foram vistos em Felipe Fortuna e Mário Laranjeira que sempre conservaram a tonicidade da 4ª sílaba poética. Sérgio Duarte, se distanciou mais do texto fonte ao incidir a tônica sobre a 3ª posição. No tocante à disposição das rimas, a fidelidade total é vista em Felipe Fortuna e Sérgio Duarte. Mário Laranjeira optou por outra forma de disposição, seguindo o texto fonte apenas no primeiro quarteto.

Pode-se resumir essas observações no seguinte quadro

Quadro 23 – Soneto III. Aspectos retórico-formais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Retórico-formal do soneto - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Metro Decassílabo	Total: 6	Total : 6	Total: 6
Tonicidade	Muito alta: 5	Total: 6	Média: 3
Rimas	Total: 6	Média: 3	Total: 6
	17	15	15

Fonte: Criado pela autora

O quadro indica que, quanto à forma, a tradução de Felipe Fortuna foi a que mais se aproximou do original. Sérgio Duarte e Mário Laranjeira se equiparam no cômputo final, distanciando-se um pouco da fonte francesa.

5.4.2.2 Análise semântica e linguístico-estrutural das traduções

a) Primeiro quarteto

Quadro 24 – Soneto III. Poema fonte, primeiro quarteto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

O longs desirs, ô esperances vaines, Tristes soupirs et larmes coutumieres A engendrer de moy maintes rivieres, Dont mes deus yeus sont sources et fontaines: Louise Labé	Ó ânsias longas, ó espera ausente, Tristes suspiros, prantos costumeiros, Formando em mim tantos rios e aguaceiros De que meus olhos são fonte e nascente! Felipe Fortuna
Ó longas ânsias, ó esperanças vãs, Tristes suspiros, lágrimas freqüentes De mim gerando assim tantas torrentes, De que meus olhos são nascentes chãs! Mário Laranjeira	Desejos vãos, perdidas esperanças, Suspiros tristes, prantos costumeiros Que em mim fazem brotar rios inteiros De que meus olhos são as fontes mansas. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

A intensidade do sofrimento amoroso, sentido proeminente dessa estrofe, é mantida pelos três tradutores. A isotopia de infinitude, no caso infinitude da dor, é verificável nas três versões que empregam os lexemas: *longas, costumeiros, frequentes, fontes, nascentes*. Mário Laranjeira e Felipe Fortuna optam por alterar o modo verbal infinitivo de *à engendrer* e empregam, respectivamente, “formando/gerando”. No nível semântico não houve alteração, visto que o gerúndio também remete a algo que se perpetua no decorrer do tempo. Sérgio Duarte, em relação ao mesmo verbo, preferiu uma forma flexionada e empregou a locução verbal “fazem brotar”, mantendo o verbo principal no infinitivo; essa solução, além de permitir uma percepção de continuidade da situação expressa, chama a atenção sobre a ação e o sujeito que a realiza, isto é, os desejos, a esperança, os suspiros, as lágrimas.

Nos dois primeiros versos de todas as traduções são conservados os vocativos em uma sequência de quatro expressões separadas por vírgulas, permitindo ao leitor sentir a acumulação dos árduos elementos aqui evocados e que exprimem a aflição da voz poética.

Quadro 25 – Soneto III. Poema fonte, primeiro quarteto, versos 1 e 2 e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

O longs desirs, ô esperances vaines, Tristes soupirs et larmes coutumieres Louise Labé	Ó ânsias longas, ó espera ausente, Tristes suspiros, prantos costumeiros, Felipe Fortuna
Ó longas ânsias, ó esperanças vãs, Tristes suspiros, lágrimas freqüentes Mário Laranjeira	Desejos vãos, perdidas esperanças, Suspiros tristes, prantos costumeiros Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

Semelhante ao original, o emprego nas traduções dos termos no plural “*ânsias, longas, suspiros, tristes, vãs, costumeiros...*” (com exceção de “*espera ausente*”, tradução de Felipe Fortuna) também revigora a intensidade do sofrimento amoroso. A escolha de “*espera ausente*”, no singular, por Felipe Fortuna, proporcionou a rima com “*nascente, inclemente, ardente*” e garantiu a manutenção do decassílabo, o que não teria sido possível com o plural “*esperas ausentes*”.

A estrutura em quiasmo, recurso estilístico relevante na elaboração dos dois primeiros versos labeanos formados por adjetivo + substantivo, substantivo + adjetivo / adjetivo + substantivo, substantivo + adjetivo, foi parcialmente mantido por Felipe Fortuna, no 2º verso, e por Sérgio Duarte, no 1º verso. Mário Laranjeira, dentre os tradutores, foi o mais sensível em relação a essa figura literária e manteve na sua versão uma construção análoga ao original. A inversão dos termos que configuram o quiasmo reforça a ideia a partir de uma repetição cruzada, intensificando o sentido do verso, qual seja: o roubo do sofrimento amoroso, que é inaugurado no soneto com o eco anafórico da interjeição Ó, cuja presença nos versos da lionesa não deve passar despercebida.

A anáfora é uma das principais figuras de linguagem empregadas por Labé. Identificamos, em nossa pesquisa, que a anáfora está presente em 19 dentre os 24 sonetos que a poeta escreveu. Assim, a reincidência anafórica da interjeição Ó envolve o primeiro verso do soneto em um eco lamurioso, uma ladainha chorosa, como um dos recursos para demonstrar, foneticamente, a chaga incurável que aflige a voz poética.

Nas traduções, Mário Laranjeira e Felipe Fortuna mantêm a força expressiva desse artifício estilístico; em Sérgio Duarte, a subtração desse recurso gera uma perda sonora e visual, reduzindo a intensidade do lamento da voz lírica. Essa escolha pelo apagamento da anáfora na

tradução de SÉRGIO DUARTE é mais uma pista que indica sua postura mais livre face ao original.

Os versos 3 e 4 são as linhas em que a metáfora hiperbólica transborda, transformando os olhos do eu-lírico em um inesgotável olho d'água.

Quadro 26 – Soneto III. Poema fonte, primeiro quarteto, versos 3 e 4 e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

<i>A engendrer de moy maintes rivières, Dont mes deus yeus sont sources et fontaines:</i> Louise Labé	Formando em mim tantos rios e aguaceiros De que meus olhos são fonte e nascente! Felipe Fortuna
De mim gerando assim tantas torrentes, De que meus olhos são nascentes chãs! Mário Laranjeira	Que em mim fazem brotar rios inteiros De que meus olhos são as fontes mansas. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

Na tradução desses versos, os três tradutores fizeram acréscimos e substituições por meio dos termos “*aguaceiros*”, “*assim*”, “*chã*”, “*inteiros*”, “*mansas*”; apagamento do numeral *deus* (dois) e algumas inversões. No terceiro verso, as inversões são percebidas nas traduções de Mário Laranjeira e de Sérgio Duarte. No quarto verso, o tratamento dado ao primeiro hemistíquio é análogo nas três traduções; no segundo hemistíquio, a tradução do substantivo *fontaine* pelos adjetivos “*chãs*” e “*mansas*” nas versões de Mário Laranjeira e Sérgio Duarte, respectivamente, garantiu a rima. Nesse hemistíquio, Felipe Fortuna foi o mais literal dentre os tradutores.

O acréscimo do substantivo “*aguaceiros*”, na tradução de Felipe Fortuna, fortaleceu e amplificou a isotopia de choro, metafórica e hiperbolicamente expressa em (*pranto, rios, fonte, nascente*). Em Mário Laranjeira, o acréscimo da conjunção coordenativa conclusiva “*assim*”, no 3º verso, ratifica a relação entre as “*vãs esperanças*” e as “*longas ânsias*” que o eu-lírico vivencia e sua imersão em um estado lamurioso. Ainda em Mário Laranjeira, no 4º verso, a supressão do substantivo “*fontaine*” e sua substituição pelo adjetivo “*chãs*” atenuou a isotopia de liquidez; mas, em contrapartida, a nova construção “*nascentes chãs*”, indicando um terreno aplanado, traz para o leitor a percepção de um sofrimento constante; visto que, por estarem em uma superfície nivelada, as angústias, as amarguras, os tormentos não deságuam, são

inextinguíveis, fortalecendo uma das temáticas do soneto: a intensidade do sofrimento amoroso. Em Sérgio Duarte, a tradução do advérbio “*maintes*” (muitos) pelo adjetivo “*inteiros*” trouxe a mesma ideia de demasia e excesso; o deslocamento do adjetivo “*inteiros*” para o final do verso ocorreu por razões rítmicas. No verso 4, Sérgio Duarte, a exemplo de Mário Laranjeira, também suprimiu o substantivo “*fontaine*” e o permutou por um adjetivo: “*mansas*”, criando a frase “*fontes mansas*”. Essa alteração resultou em uma nova semântica para o verso; “mansa” tem primeiramente a conotação de “serena”, “tranquila”, mas também significa “tolerante”, “condescendente”, sugerindo que o eu-lírico aceita, com mansuetude, a desventura amorosa. Dessa forma, em Felipe Fortuna e Mário Laranjeira é evidenciada a incomensurabilidade da aflição amorosa; em Sérgio Duarte, a passividade desse eu que sofre.

Em relação aos recursos fonoestilísticos advindos do uso estético dos fonemas nas aliteraões e assonâncias, as três versões conseguiram manter o emprego recorrente dos fonemas /r/ /s/ /z/ e das vogais nasais. Em Mário Laranjeira, a criação da aliteração do fonema /t/ no terceiro verso: “*De mim gerando assim tantas torrentes*”, amplificou e criou uma acústica com a consoante oclusiva surda evidenciando a força e a intensidade das lágrimas do eu-lírico, ratificando o sentido dessa estrofe.

Pode-se afirmar que em relação aos aspectos semânticos dessa estrofe, todos as traduções conseguiram expressar o sentimento da infinitude do sofrimento amoroso.

Quanto aos aspectos linguístico-estruturais como: vocativos, termos no plural, quiasmo, anáfora, aliteraões e assonâncias, a tradução de Mário Laranjeira atingiu uma correspondência total. No quesito sintaxe, os apagamentos, acréscimos, modificações verbais, substituições e inversões fizeram com que a proposta de Mário Laranjeira se distanciasse do texto fonte. A tradução de Felipe Fortuna conservou, em especial, os elementos fônicos da estrofe; verifica-se leve alteração na sintaxe, no emprego do quiasmo e dos termos no plural. Na proposta tradutória de Sérgio Duarte são mantidos: o uso do vocativo, os termos no plural, as aliteraões e as assonâncias; no entanto, o emprego parcial do quiasmo, as modificações sintáticas e o apagamento total da anáfora indicam um trabalho mais livre do tradutor em relação à estrofe original. Essas informações estão no quadro que segue:

Quadro 27 – Soneto III. Primeiro quarteto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Intensidade do sofrimento amoroso	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Isotopia da infinitude	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Isotopia do choro	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Isotopia da liquidez	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	18	18	18
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Vocativo	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Termos no plural	Muito alta:5	Total: 6	Total: 6
Quiasmo	Média:3	Total: 6	Média: 3
Anáfora ô	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Aliteração /r/, /s/, /z/	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Assonância das nasais	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	32	36	27

Fonte: Criado pela autora

As três versões expressaram a intensidade do sofrimento amoroso, em especial na manutenção da isotopia de infinitude. No que tange os recursos linguístico-estruturais, a versão de Mário Laranjeira foi a que mais preservou os componentes estilísticos observados na análise do original, sendo seguido por Felipe Fortuna. Sérgio Duarte também apresentou muitas correspondências, salvo no emprego da anáfora e dos quiasmos.

Em todas as propostas, no que se refere à sintaxe, ocorreram: apagamento (*et, deus*); acréscimos – Felipe Fortuna (*aguaceiros*), Mário Laranjeira (*assim*) (*chãs*), Sérgio Duarte (*inteiros*), (*mansas*); e alteração do modo verbal de *à engendrer* – Felipe Fortuna (*formando*), Mário Laranjeira (*gerando*), Sérgio Duarte (*fazem brotar*).

Em Sérgio Duarte e Mário Laranjeira também foram observadas inversões. Essas modificações não resultaram em perdas no nível semântico, mas antes realçaram os sentidos já manifestos na estrofe.

b) Segundo quarteto

Quadro 28 – Soneto III. Poema fonte, segundo quarteto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

<i>O cruautez, ô durtez inhumaines, Piteus regars des celestes lumieres: Du coeur transi ô passions premieres, Estimez vous croitre encore mes peines ?</i> Louise Labé	Ó crueldade, ó dureza inclemente, Olhares pios dos astrais luzeiros, Do coração pleno ó amores primeiros, Quereis mais forte minha dor ardente? Felipe Fortuna
Ó crueldade, ó durezas frias, Olhar de dó dos celestiais clarões, Do peito triste, ó iniciais paixões, Quereis fazer crescer-me as agonias? Mário Laranjeira	Crueldade e dureza, afiadas lanças, Astros do meu destino mensageiros Dos antigos amores, meus primeiros, Quereis agora impor novas vinganças? Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

Essa estrofe é a que apresenta o núcleo mais denso quanto ao significado, pois a complementação de cada um dos três versos é possível com a leitura encadeada do 4º e último verso da estrofe. Para ilustrar nossa argumentação, a estrofe poderia ser assim desmembrada: *O cruautez, ô durtez inhumaines, Estimez vous croitre encore mes peines ? / Piteus regars des celestes lumieres: Estimez vous croitre encore mes peines ? / Ô passions premières du coeur transi, Estimez vous croitre encore mes peines ?*

Há uma sucessão de vocativos, protelando o pedido ou ordem ou questionamento que será endereçado a esses destinatários. O acúmulo dos vocativos cria certo suspense ou ansiedade no leitor, que quer saber a sequência (o que o eu-lírico tem a dizer a esses interlocutores convocados nos 3 primeiros versos).

Assim, Felipe Fortuna e Mário Laranjeira mantiveram em suas versões a sintaxe do original retendo o emprego cumulativo dos vocativos. Essa opção era a mais “segura”, já que esse procedimento estilístico faz parte do verso na língua fonte e não é uma consequência da tradução. Ambos os tradutores também permaneceram com o emprego anafórico da interjeição Ó, propagando a lamúria inicial do soneto ao conservar o paralelismo com o primeiro verso do poema: *O longs desirs, ô esperances vaines*.

Em Sérgio Duarte, no verso 5, “*O cruautez, ô durtez inhumaines*”, traduzido por: “*Crueldade e dureza, afiadas lanças,*” houve o emudecimento anafórico do Ó, o apagamento do adjetivo “*inhumaines*” e sua substituição por “*afiadas lanças*” que é empregado como aposto para crueldade e dureza; em termos semânticos não houve alteração, visto que tanto o adjetivo “*inumanas*” (desumanas) como a expressão “*afiadas lanças*” estão ligados ao campo semântico

da barbárie, da brutalidade.

Ainda em Sérgio Duarte, no verso 6, “*Piteus regars des celestes lumieres*:”, traduzido por “*Astros do meu destino mensageiros*” altera-se a semântica do verso. No original *Piteus regars des celestes lumieres*, a voz poética pode estar usando uma metáfora para referir-se aos deuses do olímpo, que apenas veem com piedade o sofrimento do eu-lírico sem tomar partido, pois cada um tem um destino a cumprir; a voz-lírica pode também estar empregando uma prosopopéia para fazer alusão às estrelas que, diante do sofrimento do eu-lírico, se humanizam e sentem dó dessa voz que sofre; outra possibilidade, seria a sugerida em nota na edição da Flammarion : *celestes lumieres : les yeux de l'amant sont comparés à des soleils*. (1986, p.226).

Em Sérgio Duarte, o apagamento de *Piteus regars*, a substituição de “*celestes lumieres*” por “*Astros*” e, ainda, a atribuição de uma função a esses astros com o acréscimo do adjetivo “*mensageiros*”, culmina por criar um *enjambement* com o verso 7 e 8 ficando: “*Astros do meu destino mensageiros dos antigos amores, meus primeiros, quereis agora impor novas vinganças.*”

Assim, a estrofe original, sobrecarregada de ambiguidade e de polissemia, com acentuada carga metafórica, foi, na proposta de tradução de Sérgio Duarte, desambiguizada, clarificada, retomando as observações de Berman (2007).

No último verso da estrofe, Felipe Fortuna e Mário Laranjeira persistiram na tradução a mais literal possível.

Quadro 29 – Soneto III. Poema fonte, segundo quarteto, verso 8, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

<i>Estimez vous croitre encore mes peines ?</i> Louise Labé	Quereis mais forte minha dor ardente? Felipe Fortuna
Quereis fazer crescer-me as agonias? Mário Laranjeira	Quereis agora impor novas vinganças? Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

Embora Fortuna tenha traduzido “*peine*” por “*dor ardente*”, acrescentando um qualificativo “ardente” ao verso, esse recurso não resultou em mudança de sentido; apenas ofereceu maior valor expressivo ao substantivo “dor”. Sérgio Duarte escolheu uma versão mais livre com apagamentos (*encore, mes*), acréscimos (agora) e alteração semântica (*croître/impôr, peines/vinganças*). O emprego, por Sérgio Duarte, do verbo “impôr” e do substantivo “vingança” direciona a leitura para uma interpretação em que o eu-lírico esteja sendo castigado; assim, pode-se entender que o fato de o eu-lírico ter se permitido amar seja um ato ilícito que justifique a imposição da desforra.

Esse significado escolhido por Sérgio Duarte na sua interpretação é verossímil sobretudo quando se faz uma leitura dos outros sonetos de Labé, em que a voz poética expõe o sofrimento amoroso como punição. Eis alguns exemplos: *Peines despendues* (soneto II), *fureur divine* (soneto IV), *Crier me faut mon mal* (soneto V), *tourment j’endure* (soneto VIII), *rude cruauté, tant tu me tiens de façons rigoureuses* (XI), *Lut, compangnon de ma calamite* (XII), *Je croy qu’estoient les infernaus arrets*, *Qui de si loin m’ourdissoeint ce naufrage* (XX), *Ayant Amour forcé mon jugement* (XXI), *Si j’ay fai* Louise Labée, *les peines sont presentes* (XXIV). Desse modo, pode-se dizer que o tradutor Sérgio Duarte fez escolhas tradutórias que não fugiram da temática do sonetário labeano. No entanto, em correlação exclusiva com o original, o tradutor manipula os elementos textuais com mais liberdade sintática e semântica do que Felipe Fortuna e Mário Laranjeira.

No que se refere aos elementos sonoros, em especial à constância dos fonemas /p/, /m/, /t/, /e/ e /i/ reforçando a percepção de que há um estado emocional doloroso que ecoa e se perpetua nos versos, pode-se verificar os seguintes aspectos: na proposta de Mário Laranjeira, sobretudo o terceiro verso, “*Do peito triste, ó iniciais paixões*”, a aliteração do /p/, /t/ e a assonância de /i/ são mais evidentes; além disso, no verso “*Olhar de dó dos celestiais clarões*”, o tradutor enalteceu a assonância do /o/ da interjeição Ô com o substantivo “dó”, fazendo também surgir paralelamente uma aliteração do fonema /d/ na locução adjetiva “olhar de dó dos”; assim, embora os demais fonemas do original tenham tido a sua prosódia amenizada, houve uma substituição que recuperou a mesma função dos fonemas em francês; o fonema nasal /m/ é completamente emudecido. Em Felipe Fortuna também se percebe a aliteração do /p/ “pios”, “pleno”, “primeiro”; do /m/ “inclemente”, “amores” “primeiros”, “mais”, “minha”; do /t/ “inclemente”, “forte”, “ardente”; a do /i/ “inclemente”, “pios”, “astrais”, “luzeiros”, “primeiros”, “mais”, “minha”. Em Sérgio Duarte as aliterações desses fonemas ocorrem, embora que de forma mais sutil, com exceção da nasal /m/ que se torna eloquente em todo a estrofe ampliando o eco lamurioso dos versos. Ambos os tradutores também compensaram ao

recorrer ao eco das vogais nasalizadas, sobretudo no final dos versos, fazendo persistir a ideia de reforço.

Observando as produções a partir dos critérios sugeridos por Laranjeira (2003) e Britto (2017), pode-se constatar que:

Quadro 30 – Soneto III. Segundo quarteto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Polissemia, ambiguidade semântica e manutenção da metáfora.	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Sufrimento amoroso	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	12	12	6
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Vocativo	Total: 6	Total: 6	Média: 3
Anáfora do Ô	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Aliteração do /p/	Média: 3	Forte: 4	Fraca: 2
Aliteração do /m/	Total: 6	Nula: 0	Total: 6
Aliteração do /t/	Alta: 4	Alta: 4	Média: 3
Assonância do i/	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	31	26	20

Fonte: Criado pela autora

Como exposto, Felipe Fortuna e Mário Laranjeira decidiram por manter a sintaxe, a polissemia e ambiguidades da estrofe fonte. Em Sérgio Duarte é modificada a sintaxe e suavizada a carga polissêmica. Esse distanciamento semântico é fruto das escolhas de Sérgio Duarte no campo linguístico-estrutural e sintático com os acréscimos e os apagamentos que foram observados na sua proposta.

As alterações sintáticas, embora mais sutis, também foram identificadas em Mário Laranjeira, “*olhar de dó*” (inversão na ordem da frase e transformação de um adjetivo em uma locução adjetiva) e, em Felipe Fortuna, “*olhares pios*” (inversão). Essas mudanças e substituições não alteraram a carga semântica dos versos.

Quanto aos recursos fonoestilísticos, em Sérgio Duarte a total eliminação da anáfora também foi uma perda sensível; as aliterações das oclusivas /p/ e /t/ também foram minimizadas. Em Mário Laranjeira, o emudecimento da nasal, diminui o tom melancólico da estrofe. Mário Laranjeira e Sérgio Duarte compensaram a sutil reprodução dos fonemas do original com a criação de novas repercussões sonoras. Felipe Fortuna conseguiu manter um maior número de fonemas do original e reforçou o sentido criando novas recidivas sonoras.

Observando a aproximação das produções em relação ao original vê-se, conforme o quadro, que Sérgio Duarte se mantém persistente em uma versão mais livre tanto nos aspectos semânticos quanto linguístico-estruturais. Felipe Fortuna e Mário Laranjeira seguem uma linha mais próxima da fonte francesa nos dois aspectos, em especial Felipe Fortuna.

c) Primeiro e Segundo Tercetos

Quadro 31 – Soneto III. Poema fonte, primeiro e segundo tercetos, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Qu'encor Amour su moy son arc essaie, Que nouveaux feus me gette et nouveaux dars : Qu'il se desquite, et pis qu'il pourra face : Car je suis tant navree en toutes pars, Que plus en moy une nouve Louise Labée plaie, Pour m'empirer ne pourroit trouver place. <i>Louise Labé</i>	Que contra mim o Amor seu arco traga, Que lance novos fogos, novos dardos, Que ele se irrite, e contra mim se firme: Tão atingida estou por tantos lados Que, se quiser abrir-me nova chaga, Não haverá lugar para ferir-me. Felipe Fortuna
Ensaie ainda em mim seu arco Amor, Lance-me novas chagas, novos dardos, Que se despeite e faça ainda pior: Pois tão ferida estou por tantos lados Que já não pode pra me molestar Nova ferida em mim achar lugar. Mário Laranjeira	Outra vez contra mim Amor assesta Seu arco e flecha e fogos despedados; Que, por despeito, com mais raiva agrida! Pois tão magoada estou, por tantos lados, Que já de mim nenhum pedaço resta Onde ainda possa abrir nova ferida. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

A percepção da mudança de foco, em que a voz poética desafia o personificado Amor, mostrando-o incapaz de abrir-lhe novas chagas; a percepção do tom bélico e de martírio com a presença de uma isotopia da tortura e do suplício; a percepção de uma possível referência a São Sebastião; ou seja, a percepção do sentido ou dos sentidos que dos tercetos emana foi preservada e manifesta nas três traduções. A diferença está, como na maior parte das vezes, na forma.

Nesses seis versos Louise Labé emprega os recursos estilísticos visuais e fonéticos com tanta insistência, propriedade e intencionalidade, que eles se tornam eloquentes, pois todos convergem para intensificar a incessante e ininterrupta ação do cruel deus Amor (Cupido) sobre sua vítima. A anáfora do “que” produz efeito cumulativo, indica insistência e persistência; a aliteração do fonema /s/, sobretudo no primeiro verso do primeiro terceto, indica insistência e persistência; a aliteração do fonema /t/, em especial no primeiro verso do segundo terceto, indica insistência e persistência; a anáfora do adjetivo *nouveaus*, indica insistência e persistência; a majestosa aliteração do /p/ no último verso do primeiro terceto, no final de cada verso do segundo terceto e em todo verso de ouro, indica insistência e persistência. Ou seja, na repetição reiterada, sugerindo insistência e persistência, as palavras e os sons são relançados aos olhos e

ouvidos do leitor assim como as flechas são desferidas incessantemente em direção à voz lírica.

Esses versos são o exemplo do quão a poesia é autofágica, o sentido se alimenta da forma e a forma se nutre do sentido; isso faz da forma um elemento essencial. Quando se subtrai a forma da poesia, o que fica? Temas, só temas, muitas vezes recorrentes, triviais, banais, comezinhos...previsíveis; o que é imprevisível é a forma, nisso reside a capacidade do poeta em expressá-los.

Vejamos como os três tradutores manipularam esses recursos que são, além de literários e estilísticos, retóricos no seu potencial argumentativo de convencer sobre o que a voz lírica expressa.

O recurso anafórico da partícula “Que” foi preservado por Felipe Fortuna em todos os versos correspondentes. Mário Laranjeira e Sérgio Duarte conservaram-no parcialmente, o que amenizou o efeito produzido por essa figura sintática. Ambos os tradutores não criaram uma nova anáfora ou outra figura que compensasse nos versos a expressão de algo que se repete de forma incessante.

A aliteração do /s/ no primeiro verso do primeiro terceto labeano foi transferida para o segundo verso em todos os tradutores. A conservação desse recurso fônico foi possível sobretudo porque a língua portuguesa, ao contrário da língua francesa, tem o /s/, marcador do plural, oralizado; logo, os substantivos e adjetivos no plural possibilitaram a retomada da aliteração desse fonema.

A recorrência da oclusiva /t/, no primeiro verso do segundo terceto, também foi mantida nos três tradutores, em especial em Felipe Fortuna, que o empregou em número maior do que o original, acentuando-lhe o efeito.

Se for possível falar de perda nessas traduções, ela ocorreu, em todos os tradutores, na onipresente aliteração do fonema /p/ que se inicia no último verso do primeiro terceto, de Sérgio Duarteobrando-se no terceto seguinte, em que todos os versos terminam com palavras iniciadas com a consoante, e se condensando no verso de ouro, em que há uma explosão fonética da oclusiva surda: *Pour m'empirer ne pourroit trouver place*. A não valorização desse elemento estilístico nas três traduções provavelmente tenha ocorrido por não encontrarem os lexemas correlatos que tivessem o sentido e a prosódia correspondentes e, então, optaram pela valorização do sentido.

A título de exemplo, vejamos o substantivo *place*, que na língua francesa significa lugar, praça, circunstância, emprego e, no verso labeano, é utilizado na acepção de lugar. Fazendo uma caça às palavras e observando os sinônimos em língua portuguesa para a palavra “lugar” começando com a consoante /p/, tem-se o seguinte resultado: parte, paragem, povoado,

povoação, posição, posto, ponto¹⁴⁴. Nenhum desses termos é conveniente para empregar na tradução do verso *Pour m'empirer ne pourroit trouver place*. Claro que o tradutor poderia fazer alterações e encontrar outro fonema que transmitisse acepção semelhante. De modo análogo, o termo *empirer*, piorar, que é um verbo intransitivo, mas que Labé emprega no modo transitivo, não facilita a tarefa do tradutor; logo, é provável que a supressão do fonema tenha ocorrido por limitações linguísticas e fonéticas.

Quanto às questões alusivas às particularidades linguístico-estruturais, as inversões, os acréscimos e os apagamentos foram reincidentes em todas as traduções, o que fez com que determinados aspectos fossem mais evidenciados em uma tradução do que em outra.

No verso 9 do original, *Qu'encor Amour sur moy son arc essaie*, a construção feita a partir da conjunção *Qu'* (que) e do advérbio *encor* (ainda) sugere uma voz poética destemida, que não fugirá das investidas do Amor.

A tradução de Felipe Fortuna apresenta esse verso nos seguintes termos: “*Que contra mim o Amor seu arco traga*”; o apagamento do *encor* e a antecipação de *sur moy*, “*contra mim*” para o início do verso minimiza o destemor da voz poética e a apresenta como alvo, como vítima. Em termos fonéticos percebe-se a alternância de sílabas fortes e fracas, bem como a aliteração do /k/ e a assonância do /a/, numa espécie de recorrência sonora que faz as vezes do *encor*.

Na proposta de Sérgio Duarte temos: “*Outra vez contra mim Amor assesta*”. Ao traduzir *Qu'encor* por “*Outra vez*” e antecipar *sur moi*, “*contra mim*”, a construção tradutória fornece um maior destaque às recorrentes ações do deus Amor e à posição de alvo da voz poética.

A proposta de Mário Laranjeira: “*Ensaie ainda em mim seu arco Amor*”, inicia o verso com um verbo evidenciando a ação do sujeito; mas, o fato do verbo encontrar-se no presente do subjuntivo supõe um “que” implícito: que ensaie ainda em mim. Essa construção, acrescida da presença de “ainda” demonstra e destaca, como no original, a resiliente força da voz poética. A semelhança sonora entre “ensaie” e *essaie* confirmam o cuidado estético da produção de Laranjeira, na tentativa constante de sempre atualizar na tradução alguns traços estilísticos do original.

No verso 10, *Que nouveaux feus me gette et nouveaux dars*, a expressão *nouveaux feus* alude ao calor da paixão, colocado em destaque no início do verso. Esse detalhe perde a força na proposta de Felipe Fortuna, “*Que lance novos fogos, novos dardos*”, pois com a inversão e

¹⁴⁴ Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/>

antecipação do verbo são realçadas as ações do deus Amor. A tradução de Sérgio Duarte altera substancialmente o verso, mudando a maioria dos lexemas e criando uma prosopopeia: “*Seu arco e flecha e fogos despiados*.” Essa nova construção evidencia o estereótipo do deus Cupido e o seu implacável modo de ação. Nessas duas traduções, o apagamento do pronome *me* diminui a presença do eu- lírico no verso e enfatiza os atos do Amor. Em Mário Laranjeira, “*Lance-me novas chispas, novos dardos*”, o deslocamento do verbo para o início do período também, assim como nas demais traduções, faz sobressair as ações de Cupido. No entanto, a manutenção do pronome “me” reforça ser a voz poética o destemido alvo do Cupido.

No verso 11, a voz lírica enfrenta o deus Amor: *Qu’il se despite, et pis qu’il pourra face*. Felipe Fortuna e Mário Laranjeira apresentam tradução mais literal no primeiro hemistíquio, respectivamente: “*Que ele se irrite, e contra mim se firme*.”, “*Que se despeite e faça ainda pior*.”. No hemistíquio seguinte optaram pela tradução semântica da expressão “*pis qu’il pourra face*”. Na tradução de Sérgio Duarte: “*Que, por despeito, com mais raiva agrida*”, há a transformação de um verbo “*se despite*” em uma locução adjetiva “por despeito” e a transformação de duas orações coordenadas em uma subordinada. Nessa proposta, o termo “por despeito” imprimiu grande força expressiva ao verso. A opção de Felipe Fortuna, “*se irrite*” é coerente com a semântica do verso, mas não tem a sugestão de ressentimento, cólera ou desaforo que há em “*por despeito*”. Esses sentidos advindos da expressão “*por despeito*” representam perfeitamente o temperamento do deus Cupido, temperamento esse que é indicado nesses dois últimos tercetos. A proposta de Mário Laranjeira, “*Que se despeite*”, criou certo rebuscamento linguístico, pois esse verbo não é empregado habitualmente em língua portuguesa, com exceção de sua forma no particípio passado, “*despeitado*”.

No 12º verso tem-se a tradução praticamente literal nas três traduções, com exceção do apagamento da conjunção coordenativa *car* na proposta de Felipe Fortuna.

O 13 e o 14 versos, *Que plus en moy une nouve Louise Labée plaie/ Pour m’empirer ne pourroit trouver place*, foram remodelados e ou amalgamados nas traduções, de modo que, embora com sutis variações, o sentido dos dois versos foi mantido, mas a forma foi alterada.

Em Felipe Fortuna: “*Que se quiser abrir uma nova chaga/ Não haverá lugar para ferir-me*.”, o acréscimo dos dois verbos, *querer/abrir*, transformando a frase em uma oração, destaca a atenção para as ações do deus Cupido e não para a voz poética. No último verso, a inversão, que direciona *ne pourroit trouver place*, “*Não haverá lugar*”, para o início do período, enfatiza as feridas do eu-poético e adquire uma função hiperbólica.

Em Sérgio Duarte: “*Que já de mim nenhum pedaço resta/ Onde ainda possa abrir nova ferida*”, as consideráveis mudanças como acréscimos de lexemas (pedaço, mim, já, resta,

nenhum, abrir) , os apagamentos (*nouve Louise Labée, plus*), a tradução de *ne pourroit trouver place* por “*Onde ainda possa abrir*” e sua inversão para o início do hemistíquio modificaram a forma dos versos, não obstante tenha sido preservado o nível semântico do original, qual seja: a completa dilaceração da voz poética face às investidas do Amor.

Em Mário Laranjeira: “*Que já não pode pra me molestar/ Nova ferida em mim achar lugar*”, há uma postura mais livre do tradutor nesses dois versos; assim, *nouve Louise Labée plaie* “nova ferida” foi deslocado do verso 13 para o 14, bem como *en moy* “em mim”. O termo *Pour m’empirer*, que inicia o 14º verso, foi deslocado para o final do 13º, de forma que este foi totalmente alterado em sua estrutura: “*Que já não pode pra me molestar*”. No entanto, assim como em Sérgio Duarte, o núcleo semântico foi conservado, revelando os tormentos da voz poética e a incessante agressão do Amor.

Analisando os tercetos a partir dos critérios de fidelidade semântica conforme sugere Laranjeira (2003) e pelos níveis de correspondência como orienta Britto (2017), podemos observar os seguintes resultados: quanto aos sentidos provenientes da mudança de foco, em que o eu-lírico passa a referir-se ao deus Cupido e a desafiá-lo em um tom bélico, a partir de lexemas como *dars, gette, arc, essaie...*; quanto ao perfil sádico desse deus expresso nos versos *Qu’il se despite, et pis qu’il pourra face...*; quanto à ideia de tortura advinda dos termos *navrée, plaie, toutes pars, empirer* criando a isotopia do suplício em relação à voz-poética...; quanto à possibilidade de referência a São Sebastião, no último terceto, e uma comparação dos martírios sofridos pelo santo e pelo eu-lírico...; enfim, quanto à semântica do soneto, as três traduções apresentaram correspondência e, por conseguinte, uma fidelidade semântica expressiva.

No que concerne à fidelidade linguístico-estrutural (Laranjeira, 2003) e ao nível de correspondência (Britto, 2017), as aliterações do /s/ e do /t/ foram mantidas nas três versões. A aliteração do fonema /p/ não foi recuperada, resultando em seu apagamento e nível de correspondência nulo. A anáfora de *nouveau* foi preservada nas produções de Felipe Fortuna e de Mário Laranjeira; em Sérgio Duarte ela foi deslocada para o último verso do segundo quarteto e para o verso de ouro, ambas em posição final de verso; no entanto, a distância entre os termos resultou no enfraquecimento, ou mesmo apagamento, do efeito estilístico. Acerca da sintaxe, as alterações, inversões, apagamentos e acréscimos foram observados em todas as traduções em graus diferentes conforme foi demonstrado, inviabilizando um nível de correspondência elevado, embora o nível semântico tenha sido resguardado nas três produções. A tradução de Felipe Fortuna lançou mão de inversões, apagamentos e acréscimos, transformando a estrutura de alguns versos. No entanto, essas alterações foram em número reduzido face às demais versões, sobretudo no que se refere ao último terceto. Em Sérgio Duarte as alterações foram

mais recorrentes nesses dois tercetos, chegando a modificar grande parte da estrutura e dos lexemas dos versos. A proposta de Mário Laranjeira também lançou mão de transformações, acréscimos, inversões e apagamentos, mormente nos dois últimos versos do soneto, apresentando uma fidelidade e grau de correspondência medianos.

Eis as informações no quadro 32:

Quadro 32 – Soneto III. Primeiro e segundo tercetos. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Mudança de foco	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Desafio ao deus Amor	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Tom bélico e de martírio	Total: 6	Total: 6	Total: 6
O perfil sádico de Cupido	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Isotopia da tortura e do suplício	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	30	30	30
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Anáfora do Que	Total: 6	Média: 3	Média: 3
Aliteração /s/	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Aliteração /t/	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Aliteração /p/	Nula: 0	Nula: 0	Nula: 0
Anáfora <i>nouveaus</i>	Total: 6	Total: 6	Muito fraca: 1
	24	21	16

Fonte: Criado pela autora

O quadro dos dois últimos tercetos confirma a vertente mais livre de Sérgio Duarte quando aos elementos linguístico-estruturais e, ao mesmo tempo, a sua aproximação mais com os aspectos semânticos dos tercetos.

Somando as informações contidas nas tabelas, tem-se o seguinte resultado: aspectos retóricos-formais: Felipe Fortuna (17), Mário Laranjeira (14) e Sérgio Duarte (15); aspectos semânticos: Felipe Fortuna (66), Mário Laranjeira (66) e Sérgio Duarte (60); aspectos linguístico-estruturais: Felipe Fortuna (87), Mário Laranjeira (83) e Sérgio Duarte (63). Totalizando: Felipe Fortuna (170), Mário Laranjeira (163) e Sérgio Duarte (138).

Analisando as traduções de todo o soneto III, é possível inferir que os três tradutores conseguiram manipular os elementos palpáveis – lexemas, morfemas e fonemas – de modo a recuperar o núcleo semântico dos versos da poeta lionesa, nos quais a intensidade do sofrimento amoroso é manifesta de forma expressiva. Não foi necessário recorrer a “infidelidades no nível semântico”, usando um termo do próprio Mário Laranjeira (2003), como maneira de manter o poético na versão traduzida. Com exceção da proposta tradutória de Sérgio Duarte que, nos dois últimos versos do segundo quarteto, alterou a sintaxe e os elementos dos versos, resultando na clarificação ou amenização das ambiguidades presentes no original modificando-lhe o sentido.

Mas, em sua totalidade, nas três versões analisadas, foram gerados o sentido ou os sentidos mais explorados no soneto na língua de partida; logo, pode-se afirmar que há uma fidelidade semântica nas três versões de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Quanto aos aspectos linguístico-estruturais, confirma-se a aproximação das propostas de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira à letra do original, e uma atitude mais livre de Sérgio Duarte quanto a esses aspectos; o termo “livre” não indica aqui inobservância total dos componentes, mas a não contemplação de uma parte deles.

A fidelidade semântica, amalgamada à linguístico-estrutural resulta no que Mário Laranjeira (2003) chamou de fidelidade Semiótica, que consiste em oferecer na língua-alvo, a partir da reescritura, a possibilidade de identificar na tradução o movimento interno de produção de sentidos que caracteriza o texto poético.

Os sentidos capturados no soneto III foram: 1) a intensidade do sofrimento amoroso; 2) a influência do deus Cupido no destino afetivo e emocional do eu-lírico, anulando por completo o livre arbítrio dos seres humanos; 3) o perfil sádico de Cupido; 4) os mártires, como São Sebastião, e os amantes, são exemplos e vítimas do amor incondicional; 5) amar é sofrer e suportar indefinidamente.

Todos esses aspectos semânticos e estruturais, que se comunicam em uma rede de significância, podem ser experienciados pelos leitores em quaisquer das traduções analisadas. O grau de recepção dependerá também do grau da competência do leitor, capaz de identificar as sutilezas da linguagem poética, observando que poesia e poema são muito mais do que um sentido rimado, havendo uma congruência de unidades que pertencem aos diversos extratos da elaboração poética e que culmina em mensagens veladas e esteticamente elaboradas. Além disso, precisa-se observar até que ponto é relevante algum elemento do texto que não foi recuperado e, sobretudo, até que ponto seria não apenas desejável¹⁴⁵, mas possível, uma correspondência de grau máxima em alguns momentos da tradução poética. Nesse sentido as retraduições se irmanam, complementam-se, e vemos “quase a mesma coisa” (Eco, 2007) se processar de diferentes formas.

Vejamos como “o mesmo” se processou nas traduções do soneto XVIII, considerado uma das obras-primas de Louise Labé.

¹⁴⁵ Refiro-me a propostas que seguem a linha ou perspectiva da recriação livre. Se essas produções são traduções é um questão que nos faz voltar aos capítulos iniciais dessa tese.

5.4.3 Soneto XVIII

Quadro 33 – Soneto XVIII de Louise Labé e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

<i>Soneto XVIII</i>	
<i>Baise m'encor, rebaise moy et baise :</i> <i>Donne m'en un de tes plus savoureux,</i> <i>Donne m'en un de tes plus amoureux :</i> <i>Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.</i> <i>Las, te plains tu ? ça que ce mal j'apaise,</i> <i>En t'en donnant dix autres doucereus.</i> <i>Ainsi meslans nos baisers tant heureux</i> <i>Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.</i> <i>Lors double vie à chacun en suivra.</i> <i>Chacun en soy et son ami vivra.</i> <i>Permits m'Amour penser quelque folie :</i> <i>Tousjours suis mal, vivant discrettement,</i> <i>Et ne me puis donner contentement,</i> <i>Si hors de moy ne fay quelque sai</i><i>Louise Labé.¹⁴⁶</i> Louise Labé	Beija-me ainda, rebeija-me e beija; Dá-me um daqueles teus mais saborosos, Dá-me um daqueles teus mais amorosos: Quatro eu darei em que a brasa viceja. Reclamas? Mas o teu mal se festeja Com mais dez beijos meus deliciosos. E ao misturar os beijos fervorosos Os dois gozemos o que em nós chameja. Cada um dupla vida assim terá. Cada um noutro e em si mesmo estará. Permite Amor que eu pense tal loucura: Sempre estou mal, pois vivo em desalento, E só consigo ter contentamento Fora de mim, ao buscar aventura¹⁴⁷. Felipe Fortuna
Beija-me mais, beija-me ainda e beija; Dá-me um daqueles teus mais saborosos; Dá-me um daqueles teus mais amorosos, Dou-te outros quatro em brasa que flameja. Ah! tu te queixas? Que este mal te seja Paz ao te dar dez outros deliciosos. Mesclando nossos beijos mais ditosos Gozemos um do outro, o amor sobeja. E vida em dobro cada um terá; Em si e no amante cada um viverá. Permite, amor, pensar esta loucura: Sempre estou mal, em discrição vivendo, E não posso dar contentamento, Se de algo fora eu não for à procura¹⁴⁸. Mário Laranjeira	Beijai-me agora, e muito, e outra vez mais, Dai-me um de vossos beijos saborosos E depois, dai-me um desses amorosos E eu pagarei com brasa os que me dais. Virei vos socorrer, se vos cansais, Com mais dez beijos longos, langorosos, E assim, trocando afagos tão gostosos, Gozemos um do outro, em calma e paz. Vida em dobro teremos, sendo assim; E viva em vós e vós vivendo em mim. Deixai que vague, pois, meu pensamento: Não dá prazer viver bem-comportada; Bem mais feliz me sinto, e contentada, Quando cometo algum atrevimento¹⁴⁹. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

¹⁴⁶ LABÉ, 1986, p.104

¹⁴⁷ FORTUNA, 1995, p.204.

¹⁴⁸ LARANJEIRA, 2004, p.47

¹⁴⁹ DUARTE, 1999, p.79.

5.4.3.1 Análise retórico-formal

O soneto XVIII é composto em decassílabos, com tonicidade regular na quarta e na décima sílabas. As rimas (aBBa-aBBa-CCd-EEd) não seguem o esquema petrarquiano. Essa postura de ruptura, como já exposto, pré-anuncia as transgressões temáticas e estilísticas verificadas no poema.

Quanto à disposição *rímica*, todas as traduções seguem o diagrama do original. O mesmo pode ser afirmado em relação ao metro, todos são decassílabos.

Quadro 34 – Soneto XVIII. Escansão e tonicidade das traduções.

Felipe Fortuna
bei-ja-me^aa-in-da-re-bei-ja-mee-bei-ja ----> (10 sílabas) dá-meum-da-que-les-teus-mais-sa-bo-ro-sos ----> (10 sílabas) dá-meum-da-que-les-teus-mais-a-mo-ro-sos ----> (10 sílabas) qua-troe^uu-da-rei-em-quea-bra-sa-vi-ce-ja ----> (10 sílabas) re-cla-mas-mas-o-teu-mal-se-fes-te-ja ----> (10 sílabas) com-mais-dez-bei-jos-meus-de-li-ci-o-sos ----> (10 sílabas) eao-mis-tu-rar-os-bei-jos-fer-vo-ro-sos ----> (10 sílabas) os-dois-go-ze-mos-o-queem-nós-cha-me-ja ----> (10 sílabas) ca-da-um-du-pla-vi-daas-sim-te-rá ----> (10 sílabas) ca-da-um-nou-troeem-si-mes-moes-ta-rá ----> (10 sílabas) per-mi-tea-mor-queeu-pen-se-tal-lou-cu-ra ----> (10 sílabas) sem-prees-tou-mal-pois-vi-voem-de-sa-len-to ----> (10 sílabas) e-só-con-si-go-ter-con-ten-ta-men-to ----> (10 sílabas) fo-ra-de-mim-ao-bus-car-a-ven-tu-ra ----> (10 sílabas)
Mário Laranjeira
bei-ja-me-mais-bei-ja-me^aa-in-dae-bei-ja ----> (10 sílabas) dá-meum-da-que-les-teus-mais-sa-bo-ro-sos ----> (10 sílabas) dá-meum-da-que-les-teus-mais-a-mo-ro-sos ----> (10 sílabas) dou-teou-tros-qua-troeem-bra-sa-que-fla-me-ja ----> (10 sílabas) ah-tu-te-quei-xas-quees-te-mal-te-se-ja ----> (10 sílabas) paz-ao-te-dar-dez-ou-tros-de-li-cio-sos ----> (10 sílabas) mes-clan-do-nos-sos-bei-jos-mais-di-to-sos ----> (10 sílabas) go-ze-mos-um-do-ou-trooa-mor-so-be-ja ----> (10 sílabas) e-vi-daem-do-bro-ca-da-um-te-rá ----> (10 sílabas) em-sie-noa-man-te-ca-daum-vi-ve-rá ----> (10 sílabas) per-mi-tea-mor-pen-sar-es-ta-lou-cu-ra ----> (10 sílabas) sem-prees-tou-mal-em-dis-cri-ção-vi-ven-do ----> (10 sílabas) e-não-me-pos-so-dar-con-ten-ta-men-to ----> (10 sílabas) se-deal-go-fo-raeu-não-for-à-pro-cu-ra ----> (10 sílabas)
Sérgio Duarte

bei-jai-mea-go-rae-mui-toeou-tra-vez-mais ----> (10 sílabas)
 dai-meum-de-vos-sos-bei-jos-sa-bo-ro-sos ----> (10 sílabas)
 e-de-pois-dai-meum-des-ses-a-mo-ro-sos ----> (10 sílabas)
 eeu-pa-ga-rei-com-bra-saos-que-me-dais ----> (10 sílabas)

 vi-rei-vos-so-cor-rer-se-vos-can-sais ----> (10 sílabas)
 com-mais-dez-bei-jos-lon-gos-lan-go-ro-sos ----> (10 sílabas)
 eas-sim-tro-can-doa-fa-gos-tão-gos-to-sos ----> (10 sílabas)
 go-ze-mos-um-do-ou-troem-cal-mae-paz ----> (10 sílabas)

 vi-daem-do-bro-te-re-mos-sen-doas-sim ----> (10 sílabas)
 e-vi-vaem-vós-e-vós-vi-ven-doem-mim ----> (10 sílabas)
 dei-xai-que-va-gue-pois-meu-pen-sa-men-to ----> (10 sílabas)

 não-dá-pra-zer-vi-ver-bem-com-por-ta-da ----> (10 sílabas)
 bem-mais-fe-liz-me-sin-toe-con-ten-ta-da ----> (10 sílabas)
 quan-do-co-me-toal-gum-a-tre-vi-men-to ----> (10 sílabas)

Fonte: Criado pela autora

Quanto à tonicidade é mister ressaltar que: o ritmo do original é bem marcado, não havendo acumulação de sílabas tônicas vizinhas, obrigando a algumas sílabas esvaziarem a sua tonicidade comportando-se como subtônicas para se enquadrar em um ritmo específico; nas traduções, vê-se que a tonicidade nem sempre tem uma cadência bem marcada, o que dificulta a identificação do andamento rítmico devido à presença de várias sílabas tônicas juntas. Isso ocorre nas propostas dos três tradutores: Felipe Fortuna – Com mais dez beijos meus deliciosos. (em que a 3ª e a 4ª são tônicas); Mário Laranjeira – Paz ao te dar dez outros deliciosos. (em que a 4ª, a 5ª e a 6ª são tônicas); Sérgio Duarte – Com mais dez beijos longos, langorosos, (em que a 3ª a 4ª são tônicas).

É certo que em todos eles há maior incidência de tonicidade na 4ª. sílaba. Outra observação é que todos os tradutores privilegiaram o decassílabo heroico, que é o mais valorizado na versificação portuguesa no período da renascença.

Pode-se resumir essas observações no seguinte quadro:

Quadro 35 – Soneto XVIII. Aspectos retórico-formais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Retórico-formal do soneto - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Metro Decassílabo	Total: 6	Total : 6	Total: 6
Tonicidade	Muito alta: 5	Muito alta: 5	Alta: 4
Rimas	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	17	17	16

Fonte: Criado pela autora

5.4.3.2 Análise semântica e linguístico-estrutural das traduções

a) Primeiro quarteto

Quadro 36 – Soneto XVIII. Poema fonte, primeiro quarteto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Baise m'encor, rebaise moy et baise : Donne m'en un de tes plus savoureux, Donne m'en un de tes plus amoureux : Je t'en rendray quatre plus chaus que braise. Louise Labé	Beija-me ainda, rebeija-me e beija; Dá-me um daqueles teus mais saborosos, Dá-me um daqueles teus mais amorosos: Quatro eu darei em que a brasa viceja. Felipe Fortuna
Beija-me mais, beija-me ainda e beija; Dá-me um daqueles teus mais saborosos; Dá-me um daqueles teus mais amorosos, Dou-te outros quatro em brasa que flameja Mário Laranjeira	Beijai-me agora, e muito, e outra vez mais, Dai-me um de vossos beijos saborosos E depois, dai-me um desses amorosos E eu pagarei com brasa os que me dais. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

A temática da sensualidade que perpassa todo o soneto é manifesta nas três traduções, mas em graus diferentes. Felipe Fortuna, no primeiro verso, apresenta uma construção literal das três orações. Mário Laranjeira segue um caminho aproximado, afastando-se um pouco do original ao transferir *encor* (ainda, novamente) para o segundo hemistíquio e retirar o prefixo “re” de *rebaise*. Em ambos os tradutores a aliteração do fonema /b/ foi mantida, preservando as conotações que são advindas do emprego da oclusiva, tais como: o movimento repetido, a agitação interior, o ofegar da voz poética e a articulação bilabial que corresponde à ação de beijar; além da possível referência ao nome da poeta: **Labé**.

A proposta de Sérgio Duarte apresenta uma postura mais livre: “*Beijai-me agora, e muito, e outra vez mais,*”. Os lexemas, a aliteração, as repetições do verbo sofreram modificações. Percebe-se a presença de uma nova aliteração, a do fonema nasal /m/, cujo emprego reincidente pode dar uma ideia de insistência, compensando (embora não de forma equivalente) o apagamento da aliteração da bilabial /b/.

Como foi observado na análise desse primeiro quarteto, a reciprocidade e a súplica persistentes envolvem esses quatro versos. A reciprocidade vê-se no emprego do imperativo na 2ª pessoa e do pronome na 1ª do singular; a insistência está no reforço do pedido inicial que é reiterado pela voz lírica a partir da manipulação de vários recursos estilísticos, tais como: o emprego tríplece do pronome “me”, *m’* e do advérbio de intensidade “mais”, *plus*, as construções paralelísticas, os versos holorítmicos e as aliterações de outros fonemas também

oclusivos como /d/, /p/ e /t/.

Na proposta tradutória de Felipe Fortuna, quase todos esses artifícios retóricos são mantidos, com algumas alterações: a repetição do advérbio *plus* “mais” é dual, e não tríplice; a aliteração do fonema oclusivo /p/ é silenciada, mas, em contrapartida, a aliteração do fonema, também oclusivo, /d/, é reforçada pela presença do verbo dar, “darei”, além de uma nova aliteração, a do /m/, presente em “mais”. Vê-se que o tradutor traz em sua escrita grande parte dos recursos vistos no original, conseguindo manter tanto a reciprocidade entre as pessoas do discurso, como a quase obstinação do “eu” por um beijo.

Quadro 37 – Soneto XVIII. Poema fonte, primeiro quarteto, e a tradução de Felipe Fortuna.

Baise m'encor, rebaise moy et baise :	Beija-me ainda, rebeija-me e beija;
Donne m'en un de tes plus savoureux,	Dá-me um daqueles teus mais saborosos,
Donne m'en un de tes plus amoureux :	Dá-me um daqueles teus mais amorosos:
Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.	Quatro eu darei em que a brasa viceja.
Louise Labé	Felipe Fortuna

Fonte: Criado pela autora

No 4º verso, Felipe Fortuna recorre a inversões, substituições e apagamentos. O numeral *quatre*, “quatro”, ao ser deslocado para o início do verso, enfatiza a quantidade de beijos; ao passo que, no original, a ênfase está no sujeito que irá praticar a ação: “Je”. O apagamento do objeto indireto *te* diminuiu um pouco a ideia de troca, de reciprocidade entre o eu, *je*, e o tu, *t'*. A substituição da comparação *plus chaud que braise* pela subordinada “em que a brasa viceja”, resultou em certo “esfriamento” da erotização desse verso. Na proposta de Felipe Fortuna foi mantido o substantivo *braise* “brasa”, indicando quentura; *chaud* (quente), que pertencem ao mesmo campo isotópico que *braise* (brasa), foi substituído pelo verbo vicejar “viceja”, que pertence ao campo isotópico da natureza, da vegetação, trazendo a ideia de fertilidade, força, viço, mantendo de certa forma a erotização do original.

A proposta de Mário Laranjeira para esse primeiro quarteto é bem próxima da de Felipe Fortuna, chegando mesmo a ser idêntica no 2 e 3 versos. Assim, estão presentes: o emprego do imperativo na 2ª pessoa e do pronome na 1ª do singular; a repetição tríplice do pronome “me; a permanência de aliteração das oclusivas /b/, /d/ e /t/; o ensurdecimento da oclusiva /p/; o paralelismo, a repetição dual, e não tríplice, do advérbio “mais”, *plus*.

Quadro 38 – Soneto XVIII. Poema fonte, primeiro quarteto, e a tradução de Mário Laranjeira.

Baise m'encor, rebaise moy et baise : Donne m'en un de tes plus savoureux, Donne m'en un de tes plus amoureux : Je t'en rendray quatre plus chaus que braise. Louise Labé	Beija-me mais, beija-me ainda e beija; Dá-me um daqueles teus mais saborosos; Dá-me um daqueles teus mais amorosos, Dou-te outros quatro em brasa que flameja Mário Laranjeira
---	--

Fonte: Criado pela autora

Em relação à oração comparativa *plus chaud que braise*, o tradutor, assim como Felipe Fortuna, a substituiu por uma oração subordinada “*em brasa que flameja*”; o verbo flamejar é muito interessante nesse contexto, pois intensifica a noção do calor que inflama das paixões, trazendo, como no original, uma chama erótica para o verso. Além disso, a conservação do objeto indireto em “Dou-te”, reforçou a reciprocidade entre as pessoas do discurso.

Na tradução de Sérgio Duarte as alterações são inúmeras: a aliteração da oclusiva /b/, no primeiro verso, é apagada, ocorrendo no segundo verso, mas com efeito sonoro amenizado; as repetições do verbo beijar, do possessivo “*tes*”, do advérbio “*plus*”, das oclusivas /p/ e /t/, os paralelismos e o numeral também não são contemplados pelo tradutor.

Esses apagamentos resultam em vários acréscimos; no entanto, são mantidas a ideia de reciprocidade no emprego do verbo e do pronome, bem como a noção de insistência no recurso ao uso recorrente do fonema /d/ e do pronome *me*.

Quadro 39 – Soneto XVIII. Poema fonte, primeiro quarteto, e a tradução de Sérgio Duarte.

Baise m'encor, rebaise moy et baise : Donne m'en un de tes plus savoureux, Donne m'en un de tes plus amoureux : Je t'en rendray quatre plus chaus que braise. Louise Labé	Beijai-me agora, e muito, e outra vez mais, Dai-me um de vossos beijos saborosos E depois, dai-me um desses amorosos E eu pagarei com brasa os que <i>me</i> dais. Sérgio Duarte
---	--

Fonte: Criado pela autora

No soneto original há uma espécie de evolução na intimidade das pessoas do discurso, de modo que tudo se inicia com beijos findando, nas estrofes seguintes, em algo mais sensual, na referência mesmo ao ato sexual. É interessante observar que, na tradução de Sérgio Duarte, no último verso dessa estrofe, o tradutor anula a troca de beijos; pois, no lugar desses, a voz poética oferece “brasa” ao ser amado. Essa construção antecipa a erotização que está por vir e cria uma atmosfera mais libidinosa do que a presente no quarteto original.

Analisando as realizações tradutórias, segundo os direcionamentos de Britto (2019) e

Laranjeira (2003), pode-se inferir que Felipe Fortuna e Mário Laranjeira elaboraram uma proposta em que os recursos estilísticos foram preservados, ocorrendo as maiores mudanças no 4º verso, sobretudo no que se refere à letra. Sérgio Duarte, em uma proposta mais livre, recuperou alguns recursos, mas apresentou grandes alterações sintática, lexicais e fonéticas. Dessa forma, quanto aos elementos linguístico-estruturais, podemos dizer que Felipe Fortuna e Mário Laranjeira apresentaram elevado grau de correspondência; Sérgio Duarte, em relação a esses mesmos componentes, apresentou um nível de correspondência menos expressivo. É importante lembrar que esses níveis não são notas que medem a qualidade da tradução; mas sim, uma análise ou parâmetro de sua elaboração face à elaboração do original.

Quanto à temática ou sentidos explorados nesse quarteto como a sensualidade, a reciprocidade e a insistência, a tradução de Felipe Fortuna diminuiu um pouco a sensualidade (erotização) de alguns lexemas, mas de forma muito sutil. A proposta de Sérgio Duarte foi a que mais fez emergir a sensualidade dos versos. A reciprocidade é mais expressiva na tradução de Mário Laranjeira. A percepção de insistência é mais evidente em Felipe Fortuna e em Mário Laranjeira. Essas observações estão expressas no quadro seguinte:

Quadro 40 – Soneto XVIII. Primeiro quarteto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Reciprocidade	Total: 6	Total: 6	Muito alta: 5
Sensualidade	Muito alta: 5	Total: 6	Total: 6
Insistência	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	17	18	17
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Aliteração do /b/	Total: 6	Total: 6	Alta: 4
Aliteração do /p/	Nula: 0	Nula: 0	Nula: 0
Aliteração do /t/	Alta: 4	Muito alta: 5	Nula: 0
Aliteração do /d/	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Versos holorímicos	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Paralelismos	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Emprego triplice do <i>m'</i>	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Emprego triplice do <i>plus</i>	Alta: 5	Alta: 5	Nula: 0
Verbos na 2ª pessoa e pronome na 1ª	Total: 6	Total: 6	Muito alta: 5
	45	46	21

Fonte: Criado pela autora

Podemos concluir que, em todas as traduções, as alterações não modificaram os eixos temáticos e semânticos do quarteto original, os quais são passíveis de serem identificados pelo leitor. Quanto aos recursos linguístico-estruturais, Felipe Fortuna e Mário Laranjeira são parceiros numa escrita mais próxima do original, ao passo que Sérgio Duarte se esmera em uma letra mais livre.

b) Segundo quarteto

Quadro 41 – Soneto XVIII. Poema fonte, segundo quarteto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

<i>Soneto XVIII</i>	
Las, te plains tu ? ça que ce mal j'apaise, En t'en donnant dix autres doucereus. Ainsi meslans nos baisers tant heureux Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise. Louise Labé	Reclamas? Mas o teu mal se festeja Com mais dez beijos meus deliciosos. E ao misturar os beijos fervorosos Os dois gozemos o que em nós chameja. Felipe Fortuna
Ah! tu te queixas? Que este mal te seja Paz ao te dar dez outros deliciosos. Mesclando nossos beijos mais ditosos Gozemos um do outro, o amor sobeja. Mário Laranjeira	Virei vos socorrer, se vos cansais, Com mais dez beijos longos, langorosos, E assim, trocando afagos tão gostosos, Gozemos um do outro, em calma e paz. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

É nesse quarteto que se tem o ápice da reciprocidade amorosa culminando em uma relação sexual.

No primeiro verso das três traduções, o fonema /p/ em posição tônica, revelando uma agitação interior, movimentos bruscos e o ofegar da voz poética, é emudecido. A constritiva bilabial /l/ sugerindo o fluir da relação para algo mais intenso também é emudecida. No entanto, os tradutores compensam esses sons com outros fonemas. Felipe Fortuna lança mão da consoante nasal /m/, dando um tom de suavidade ao verso; Mário Laranjeira intensifica a sonoridade do /t/, confirmando a agitação interior, os movimentos bruscos e o ofegar da voz poética; Sérgio Duarte com a aliteração do /v/ e do /s/ cria uma atmosfera de movimento, de aceleração.

Percebe-se, no verso original, uma ironização dos cânones petrarquianos e neoplatônicos. A ironia está no emprego de palavras que semanticamente se ligam à isotopia do sofrimento – tão do agrado de Petrarca e dos neoplatônicos, em que o amor é um doce mal –; mas que na estrofe são elencados para referir-se não ao martírio amoroso, e sim a uma aflição

por não estar o ser amado ainda plenamente satisfeito. O sofrimento não ocorre pela falta do outro, mas pelo fato de o outro, o ser amado, ser praticamente insaciável. A ironia está em especial na frase *ça que ce mal j'apaise*, em que a antítese entre **mal** e *apaiser* (derivado de **paix**) cria um paradoxo. Esse antagonismo foi mantido em duas traduções: “*Mas o teu mal se festeja*” (Felipe Fortuna), “*Que este mal te seja Paz*” (Mário Laranjeira). Sérgio Duarte optou, como já ocorrerá na tradução do soneto III, em clarificar a expressão retirando o jogo de palavras e, portanto, a contradição paradoxal: “*Virei vos socorrer, se vos cansais,*”

A proposta de Sérgio Duarte para a tradução desse verso pontua vários aspectos: a inversão dos hemistíquios, os apagamentos, as alterações lexicais e morfológicas e a transformação de uma oração interrogativa em uma assertiva, todas essas alterações refletem a postura livre do tradutor quanto à forma. No entanto, é necessário observar uma singularidade: o emprego do pronome pessoal *vous*, “vós”, em detrimento do *tu*, diminuindo de forma significativa a proximidade entre as pessoas do discurso, pode-se até mesmo dizer entre os amantes; de modo que a reciprocidade e a intimidade requeridas de Sérgio Duarte e os primeiros versos ficam comprometidas face ao padrão linguístico selecionado pelo tradutor. O emprego do vós deu aos versos um tom arcaizante.

Em Mário Laranjeira, a construção tradutória para esse primeiro verso *Las, te pleins tu ? ça que ce mal j'apaise*, foi: “*Ah! tu te queixas? Que este mal te seja/ Paz*”. O verbo *apaiser* foi substituído pela expressão “*te seja/ Paz*”. Com esse artifício o tradutor conseguiu manter explícita a antítese “mal/paz”, contrariando os preceitos petrarquianos de viver em sofrimento amoroso.

Outra particularidade vista em Mário Laranjeira refere-se ao primeiro hemistíquio. No original, “*Las*” tanto pode ser um adjetivo, cujo sentido é abatido, irritado, cansado, como a forma reduzida da interjeição “*hélas*” que significa “infelizmente”. Mário Laranjeira compreendeu o “*las*” como uma interjeição e optou na tradução por outra interjeição, iniciando o verso com Ah!, que, dependendo como for pronunciada, também traz a concepção de infortúnio ou de tristeza, estando semanticamente próxima de *Hélas!* e *Las!*.

Felipe Fortuna optou pelo apagamento do “*Las*” antecedendo o verbo *plaindre*, “reclamar”, que inicia o verso, enfatizando a ação do ser amado: “*Reclamas? Mas o teu mal se festeja*”.

O verbo *apaiser*, ao ser traduzido por “festejar”, imprimiu a ideia de alegria ou festejos ao verso, mantendo a ironia face à postura petrarquiana e neoplatônica de viver sofrendo por amor.

Quadro 42 – Soneto XVIII. Poema fonte, segundo quarteto, verso 5, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

<i>Soneto XVIII</i>	
Las, te plains tu ? ça que ce mal j'apaise, En t'en donnant dix autres doucereus. Louise Labé	Reclamas? Mas o teu mal se festeja Com mais dez beijos meus deliciosos. Felipe Fortuna
Ah! tu te queixas? Que este mal te seja Paz ao te dar dez outros deliciosos. Mário Laranjeira	Virei vos socorrer, se vos cansais, Com mais dez beijos longos, langorosos, Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

No segundo verso desse quarteto, a sonoridade do fonema /d/ é mantida por Mário Laranjeira e também, embora de maneira sutil, por Felipe Fortuna, que, ao mesmo tempo, cria a aliteração da nasal /m/ a partir de substituição de *en tant donnat* por “*com mais*” e do acréscimo do possessivo “*meus*”. Sérgio Duarte compensa o apagamento do fonema /d/ com a ênfase na assonância das vogais nasais e da posterior /o/, /ɔ/, na aliteração da líquida /l/, da oclusiva velar /g/ e na constrictiva /s/, criando, nessa congregação fonética, uma acústica que ratifica e amplifica a intensidade dos beijos. Ao traduzir o adjetivo *doucereus* por dois adjetivos “*longos, langorosos*”, Sérgio Duarte garantiu a presença da líquida /l/ que produziu um efeito prolongado aos beijos. Há apenas uma alteração sutil; os beijos, no original, são doces, característica suprimida por Sérgio Duarte; na sua tradução, os beijos não têm sabor, mas têm voluptuosidade, trazendo mais sensualidade ao verso.

Em relação aos versos 7 e 8:

Quadro 43 – Soneto XVIII. Poema fonte, segundo quarteto, versos 7 e 8, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

<i>Soneto XVIII</i>	
<i>Ainsi meslans nos baisers tant heureux</i> <i>Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.</i> Louise Labé	E ao misturar os beijos fervorosos Os dois gozemos o que em nós chameja. Felipe Fortuna
Mesclando nossos beijos mais ditosos Gozemos um do outro, o amor sobeja. Mário Laranjeira	E assim, trocando afagos tão gostosos, Gozemos um do outro, em calma e paz. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

Felipe Fortuna substitui o advérbio *ainsi* pela conjunção “E”. O verbo no particípio presente, *meslans*, é transposto no infinitivo, “misturar”, sem que isso altere a semântica da oração. O apagamento do adjetivo possessivo *nos* a princípio minimiza o indicativo de reciprocidade entre o eu-lírico e o ser amado; no entanto, o emprego do artigo definido “os”,

traz a percepção de beijos já experimentados, ratificando que não se trata de amor platônico. A tradução de *heureux* por “*fervorosos*” denotou intensidade, compensando o apagamento do advérbio *tant* que precedia o adjetivo e tinha considerável carga hiperbólica. Além disso, “*fervorosos*” incita a conotação erótica do quarteto, cujo ápice ocorre no verso seguinte: “*Os dois gozemos o que em nós chameja.*”/ *Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise*. Nesse momento, o tradutor não poupou o cunho sexual desses versos em sua tradução. Manteve o verbo no presente, mostrando que se trata de algo efetivo e real; a frase *l'un de l'autre* foi transformada em um numeral, “*dois*”; o pronome *nous* foi vertido no artigo definido, “*os*”, e a expressão *à notre aise* (segundo nossa vontade) foi remodelada em uma oração “*o que em nós chameja.*” Assim, Felipe Fortuna optou por “*fervorosos*”, no verso anterior, e “*chameja*”, no verso 4, revigorando a isotopia de fogo já manifesta nos termos *braise/chaud*, tornando mais expressiva a sexualidade do soneto.

Mário Laranjeira propôs tradução literal do verso 3, apenas suprimindo o advérbio *Ainsi* e iniciando o verso com o gerúndio: “*Mesclando nossos beijos mais ditosos*”/ *Ainsi meslans nos baisers tant heureux*. O advérbio de intensidade *tant*, foi vertido em outro advérbio de intensidade, “*mais*”. Com essa proposta, Mário Laranjeira conservou as consoantes nasais /m/ e /n/, também conhecidas como moles, imprimindo delicadeza e suavidade ao verso, conforme o original. No último verso dessa estrofe, o primeiro hemistíquio foi traduzido literalmente: “*Gozemos um do outro*”/ *Jouissons nous l'un de l'autre*; no segundo, Mário Laranjeira transformou a expressão, *à notre aise*, em uma oração, “*o amor sobeja*”, indicando a infinitude ou o excesso de amor entre os enamorados, o que acarretou em um ar mais apaixonado e sentimentalista do que erótico ao verso. O emprego do verbo “sobejar”, além de recuperar a ideia de beijo minimizada com o apagamento de *rebaise* no primeiro verso do soneto, gerou, também, certo rebuscamento ou erudição no verso, esse mesmo artifício fora observado em outras traduções de Mário Laranjeira aqui analisadas. Percebemos que o tradutor não intenciona, de fato, obscurecer ou dificultar a compreensão dos versos; acreditamos muito mais que em sua tradução com elementos arcaizantes, ele deseje imprimir uma névoa temporal ao soneto, para que o leitor sinta que está lendo algo que fora escrito há muitos anos.

Quanto aos recursos fonoestilísticos, vemos que, nesses dois últimos versos, as consoantes nasais /m/ e /n/ foram mantidas, reforçando a percepção de delicadeza e suavidade, o que está em harmonia com o tom amoroso que o tradutor trouxe para o verso. Também é perceptível a criação de uma assonância, a da vogal /o/ e /ɔ/, como se fosse o eco do prazer do enamorados por estarem juntos.

Sérgio Duarte acrescentou a conjunção aditiva “E”; o verbo *mêler* (misturar) foi traduzido por “*trocar*” que, semanticamente, não gera grandes alterações; as maiores mudanças estão no segundo hemistíquio: *baisers tant heureux* / “afagos tão gostosos”.

Quadro 44 – Soneto XVIII. Poema fonte, segundo quarteto, versos 7 e 8, e a tradução de Sérgio Duarte.

Soneto XVIII	
Ainsi meslans nos baisers tant heureux Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise. Louise Labé	E assim, trocando afagos tão gostosos, Gozemos um do outro, em calma e paz. Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

É interessante observar aqui que Sérgio Duarte poderia, do ponto de vista da métrica, ter escolhido “beijos” e não “afagos”; o emprego do termo “afagos” agrega um tom a mais de erotização ao verso, visto que “afagos” pode se referir a carícias mais intensas entre os amantes. Além disso, a também substituição de *heureus* (felizes, alegres) por “gostosos”, criando a sinestesia “afagos gostoso”, revigora e evidencia, ainda mais, o cunho erótico da estrofe.

No 8º verso, a tradução do primeiro hemistíquio é literal; no segundo, *à notre aise* foi vertido como “*em calma e paz*”. Embora os substantivos “clama e paz” retomem o sentido de *apaiser* (verbo que se encontra no início da estrofe), a escolha desses dois substantivos enfraqueceu o tom de rebeldia e de impostura presente em *à notre aise* (segundo nossa vontade).

Quanto às figuras de som, percebe-se a aliteração do /t/, /s/, /m/, indicando movimentos bruscos e sussurros no verso 7, e delicadeza e suavidade no verso 8.

O quadro 45 apresenta o nível de correspondência e fidelidade das traduções em relação ao original:

Quadro 45 – Soneto XVIII. Segundo quarteto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Ironização	Total: 6	Total: 6	Média: 3
Intimidade	Total: 6	Total: 6	Média: 3
Reciprocidade	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Erotização	Total: 6	Alta: 4	Total: 6
	24	22	18
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Aliteração do /p/	Nula:0	Nula:0	Nula:0
Aliteração do /l/	Nula:0	Nula:0	Total: 6
Aliteração do /d/	Alta: 4	Muito alta: 5	Nula: 0
Aliteração do /m/, /n/	Muito alta: 5	Alta: 4	Muito alta: 5
Antítese	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Paradoxo	Total: 6	Total: 6	Nulo: 0
	21	21	11

Fonte: Criado pela autora

Percebemos que, na tradução desse segundo quarteto, Sérgio Duarte ampliou a sua postura, apresentando uma proposta muito mais livre quanto aos aspectos linguístico-estruturais. Felipe Fortuna e Mário Laranjeira seguem na conduta de uma versão mais próxima face ao original. Há uma similitude ou reciprocidade estética nas versões desses dois tradutores.

c) Primeiro terceto

Quadro 46 – Soneto XVIII. Poema fonte, primeiro terceto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Lors double vie à chacun en suivra. Chacun en soy et son ami vivra. Permits m'Amour penser quelque folie : Louise Labé	Cada um dupla vida assim terá. Cada um noutro e em si mesmo estará. Permite Amor que eu pense tal loucura: Felipe Fortuna
E vida em dobro cada um terá; Em si e no amante cada um viverá. Permite, amor, pensar esta loucura: Mário Laranjeira	Vida em dobro teremos, sendo assim; Eu viva em vós e vós vivendo em mim. Deixai que vague, pois, meu pensamento: Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

No primeiro verso, Felipe Fortuna segue uma tradução praticamente literal, apenas o verbo *suivre* (seguir) foi traduzido pelo verbo “*ter*”, mantendo o tempo verbal. No segundo verso, ao traduzir *son ami*, “seu namorado” por “*noutro*” e *en soi* por “*em si mesmo*”, acrescentando o adjetivo demonstrativo “mesmo” como partícula de reforço, o tradutor constrói uma oração neutra em que o masculino é empregado mais como genérico, não marcado, do que como gênero específico dos agentes do discurso. A opção em traduzir *vivra*, “viverá”, por “*estará*” ocorreu provavelmente por questões formais (métrica) e não semânticas.

Quadro 47 – Soneto XVIII. Poema fonte, primeiro terceto, e a tradução de Felipe Fortuna.

Lors double vie à chacun en suivra. Chacun en soy et son ami vivra. Permits m'Amour penser quelque folie : Louise Labé	Cada um dupla vida assim terá. Cada um noutro e em si mesmo estará. Permite Amor que eu pense tal loucura: Felipe Fortuna
---	--

Fonte: Criado pela autora

Ainda no primeiro verso, ao recorrer à inversão, iniciando-o com “cada um”, *chacun*, o tradutor enfatizou os amantes, ao contrário do original que enaltece a *double vie*, “dupla vida”. As alterações tradutórias não resultaram em uma grande variação semântica, pois permanece a

reciprocidade entre os namorados e não há a subjugação do eu.

No último verso, vê-se a alteração do modo verbal *penser* (infinitivo) em “*que eu pense*” (subjuntivo); essa mudança é indiferente quanto ao nível semântico. A maior transformação de Felipe Fortuna nesse verso foi traduzir *m’amour* por “Amor”; nessa escolha, embora tenha havido o apagamento do adjetivo possessivo *mon*, o uso do substantivo com letra maiúscula conseguiu agregar as três sugestões interpretativas para o termo: deus Cupido, a personificação do amor platônico e a hipérbole do sentimento que invade a voz poética

Quanto aos recursos fonoestilísticos da estrofe, vimos o apagamento da fricativa /f/ e da labiodental /v/, diminuindo a percepção sonora de sussurro entre os enamorados; no entanto, o tradutor manteve a fricativa /s/ não emudecendo totalmente esse eco. Felipe Fortuna também manteve as nasais e a oclusiva /p/, atualizando a delicadeza do sentimento e a agitação interior que envolve a voz poética e o ofegar dessa voz.

Em Mário Laranjeira, no primeiro verso, tem-se: o advérbio *Lors* substituído pela conjunção “E”, o adjetivo *double* (dupla) pela locução adjetiva “*em dobro*” e o verbo *suivra* (seguirá) pelo verbo ter, “*terá*”. O substantivo “*vida*”, *vie*, foi deslocado, antecedendo a locução adjetiva.

Quadro 48 – Soneto XVIII. Poema fonte, primeiro terceto, e a tradução de Mário Laranjeira.

Lors double vie à chacun en suivra. Chacun en soy et son ami vivra. Permetts m'Amour penser quelque folie : Louise Labé	E vida em dobro cada um terá; Em si e no amante cada um viverá. Permite, amor, pensar esta loucura: Mário Laranjeira
--	---

Fonte: Criado pela autora

Em nível semântico há uma conflito, visto que “dupla vida” não é o mesmo que “*vida em dobro*”. São expressões diferentes, de modo que “dupla vida” sugere um de Sérgio Duarteobramento, uma concomitância de existências, um sincronismo existencial; “*vida em dobro*” tem um sentido muito mais próximo de longevidade, como se na relação entre ambos os enamorados o amor que os une fosse capaz de prolongar-lhes existência.

No décimo verso, há a inversão dos termos da oração, não acarretando modificação semântica. Mário Laranjeira optou por traduzir *son ami* por “*no amante*”, mantendo o gênero masculino do ser amado.

No décimo primeiro verso, o termo *m'Amour* foi vertido apenas no vocativo “amor”,

essa escolha subtraiu a ambiguidade contida na expressão original.

Percebe-se também o apagamento dos elementos fonoestilísticos como as fricativas /s/ e /ʃ/ e a sonoridade atenuada da labiodental /v/, enfraquecendo a ideia de segredo ou de sussurro entre os amantes.

De todas as traduções elaboradas por Mário Laranjeira e apresentadas neste estudo, essa passagem foi aquela em que o tradutor mais se permitiu uma postura livre tanto em relação à forma quanto ao conteúdo.

Em Sérgio Duarte, a tradução desse terceto é muito próxima da proposta por Mário Laranjeira, de modo que *double vie*, dupla vida, também foi invertida em “*Vida em dobro*”, ocorrendo, como já observado, uma alteração no nível semântico do verso. O advérbio *lors* traduzido por “*sendo assim*” foi deslocado para o final da linha; *chacun* foi vertido em “*nos*”, mas está oculto na frase, sendo designado na conjugação do verbo *ter*, “*teremos*” que, no poema, foi empregado no lugar de *suivre*.

Quadro 49 – Soneto XVIII. Poema fonte, primeiro terceto, e a tradução de Sérgio Duarte.

Lors double vie à chacun en suivra. Chacun en soy et son ami vivra. Permetts m'Amour penser quelque folie : Louise Labé	Vida em dobro teremos, sendo assim; Eu viva em vós e vós vivendo em mim. Deixai que vague, pois, meu pensamento: Sérgio Duarte
--	---

Fonte: Criado pela autora

O segundo verso também foi modificado; no entanto, a sonora aliteração do /v/ que se inicia no primeiro verso e se deSérgio Duarteobra até o terceiro, juntamente com o fonema /s/ tornam o sussurro mais sonoro do que no original.

O emprego do “vós” permitiu a permanência da aliteração do /v/; no entanto, o emprego desse pronome pessoal inviabiliza a percepção de uma intimidade entre as pessoas do discurso, com exceção de que se trate, também na tradução de Sérgio Duarte, de um arcaísmo.

A criação da aliteração da oclusiva /d/, bem como das nasais, trouxe uma atmosfera de impetuosidade e, ao mesmo tempo, de delicadeza.

Embora tenha havido modificação dos pronomes, apagamentos e acréscimos, esses dois versos permitem perceber a não subjugação do eu e a reciprocidade dos amantes. É provável que a escolha pelo emprego da segunda pessoal do plural, vós, tenha a intenção de trazer um ar

de antiguidade ou temporalidade ao soneto, bem como fora sugerido na análise de Mário Laranjeira no segundo quarteto do mesmo soneto.

O terceiro verso dessa estrofe também foi transformado. O *Permets*, “permite”, foi traduzido por “*deixai*” em uma oração com sujeito oculto. O substantivo “amor” foi subtraído na tradução, acarretando também no apagamento das ambiguidades que envolvem esse termo. Sérgio Duarte, mais uma vez, clarificou a multissignificação do verso com a subtração de *m'Amour*. O sujeito do verbo “Deixai” que inicia o período é o vós (o ser amado), trata-se portanto de um sujeito oculto.

Na construção “*Deixai que vague, pois, meu pensamento*”, a expressão “vagar o pensamento”, reforçada pela conjunção conclusiva “pois” empregada entre vírgulas, pode levar o leitor a imaginar que essa relação não é verdadeira, e que tudo o que a voz poética expressou até o momento existe apenas na sua imaginação, acrescentando um tom neoplatônico ao verso.

A supressão do termo *folie*, loucura, também apagou a multissignificação dessa palavra no verso, qual seja: o reino Além da Razão ao qual a paixão pode levar a voz poética e os arroubos estéticos, semânticos e formais, presentes na construção do soneto original.

Essa análise pode ser resumida no seguinte quadro:

Quadro 50 – Soneto XVIII. Primeiro terceto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Intimidade	Total: 6	Total: 6	Média: 3
Reciprocidade	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Não subjugação do eu	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Multissignificação de folie	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Referência à dupla vida	Total: 6	Nula: 0	Nula: 0
Referência a Cupido	Total: 6	Nula: 0	Nula: 0
Personificação do amor platônico	Total: 6	Nula: 0	Nula: 0
Ambiguidade	Total :6	Nula: 0	Nula: 0
	48	24	15
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Aliteração do /f/	Nula: 0	Nula: 0	Nula: 0
Aliteração do /v/	Nula: 0	Média: 3	Total: 6
Aliteração do /p/	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Aliteração do /m/, /n/	Total: 6	Total: 6	Nula: 0
Aliteração do /s/	Muito alta:5	Nula: 0	Muito alta: 5
Repetição de <i>chacun</i> (cada um)	Total: 6	Total:6	Nula: 0
Metáfora	Total: 6	Nula: 0	Nula: 0
	29	21	11

Fonte: Criado pela autora

Na tradução desse terceto, tanto nos aspectos semânticos quanto linguístico- estruturais, Felipe Fortuna foi o mais correspondente aos recursos identificados no original. Mário Laranjeira fez um voo mais livre do que em outras produções, em especial no tocante à metáfora e às conotações semânticas de que lhes são advindas, resultando no apagamento da ambiguidade. Sérgio Duarte praticamente seguiu o padrão da estrofe anterior, ampliando a distância em relação ao original.

d) Segundo terceto

Quadro 51 – Soneto XVIII. Poema fonte, segundo terceto, e as traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

<i>Soneto XVIII</i>	
Tousjours suis mal, vivant discrettement, Et ne me puis donner contentement, Si hors de moy ne fay quelque sai Louise Labé. ¹⁵⁰ Louise Labé	Sempre estou mal, pois vivo em desalento, E só consigo ter contentamento Fora de mim, ao buscar aventura ¹⁵¹ . Felipe Fortuna
Sempre estou mal, em discrição vivendo, E não posso dar contentamento, Se de algo fora eu não for à procura ¹⁵² . Mário Laranjeira	Não dá prazer viver bem-comportada; Bem mais feliz me sinto, e contentada, Quando cometo algum atrevimento ¹⁵³ . Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

Como já percebido na maioria de suas produções, Felipe Fortuna inicia a tradução seguindo uma postura literal no primeiro hemistíquio; no segundo, a oração subordinada reduzida de gerúndio foi reescrita, na tradução, em uma subordinada adjetiva explicativa; assim, o tradutor conseguiu manter a ideia de explicação contida no gerúndio com o emprego da conjunção “pois” na tradução; o advérbio *discrettement* foi traduzido pela locução adverbial “em desalento”.

A alteração do verbo no presente no lugar do gerúndio não modificou a ideia de sofrimento duradouro, sobretudo pela presença do advérbio “sempre”, ratificando a noção de perpetuidade.

A escolha pela locução adverbial “em desalento” simplifica e também altera a semântica do verso, visto não corresponder ao sentido de *discrettement*, cuja conotação social induz que

¹⁵⁰ Labé, 1986, p.104.

¹⁵¹ Fortuna, 1995, p.204.

¹⁵² Laranjeira, 2004, p.47

¹⁵³ Duarte, 1999, p.79.

à voz poética não é permitido expressar ou vivenciar seus sentimentos; assim, quando Felipe Fortuna opta por “em desalento” ele está evidenciando o abatimento, o desânimo da voz poética e não sua situação social; a proposta de Felipe Fortuna nessa passagem foi muito mais petrarquiana, valorização do sofrimento amoroso, do que labeana, afronta aos paradigmas.

Quadro 52 – Soneto XVIII. Poema fonte, segundo terceto, e a tradução de Felipe Fortuna.

Tousjours suis mal, vivant discrettement, Et ne me puis donner contentement, Si hors de moy ne fay quelque sai Louise Labé. ¹⁵⁴ Louise Labé	Sempre estou mal, pois vivo em desalento, E só consigo ter contentamento Fora de mim, ao buscar aventura ¹⁵⁵ . Felipe Fortuna
---	---

Fonte: Criado pela autora

No segundo verso, a tradução ocorreu com poucas alterações lexicais. Observa-se apenas que uma oração negativa, construída com dois verbos, *ne me puis donner* é traduzida por uma afirmativa “só consigo ter”. Em termos semânticos não há transformação ou modificação de sentido.

No terceiro verso, há o apagamento do *Si*; a frase “*Fora de Mim*” inicia o verso e se torna mais evidente, realçando a intenção de realização do desejo, o que será confirmado no segundo hemistíquio em: “ao buscar aventura”.

A tradução de *sai Louise Labé* por “aventura” Felipe Fortuna enfatizou o ânimo impetuoso da voz poética. O termo *sai Louise Labé*, conforme visto na análise do original, é multissignificativo ao condensar vários aspectos do poema original, quais sejam: ruptura forçada, ato sexual, ataque estético dos dogmas estabelecidos e discurso retórico. Assim, no verso “*fora de mim ao buscar aventura*” a expressão enaltece a face hedonista da voz poética, apagando a referência combativo-estilística tanto no que tange a estética quanto a retórica.

Quando às aliterações e assonâncias, as nasais (vocálicas e consonantais) e a oclusiva /t/ persistem; estas referindo-se à agitação nervosa que abala a voz poética e o seu ofegar; aquelas, à melancolia dessa mesma voz que vive “em desalento”. As demais percussões sonoras foram emudecidas: a da vogal /i/, indicando acuidade, e da fricativa /s/, iniciando e concluindo o verso de ouro, sussurrando onde está a felicidade da voz poética: *hors de moi*.

Na tradução proposta por Mário Laranjeira, têm-se os seguintes versos:

¹⁵⁴ Labé, 1986, p.104.

¹⁵⁵ Fortuna, 1995, p.204.

Quadro 53 – Soneto XVIII. Poema fonte, segundo terceto, e a tradução de Mário Laranjeira.

<i>Soneto XVIII</i>	
Tousjours suis mal, vivant discrettement, Et ne me puis donner contentement, Si hors de moy ne fay quelque sai Louise Labé. ¹⁵⁶ Louise Labé	Sempre estou mal, em discrição vivendo, E não me posso dar contentamento, Se de algo fora eu não for à procura ¹⁵⁷ . Mário Laranjeira

Fonte: Criado pela autora

No primeiro hemistíquio do primeiro verso a tradução é literal, semelhante a Felipe Fortuna; no segundo, o verbo no gerúndio permanece, mas é deslocado para o final do verso; o advérbio, *discrettement*, como o fizera Felipe Fortuna, também é traduzido por uma locução adverbial; no entanto, a locução escolhida por Mário Laranjeira, “em discrição” consegue, ao contrário da de Felipe Fortuna, manter o sentido moral do verso labeano; assim todo o verso permanece com a ironização do preceito petrarquiano de gostar de estar mergulhado na solidão; visto que para a voz poética, viver em discrição lhe causa amargura.

No segundo verso a tradução também é literal. No terceiro, “*Se de algo fora eu não for a procura*”, vemos o emprego do hipérbato; visto que, em sua ordem direta, teríamos: “*se eu não for à procura de algo fora*”. A opção linguística por “*procura*” como tradução para *saillie*, imprimiu nos versos a imagem de um eu-lírico impetuoso e destemido; mas, conforme visto em Felipe Fortuna, foi atenuada a multissignificação do termo no original, em que *saillie* tem a capacidade de condensar toda a temática desenvolvida no decorrer do soneto; a não ser que se perceba, na duplicação do “fora” em “for à” uma referência à cópula que se procura, que é um dos significados de *saillie*.

No que se refere aos aspectos fonoestilísticos, as nasais (consoantes e vogais) são conservadas; a oclusiva /t/ é mantida, mas com suavidade; a fricativa /s/, no verso de ouro, é completamente emudecida.

Em Sérgio Duarte, a tradução da última estrofe do soneto caracteriza-se, com na maioria das propostas analisadas, pela postura livre quanto à forma. Mas, quanto ao nível semântico, Sérgio Duarte não apenas o mantém como o reforça. É o caso da expressão “*não dá prazer*” que fortalece a sexualidade já manifesta no soneto.

¹⁵⁶ LABÉ, 1986, p.104.

¹⁵⁷ LARANJEIRA, 2004, p.47

Quadro 54 – Soneto XVIII. Poema fonte, segundo terceto, e a tradução de Sérgio Duarte.

<i>Soneto XVIII</i>	
Tousjours suis mal, vivant discrettement, Et ne me puis donner contentement, Si hors de moy ne fay quelque saiLouise Labéie. ¹⁵⁸ Louise Labé	Não dá prazer viver bem-comportada; Bem mais feliz me sinto, e contentada, Quando cometo algum atrevimento ¹⁵⁹ . Sérgio Duarte

Fonte: Criado pela autora

A transformação do advérbio *discrettement*, discretamente, pela locução adverbial “*bem comportada*” indica explicitamente o gênero da voz poética, o que não é mencionado no original, bem como revela o caráter impetuoso e belicoso dessa voz. A proposta de Sérgio Duarte é também, assim como no original, uma afronta aos paradigmas neoplatônicos.

No segundo verso, vê-se a tradução livre, sem correlação lexical, morfológica e sintática entre os termos, com exceção da relação semântica entre o substantivo *contentement* e o adjetivo “*contentada*”.

Ao optar por “*Bem mais feliz me sinto*” para compor o início do verso, no lugar de *ne me puis donner* (não me posso dar), a voz poética não se mostra tão melancólica quanto nos versos originais, visto que ela é feliz e se torna mais feliz em determinadas situações; uma delas é em relação ao primeiro verso do terceto que mostra que ela não tem prazer em viver bem comportada; a outra, que ratifica a primeira, o tradutor apresentará no verso de ouro: “*Quando cometo algum atrevimento*”.

Neste terceiro verso a postura livre do tradutor quanto à forma não se altera. Percebe-se que o apagamento da expressão *hors de moi* diminui a referência irônica face à conduta petrarquiana. No entanto, a escolha de Sérgio Duarte em traduzir *saiLouise Labéie* por “*atrevimento*” é mister comentar. Esse termo, ao contrário das escolhas de Mário Laranjeira e Felipe Fortuna, é capaz de condensar os diversos sentidos que envolvem o termo original, visto que uma pessoa atrevida é capaz de: romper com os paradigmas, viver livremente uma união amorosa ou sexual, apresentar uma postura combativa e produzir um discurso retórico com provocações à conduta tradicional. Uma possibilidade para o tradutor seria optar pelo termo “*saliência*”, que foneticamente se aproxima de *saiLouise Labéie* e traz uma conotação sexual, mas os demais aspectos semânticos esse termo não abrange, de modo que esse verso de ouro escrito por Sérgio Duarte foi, na nossa concepção, um dos momentos mais interessantes de suas propostas tradutórias. Trata-se de uma tradução que apresenta alguns aspectos mais livres em relação ao original; mas, em meio à liberdade, o tradutor encontrou um lexema que

¹⁵⁸ LABÉ, 1986, p.104.

¹⁵⁹ DUARTE, 1999, p.79.

compreende a forma multifacetada da letra.

Em relação aos ecos fonoestilísticos vê-se que a acuidade do /i/, bem como o sussurro do /s/ (no último verso), foram emudecidos. Mas há a manutenção das nasais, e, sobretudo, da oclusiva /t/ que foi mais evidenciada do que no original, sugerindo o que é característico das oclusivas: o ímpeto da agitação interior, os movimento repetitivos e o ofegar dessa a voz lírica.

As escolhas tradutórias de Felipe Fortuna, Sérgio Duarte e Mário Laranjeira e sua relação com o original podem ser resumidas no quadro:

Quadro 55 – Soneto XVIII. Segundo terceto. Aspectos semânticos e linguístico-estruturais nas traduções de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Conotação social e irônica do termo <i>discrettement</i>	Nula: 0	Total: 6	Total: 6
Multissignificação de <i>sai Louise Labéie</i>	Nula: 0	Nula: 0	Muito alta: 5
Erotização	Alta: 4	Muito alta: 5	Total: 6
	4	11	17
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Aliteração do /s/	Alta: 4	Média: 3	Fraca: 2
Aliteração do /i/	Nula: 0	Nula: 0	Fraca: 2
Aliteração do /t/	Total: 6	Muito alta: 5	Total: 6
Aliteração do /m/, /n/	Total: 6	Total: 6	Total: 6
Metáfora	Nula: 0	Nula: 0	Total: 6
	16	14	22

Fonte: Criado pela autora

Mesmo recorrendo a várias alterações lexicais, sintáticas e fonéticas, nesse último quarteto a tradução de Sérgio Duarte foi a que mais recuperou os elementos semânticos e linguístico- estruturais do Soneto XVIII. Também se observa uma distância entre as propostas de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira, em especial no tocante aos aspectos semânticos. Esse resultado chama a atenção pois, em regra, os dois tradutores, até então tinham um estilo de tradução muito próximos. A diferença maior está na alteração feita por Felipe Fortuna ao traduzir *discrettement* por um termo “em desalento” que não corresponde a uma conotação social e à ironia subjacente a essa conotação verificadas no original.

Totalizando os resultados do soneto XVIII tem-se: quanto aos aspectos semânticos Felipe Fortuna (93), Mário Laranjeira (75) e Sérgio Duarte (67); quanto aos elementos linguísticos estruturais Felipe Fortuna (105), Mário Laranjeira (96) e Sérgio Duarte (60). No somatório geral dos níveis de correspondência entre as traduções e o soneto XVIII os números apontam Felipe Fortuna (215), Mário Laranjeira (188) e Sérgio Duarte (143). Embora no último terceto Felipe

Fortuna tenha se distanciado semanticamente do termo *discrettement*, a sua observância de todas as particularidades semânticas no primeiro terceto e dos demais artifícios estéticos em outras passagens do soneto possibilitou que o esvaziamento semântico da tradução de *discrettement* fosse inexpressivo face aos demais caracteres semânticos. Logo, o que nossa análise indica é ser a proposta tradutória de Felipe Fortuna em relação ao soneto XVIII de Louise Labé a que mais se aproxima do original, sendo seguida pela de Mário Laranjeira e, depois, pela de Sérgio Duarte.

5.5 Comparação dos resultados.

Confrontando os quadros das três traduções quanto aos aspetos formais, tem-se:

Quadro 56 – Comparação de todas as traduções quanto aos aspectos retórico-formais.

Fidelidade Retórico-formal do soneto - Nível de correspondência			
Soneto II	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Metro Decassílabo	Total: 6	Total : 6	Total: 6
Tonicidade	Total: 6	Muito alta: 5	Média: 3
Rimas	Total: 6	Total: 6	Muito alta: 5
	18	17	14
Fidelidade Retórico-formal do soneto - Nível de correspondência			
Soneto III	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Metro Decassílabo	Total: 6	Total : 6	Total: 6
Tonicidade	Muito alta: 5	Muito alta: 5	Média: 3
Rimas	Total: 6	Média: 3	Total: 6
	17	14	15
Fidelidade Retórico-formal do soneto - Nível de correspondência			
Soneto XVIII	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Metro Decassílabo	Total: 6	Total : 6	Total: 6
Tonicidade	Muito alta: 5	Muito alta: 5	Alta: 4
Rimas	Total: 6	Total: 6	Total: 6
	17	17	16

Fonte: Criado pela autora

Verificamos que Felipe Fortuna mantém uma uniformidade na postura tradutória nos três sonetos, apresentando uma fidelidade e nível de correspondência praticamente total. Diante de um poema que com ritmo marcado no decassílabo – a exemplo dos sonetos de Louise Labé. Caso não entre como critério a correspondência rítmica no verso a verso, mas na totalidade do soneto, pode-se atribuir correspondência total (6), no lugar de (5), quanto à tonicidade, resultando em uma fidelidade e correspondência totais na proposta de Felipe Fortuna quanto aos aspectos retórico-formais para os versos de Louise Labé.

Em seguida, a proposta que mais se aproxima da fonte quanto aos aspectos retórico-formais é a tradução de Mário Laranjeira. A escrita do tradutor, as suas escolhas face ao original são muito próximas das de Felipe Fortuna, Mário Laranjeira se distanciou em especial em dois momentos: quando alterou a disposição rímica e quando não seguiu a cesura na 4ª tônica do Soneto III. Nas demais situações, quanto à tonicidade, pode-se aplicar nível 6 conforme fora ressaltado em relação a Felipe Fortuna.

Em relação a Sérgio Duarte, o nível de correspondência apresenta um grau que o distancia um pouco do original; em especial no tocante à tonicidade dos três sonetos e à disposição da rima do Soneto II. Somando os números dos quadros tem-se como resultado: Felipe Fortuna (52), Mário Laranjeira (48) e Sérgio Duarte (45), ratificando o que fora exposto acima.

Na confrontação dos quadros das traduções dos sonetos quanto aos aspectos semânticos o panorama é:

Quadro 57 – Comparação de todas as traduções quanto aos aspectos semânticos.

Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
Soneto II	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
1º Quarteto	34	36	34
2º Quarteto	21	21	23
1º Terceto	9	9	5
2º Terceto	23	17	24
Total	87	83	86
Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
Soneto III	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
1º Quarteto	24	24	24
2º Quarteto	12	12	6
1º e 2º Tercetos	30	30	30
Total	66	66	60
Fidelidade Semântica - Nível de correspondência			
Soneto XVIII	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
1º Quarteto	17	18	17
2º Quarteto	24	22	18
1º Terceto	48	24	15
2º Terceto	4	11	17
Total	93	75	67

Fonte: Criado pela autora

As traduções de Felipe Fortuna e de Sérgio Duarte foram as que mais corresponderam aos aspectos semânticos do soneto II, sendo seguidas por Mário Laranjeira.

Em relação ao Soneto III, as produções de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira, de forma

equiparada quanto aos aspectos semânticos, são as que mais se aproximaram do original francês, sendo seguidas pela proposta de Sérgio Duarte.

No que se refere ao Soneto XVIII, foi a tradução de Felipe Fortuna que mais incorporou os aspectos semânticos do original, sendo seguida, com certa distância por Mário Laranjeira e Sérgio Duarte.

Contrapondo os quadros das traduções dos Sonetos II, III e XVIII de Louise Labé quanto aos aspectos semânticos, pode-se afirmar que, em termos gerais, a proposta de Felipe Fortuna (total 246) é a que mais mantém correspondência e fidelidade semântica com os originais.

Confrontando os quadros no que diz respeito aos aspectos linguísticos e estruturais chegamos aos resultados que seguem:

Quadro 58 – Comparação de todas as traduções quanto aos aspectos linguístico-estruturais.

Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
Soneto II	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
1º Quarteto	42	43	17
2º Quarteto	49	51	37
1º Terceto	17	20	10
1º Terceto	12	24	27
Total	120	138	91
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
Soneto III	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
1º Quarteto	32	36	27
2º Quarteto	31	26	20
1º e 2º Tercetos	24	21	16
Total	87	83	63
Fidelidade Linguístico-estrutural - Nível de correspondência			
Soneto XVIII	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
1º Quarteto	45	46	21
2º Quarteto	21	21	11
1º Tercetos	29	21	11
2º Tercetos	16	14	22
Total	111	102	65

Fonte: Criado pela autora

No Soneto II a proposta de Mário Laranjeira é a que mais se relaciona com o original quanto aos aspectos linguístico-estruturais, sendo seguida com certa proximidade pela de Felipe Fortuna. A versão de Sérgio Duarte é mais livre em relação a esses aspectos.

No Soneto III as propostas de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira praticamente se equivalem quanto à fidelidade linguístico-estrutural. A tradução de Sérgio Duarte permanece com o perfil bem mais livre quanto a esses aspectos.

No Soneto XVIII o mesmo resultado é praticamente espelhado, ficando as versões de

Felipe Fortuna e Mário Laranjeira mais próximas da fonte e o trabalho de Sérgio Duarte permanece mais desprendido face ao original.

Da associação das três modalidades que caracterizam o poético: a forma, o sentido e a letra nasce o que Laranjeira (2003) nomeia de “Significância” do texto poético. Comparando os resultados específicos das três categorias nas propostas dos tradutores tem-se os seguintes dados:

Quadro 59 – Comparação das traduções de cada soneto, a partir de seus constituintes formais, semânticos e linguístico-estruturais.

SONETO II : Correspondência formal, semântica e linguístico-estrutural			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Retórico-formal	18	17	14
Semântico	87	83	86
Linguístico- estrutural	120	138	91
Total	225	238	191
SONETO III : Correspondência formal, semântica e linguístico-estrutural			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Retórico-formal	17	14	15
Semântico	66	66	60
Linguístico- estrutural	87	83	63
Total	170	163	138
SONETO XVIII : Correspondência formal, semântica e linguístico-estrutural			
	Felipe Fortuna	Mário Laranjeira	Sérgio Duarte
Retórico-formal	17	17	16
Semântico	93	75	67
Linguístico- estrutural	111	102	65
Total	221	194	148

Fonte: Criado pela autora

Percebe-se que um padrão se mantém nas propostas tradutórias de modo que as traduções de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira, em todos os sonetos, estiveram mais próximas do original em quase todas as categorias, com exceção do nível semântico do Soneto II, em que a proposta de Sérgio Duarte de aproxima do nível de correspondência da tradução de Felipe Fortuna; e do retórico-formal do Soneto III em que Sérgio Duarte apresenta nível de correspondência semelhante ao de Mário Laranjeira.

Fazendo o somatório geral dos resultados de cada soneto os números confirmam indicando:

Quadro 60 – Somatório, geral, dos níveis de correspondência nas propostas de tradução de cada tradutor

FELIPE FORTUNA	MÁRIO LARANJEIRA	SÉRGIO DUARTE
225	238	191
170	163	138
221	194	148
616	595	477

Fonte: Criado pela autora

Ao compararmos essas respostas numéricas com os projetos de tradução dos tradutores chegamos a uma conclusão interessante.

Mário Laranjeira (2004), afirmou, de forma categórica, que:

Quanto à minha atitude como tradutor, sigo princípios que já expus em trabalhos anteriores, particularmente em *Poética da tradução*, ou seja, diante da impossibilidade óbvia de se produzir, pela tradução, na língua cultura de chegada, um texto idêntico ao original, tento manter o máximo de homologia semântica e formal. Isso quer dizer que, além de se manterem os sentidos mais próximos possíveis, busca-se recriar, na tradução poética, a métrica, os ritmos as sonoridades, as rimas do original e sua disposição e, mesmo a apresentação visual do poema. São esses elementos formais que induzem o leitor a uma leitura “poética do texto” buscando nele não informação, mas a emoção estética. (Laranjeira, 2004, p. X)

Todos os resultados referentes à proposta de Mário Laranjeira comprovam que o tradutor seguiu de forma precisa e resoluta o seu propósito e intento tradutório, de modo que os seus leitores podem experienciar em língua portuguesa, os traços formais, estilísticos e semânticos da Louise Labé. Além disso, o emprego de um código linguístico mais erudito trouxe para a sua tradução a percepção do hiato temporal entre os versos e os leitores atuais, ressaltando que se trata de versos escritos em tempos remotos. De fato, esse código linguístico mais erudito, de tom arcaico, não deve ser visto como fidelidade ou proximidade do original, visto que, na época de Labé, seus versos não tinham essa sensação de algo datado; essa foi uma escolha estilística do tradutor diante de um texto do século XVI.

Em relação às intenções tradutórias de Felipe Fortuna e Sérgio Duarte há certa particularidade. Felipe Fortuna afirma de forma precisa: “Minha pretensão é a de transmitir ao leitor de língua portuguesa a mesma paixão que moveu a escritora, bem como a paixão que me fez traduzi-la (1995, p. 9). Sérgio Duarte informa, na aba do livro, lê-se “a tradução procurou seguir com fidelidade as características de métrica e rima do soneto clássico, sobrepujando de maneira criativa as limitações impostas pelo rigor da forma” (1999, aba do livro).

É certo, pois as análises demonstraram, que as duas traduções atingiram seus objetivos. Mas, não seria um erro sugerir que os projetos foram trocados. Felipe Fortuna alinhava a sua posposta a uma preocupação mais semântica em relação aos versos da poeta lionesa: “transmitir a mesma paixão”. No entanto, é o tradutor que mais se vincula aos recursos formais e linguístico- estruturais nos três sonetos. Em Sérgio Duarte, indica-se que ele pretende uma fidelidade formal, mormente na métrica e na rima; não que ele não a cumpra, mas percebe-se que sua postura mais livre – que o leva em muitas passagens das traduções a sobrepujar “de maneira criativa as limitações impostas pelo rigor da forma” –, amplia a percepção de que o tradutor intenta, nem que para isso tenha que se distanciar um pouco da letra, trazer para o soneto a Louise Labé erótica, que não aceita ser bem-comportada e que, além de tudo é apaixonada pelo amor. Diante desse resultado poderíamos até sugerir que os projetos tradutórios de Felipe Fortuna e Sérgio Duarte foram trocados.

No mais, as traduções, ou a tradução e suas retraduições, acabam por criar, de certa forma, uma interdependência, como se cada proposta fosse capaz de complementar a outra. As ambiguidades do original, a partir das antíteses, paradoxos e metáforas, que Sérgio Duarte tende a clarificar, podem ser encontradas na proposta de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira. A vertente impetuosa e atrevida de Louise Labé pode ser experienciada na leitura dos versos de Sérgio Duarte. Logo, a motivação para as retraduições não se deu porque as traduções envelheceram.

Ao analisar as composições tradutórias e contemplá-las em relação aos títulos percebemos algumas singularidades. O título apresentado por Sérgio Duarte refere-se à paixão, *Três mulheres apaixonadas*, ao sentimento que motiva a voz poética e transborda nos sonetos; talvez, por essa razão, a Louise Labé de Sérgio Duarte é ardorosa e intensa. O título escolhido por Mário Laranjeira, *Poetas franceses da Renascença*, não faz referência a um sentimento ou a uma temática, mas a um período longínquo (o Renascimento) caracterizado por uma forma peculiar de elaboração poética, fazendo com que sua composição tradutória esteja mais assimilada com a Letra do original, com o emprego de contornos ou traços linguísticos mais arcaicos, conforme confessa o próprio tradutor ao dizer: “embora apresente esporadicamente laivos de arcaísmos” (Laranjeira, 2004, p.10). Assim, a Louise Labé de Mário Laranjeira é uma poeta que faz o seu leitor viajar no tempo e encontrá-la em seu gabinete, usando um vestido longo, firmemente atado ao busto, mangas largas e um véu ou touca cobrindo-lhe os cabelos, no momento em que cria, com refinamento estético, poemas escritos em algum lugar no passado. Felipe Fortuna nomeia o seu livro *Louise Labé: amor e loucura*, evidenciando tanto a autoria feminina quanto o sentimento que a envolve (o amor, não a paixão) e sua condição psicológica (a loucura); por isso a Louise Labé de Felipe Fortuna é mais sentimental e também mais sensível

a ponto de esse sentimento (o amor) levá-la à loucura. Vê-se que cada tradutor ressignifica Louise Labé em suas produções; assim, talvez nessas particularidades residam as motivações de cada um, bem como o desejo de expressá-las a partir de sua forma pessoal de senti-las e de transmiti-las.

Sentir e transmitir, dois verbos fortemente ligados à poeta lionesa. Há em Louise Labé uma espécie de tsunami íntimo, não pelo lado destrutivo, mas pela potência e força que representa, que leva a voz poética, através da qual a própria poeta se expressa, a empregar tantos recursos fonéticos, formais, retóricos, linguístico-estruturais orquestrando-os de modo a fazer o seu leitor “sentir a mesma paixão” que a motiva. Todos os tradutores foram sensíveis ou atingidos por esse tsunami estético, e não foram poucas as vezes em que, diante dos limites impostos pela língua, recorreram a estratégias e compensações, mormente no campo fonético, tentando demonstrar, cada um à sua maneira, a forma de Louise Labé amar e se expressar.

6 CONCLUSÕES

Nascida em berço renascentista, Louise Labé projetou em sua *Œuvre* a silhueta social e cultural da realidade que é imposta às mulheres, ao mesmo tempo em que as proclama a transformá-la.

No coro da existência humana, sua voz anseia por uma revolução. Esse seu posicionamento a torna renascentista por excelência. Como foi afirmado no capítulo I, o objetivo central do Renascimento era revolucionar ao reforçar a cientificidade e fragilizar as percepções metafísicas e sobrenaturais. Pode-se inserir nesse tipo de percepção aquela que estabelece a “natural” inferioridade feminina alicerçada, em especial, em dogmas religiosos. A voz de Labé – ao proferir que as mulheres podem não apenas se dedicar às ciências e às disciplinas, mas superar os homens que se “pretendem” ser superiores em tudo –, essa voz, procura provar um erro histórico que conduziu e atribuiu um lugar ao feminino.

Os atos revolucionários, nos quais se enquadra a atitude de Louise Labé na Epístola Dedicatória, geram opositores agressivos que usam como arma de ataque o vitupério e a difamação. Assim, no caso da poeta lionesa, aos olhos dos oponentes, a requerida igualdade e liberdade se transformaram em promiscuidade. Sua reputação se espalhou como erva daninha. Labé recebeu os golpes, mas não calou a voz. Sua alcunha, de “plebéia meretriz”, é provável que se esmaça com o tempo, mas a sua arte é revisitada e instiga leitores muito além dos limites lioneses.

Em sua composição poética, os 662 versos (3 Elegias e 24 Sonetos), escritos todos em decassílabos, com ritmo fixo na 4ª. e 10ª. sílabas, alternância de rimas masculinas e femininas, disposição rímica que dialogava tanto com o soneto petrarquiano, como com o soneto francês e, em alguns momentos, adquiria uma organização que se distanciava das normas e assumia contornos próprios; essa composição poética, que desmonstra a singularidade na *imitatio*, reflete, em sua estrutura, a complexidade da escrita labeana que, mesmo seguindo os moldes renascentistas, não se mostra neoplatônica.

Nessa edificação poética habita uma temática que instiga o amor a também mostrar-se como um sentimento ou um ato revolucionário. O amor que envolve a voz poética exige uma ação: “Beija-me”, “Gozemos”. Essa ação é diametralmente oposta ao estado contemplativo neoplatônico renascentista. O amor não é um encontro de almas, é um encontro de corpos. O amor, materializado no corpo amoroso, e expresso por uma voz lírica feminina, chora, sangra, sente êxtase, tristeza e, sobretudo, arde de desejo: *Tant de flambeaus pour ardre une femme Louise Labée !* Para transmitir tantos arroubos, a linguagem poética labeana insufla

os sonetos com metáforas, aliteraões, anáforas, paralelismos, quiasmos e diversas figuras de linguagem. Os versos apresentam uma acústica que potencializa o nível semântico. Todos esses elementos se unem no verso para melhor refletir o universo amoroso da voz lírica.

Um dos meios de acesso dos leitores brasileiros a esse universo labeano ocorreu através dos periódicos nacionais e das produções acadêmicas. Ao analisar essas publicações e traçar alguns rastros da historiografia da poeta no Brasil, percebemos que, com exceção da matéria da revista Fon-Fon, em 1929, em que Claudio França se referiu à poeta com o epíteto de desvairada, Louise Labé foi reconhecida por suas ideias “feministas”, pela tônica dos seus versos e por sua habilidade poética, chegando a ser comparada – no artigo de Otto Maria Carpeaux (1948) – a sonetistas como Shakespeare, Petrarca, Camões, Dante, Milton e Ronsard, sinalizando que a sua arte sobrepujou a sua alcunha difamatória.

No entanto, os estudos sobre a poeta em nosso território ainda são escassos. A tese aqui desenvolvida é a primeira pesquisa sobre Louise Labé em um curso de pós-graduação em Letras no Brasil. Nesse sentido, as traduções (ou a tradução e as retraduições) se mostram um espaço de reflexão profícuo para diversas abordagens sobre sua obra por pesquisadores brasileiros.

É evidente, como já demonstrado, que as traduções poéticas não são a reprodução especular do original em uma nova língua. Elas são produzidas a partir de objetivos e projetos específicos que, de certa forma, comportam-se como jogo de força e influenciam diretamente no resultado que o leitor tem em mãos. Além disso, as diversas correntes teóricas levam a posições antagônicas em torno das quais orbitam perspectivas distintas quanto aos critérios que determinam não apenas o que é uma tradução literária, mas também a ética em relação à mesma. Vemos o texto literário como um sistema com regras próprias, com diretrizes linguísticas, retóricas e formais que refletem a sua dinâmica interna de geração de sentidos. As traduções, dependendo dos respectivos projetos tradutórios, podem empenhar-se em levar através de suas produções (*trans +ducere*) um maior ou menor grau dessas categorias.

Ao contemplar determinados aspectos do original e desconsiderar outros (quer seja por razões linguísticas, políticas, sociais, culturais, históricas, ideológicas etc.), a tradução abre caminho para que diversas traduções do mesmo texto (as retraduições), bem como de outros textos do mesmo autor ou textos de autores contemporâneos, venham a lume. Decerto que outras motivações impulsionam as retraduições; mas, como afirmou Berman (1990), é o sentimento de *inaccomplissement*, inerente à própria ação de traduzir, que mais suscita a necessidade da retradução. A tradução dos sonetos de Louise Labé no Brasil, publicada de 1995, por Felipe Fortuna; e as retraduições, a de Sérgio Duarte em 1999 e a de Mário Laranjeira em

2004, podem confirmar essa acepção bermaniana.

Ao analisar as produções a partir dos critérios estabelecidos por Britto e por Laranjeira, observando o grau de correspondência (Britto) e de fidelidade retórico-formal e linguístico-estrutural (Laranjeira) entre o texto fonte e os textos alvos, observamos que: no Soneto II, a proposta de Mário Laranjeira foi, no geral, a que mais se aproximou do original. Isso ocorreu pelo fato de o tradutor, além de ter mantido elevado grau de correspondência no que tange aos aspectos retórico-formais e semântico, a sua tradução foi a que recuperou ou preservou em maior recorrência os aspectos linguístico-estruturais do soneto. Sérgio Duarte apresentou uma escrita mais livre tanto em relação aos aspectos formais, quanto linguístico-estruturais e manteve elevado grau de correspondência semântica. Felipe Fortuna foi o tradutor que mais incorporou em sua proposta os aspectos semânticos do Soneto II.

No Soneto III, as traduções de Felipe Fortuna e Mário Laranjeira praticamente se equalizam no cômputo geral. Isso ocorreu por duas razões: por um lado, Mário Laranjeira flexibilizou um pouco o respeito à forma, sobretudo no que tange às rimas e a alguns elementos linguístico-estruturais; por outro, Felipe Fortuna foi, dos tradutores, o mais afeito aos aspectos tanto retórico-formais quanto linguístico-estruturais. Sérgio Duarte, como ocorreu na proposta do soneto anterior, foi o que apresentou uma versão mais livre. Não estamos dizendo que o tradutor não respeitou ou desmereceu aspectos relevantes dos sonetos, afastando-se completamente do original; estamos apenas demonstrando de forma objetiva as comparações e correspondências entre as propostas e o texto fonte.

No Soneto XVIII, mais uma vez, os aspectos semânticos e linguístico-estruturais fizeram da tradução de Felipe Fortuna a mais relacionada ao texto labeano. Mário Laranjeira, devido a algumas alterações semânticas, distanciou-se do original, mas manteve elevada correspondência linguístico-estrutural. Sérgio Duarte manteve-se coerente em sua postura um pouco mais livre.

Na confrontação total entre as nove traduções, a proposta de Felipe Fortuna, devido sobretudo aos aspectos semânticos, foi a que se mostrou mais próxima do texto de partida.

Nesse momento, pode-se perguntar: “a proposta X está mais próxima do original: qual a importância desse resultado?” Diversas.

A primeira é dizer que a assertiva de Berman (1999) de que toda grande tradução é uma retradução só será válida nessa tese se reconhecermos a proposta de Felipe Fortuna como retradução; visto que a tradução de Felipe Fortuna – a primeira publicada do Brasil – ser, sim, a nosso ver, uma grande tradução. Lembrando que, nessa tese, estamos considerando a data de publicação, ou seja, a data em que a obra entrou em circulação e se tornou um texto para os

leitores.

A segunda importância também se refere ao preceito bermaniano de que a primeira tradução é mais domesticadora; a proposta mais domesticadora do *corpus* desta tese, a que mais clarificou e tornou a leitura mais palatável, tanto no que se refere ao ritmo dos versos quanto à semântica ao diluir as ambiguidades foi a tradução de Sérgio Duarte, isto é, uma retradução.

A terceira também relativiza a percepção de Berman (1990) de que haveria uma linha evolutiva entre a primeira tradução e as retraduições. Ao analisar as traduções não percebemos uma evolutividade, mas uma complementaridade que se estabelece de maneiras diferentes em cada composição, devido ao *inaccomplissement* que caracteriza toda tradução. Assim, a título de exemplo, no Soneto II, a proposta de Felipe Fortuna e de Sérgio Duarte complementam a de Mário Laranjeira no que concerne alguns aspectos semânticos, em especial no último quarteto; mas a de Mário Laranjeira complementa a de Felipe Fortuna e de Sérgio Duarte quanto a algumas características linguístico-estruturais.

A quarta importância está em poder orientar os leitores, mormente os pesquisadores, dando-lhes algumas referências sobre qual tradução empregar segundo os objetivos de seu interesse. Se o intento do estudo é observar a erotização, a impulsividade e impetuosidade da poeta, os arroubos amorosos, todas as propostas manifestam essas categorias. Caso o que se deseje seja verificar os aspectos estéticos, estilísticos e linguísticos do renascimento na poesia labean, as outras traduções de Felipe Fortuna e de Mário Laranjeira são mais pertinentes.

No entanto, devemos salientar que todos os tradutores lançaram mão de inversões, apagamentos, compensações (em especial acerca dos componentes fonoestilísticos), acréscimos e, em alguns momentos, amplificações semânticas. Esses recursos foram essenciais para veicular as respectivas interpretações e, também, os projetos de tradução de acordo com cada objetivo e horizonte de tradução.

O arsenal teórico-metodológico proposto por Britto e Laranjeira e empregado nesta tese confirma-se como procedimento pertinente na abordagem das traduções poéticas, uma vez que estabelece categorias e subcategorias individuais de análise, a partir de parâmetros e critérios precisos, que abrangem os diversos níveis do poético (de Sérgio Duarte o retórico ao semântico).

Esses critérios imprimem maior objetividade nas comparações ao prescrutar cada categoria, promenorizando-a, com a verticalização gradual dos níveis de correspondência. Dessa forma, o pesquisador cria, segundo esses critérios, um esquema ou uma técnica para a abordagem de cada texto e para a sua confrontação, tanto com o original quanto com as demais traduções. Isso nos permitiu desmonstrar, detalhadamente, como os tradutores manifestaram as

singularidades da estética labeana em suas produções.

Baseando-nos nas análises e na confrontação dos dados, respondemos à questão central desta tese: Qual Louise Labé as traduções fizeram o Brasil conhecer?

Em termos da *persona* vê-se em todas as propostas o perfil de uma voz poética mergulhada em um mar de desejos e de tormentos violentos, sentindo espiritual e fisicamente as consequências da paixão, conforme demonstrado nas análises.

Em termos de poeta, são Louises diferentes. A Labé de Felipe Fortuna e de Mário Laranjeira é a poeta renascentista (ou melhor, uma reprodução dela), os recursos formais e linguístico-estruturais mais proeminentes na estética labeana podem ser identificados nas produções dos tradutores. A Labé de Sérgio Duarte é também uma poeta, uma artífice da palavra, mas é uma Labé que se emancipa um pouco da Labé renascentista e se apresenta, na maioria dos versos, menos afeita às amarras formais e linguístico-estruturais do texto fonte, criando novos traços estilísticos.

As traduções podem trazer luz e sombra sobre o texto fonte. As luzes se enquadram no que Berman (1995) chama de “zonas milagrosas”; a sombra, nas “zonas textuais problemáticas”. As três traduções estudadas trouxeram, cada uma à sua maneira, segundo a interpretação de cada tradutor, muito mais luz do que sombra em suas produções. Essa luz também fez refletir a elegância dos tradutores ao cortejar os aspectos retóricos, estruturais, linguísticos e semânticos mais sensíveis da arte labeana, propagando-a em solo brasileiro.

Esperamos, ao finalizar esta tese, ter contribuído para as diversas áreas de estudo aqui concernidas.

Para os Estudos Literários, nossa colaboração está em apresentar, a partir de uma análise literária dos três sonetos, os aspectos formais e temáticos mais relevantes da linguagem poética de Louise Labé e sua importância, não apenas para a literatura renascentista, mas para a literatura escrita por mulheres.

Para os Estudos da Teoria da Recepção, contribuímos com o levantamento, em revistas e periódicos, dos primeiros momentos da chegada da arte labeana no Brasil; também realizamos o inventário de pesquisas acadêmicas sobre a poeta, fornecendo alguns indícios da historiografia literária de Louise Labé em nosso território.

Para os Estudos da Tradução, reanimamos as discussões a propósito de pontos sensíveis da área, confrontando e problematizando perspectivas conceituais distintas sobre o que seria uma tradução, uma retradução e uma tradução literária.

Para a análise de tradução de poesia, nosso legado está em demonstrar que as traduções poéticas podem ser contempladas com base em teorias de cunho mais objetivo, a partir da

identificação dos elementos mais expressivos do poema original e sua confrontação com o texto traduzido, observando o grau de correspondência entre ambos.

Ao explorar cada uma dessas áreas, o nosso estudo também deixou lacunas que poderão ser preenchidas com os resultados de várias pesquisas futuras.

Assim, nos Estudos literários, há a possibilidade de desenvolver análises comparativas dos poemas de Louise Labé com outras poetisas; pode-se também debruçar-se na análise dos demais sonetos da poeta, bem como em suas elegias e no seu texto em prosa: *Débat de Folie et d'Amour*.

No que tange aos Estudos da Recepção, convém investigar outros periódicos, além dos contemplados pela Hemeroteca Digital, bem como outras revistas especializadas em estudos literários, expandindo o limite temporal que nos impusemos, ampliando, assim, os resultados para a recepção da obra labeana no Brasil.

Com relação aos Estudos da Tradução e tradução de poesia é possível desenvolver análises comparativas entre os demais sonetos de Louise Labé traduzidos por Felipe Fortuna e Sérgio Duarte. Também é exequível propor uma retradução tanto dos sonetos analisados como dos demais que compõem o sonetário de Louise Labé.

Quanto ao nosso projeto de trabalho para os anos vindouros está o de adaptar para o cordel a prosa labeana *Débat de Folie et d'Amour*.

Que a arte de Louise Labé promova vários encontros com o mais diversos campos de estudo. Que o seu talento em desnudar, com palavras, a alma sofrida e o corpo ardente de desejo não seja visto como um ato desvairado. Esse foi um pedido da *BeLouise Labée Cordière* em seu último soneto: *Las que mon nom n'en soit par vous blâmé*. Que os estudos literários e de tradução possam cumprir essa promessa, divulgando e revelando a forma labeana de se expressar, de sofrer e de amar.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

- Obras de Louise Labé

LABÉ, Louise. **Louise Labé**: oeuvres complètes. Paris: Flammarion, 1986.

LABÉ, Louise. Sonetos de Louise Labé. In.: DUARTE, Sérgio. **Três mulheres apaixonada**: Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barrett Browning. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LABÉ, Louise. Louise Labé (1525-1565) In.: LARANJEIRA, Mário. **Poetas franceses da Renascença**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LABÉ, Louise. **Louise Labé**: amor e loucura. Tradução, prefácio e notas de Felipe Fortuna.. São Paulo: Siciliano, 1995.

- Artigos de periódicos da Hemeroteca Digital e da Folha de São Paulo

A MULHER INSPIRADORA. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 00658, 10 abr. 1932. Palestras Femininas, p. 19. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=9577. Acesso em: 24 nov. 2022.

BELLEZA, Newton. Carta dos leitores. **Jornal do Brasil**, n. 00168, 23 set. 1975. Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=62240. Acesso em: 3 abr. 2023.

BERNARD, A. O caminho do dever: capítulo oitavo. **Diario de Pernambuco**, Pernambuco, ano 272, n. 00272, 27 nov. 1854. FOLEETIM, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br&pagfis=5872. Acesso em: 7 fev. 2023.

BERNARD, A. O caminho do dever: capítulo duodécimo. **Diario de Pernambuco**, Pernambuco, ano xxx, v. 278, n. 00278, 4 dez. 1854. FOLHETIM, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br&pagfis=5896. Acesso em: 10 fev. 2023.

BRUCH, Jean-Louis. A vida literária na França uma antologia de poesia amorosa francesa. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 30453, 17 jul. 1955. Caderno 3. Pensamento e arte, p. 3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=26975. Acesso em: 10 jan. 2023.

BRUCH, Jean-Louis. Antologia da poesia amorosa. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 5, 14 ago. 1955. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=37313. Acesso em: 30 mar. 2023.

CAMPOS, Paulo Mendes. Frustrações Pueris. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 0423, p. 51. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=33537>. Acesso em: 18 fev. 2023.

CAMPOS, Paulo Mendes. As obras primas que poucos leram poesia-coisa de Rainer Maria Rilke. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1215, p. 85-

89, 1975. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=152969>. Acesso em: 22 maio 2023.

CARVALHO, Paulo. Líricas ardentes, angustiada ou ingênuas são as poetas do Brasil. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 00007, p. 14, 1 jan. 1954. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=12594. Acesso em: 26 maio 2023.

CARPEAUX, Otto Maria. Sonetos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 out. 1948. Suplemento, p. 1-4. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_12&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=31566. Acesso em: 18 maio 2023.

CHAVES, Paulo Azevedo. Versos escolhidos. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 00308, 14 nov. 1976. Poliedro Caderno B, p. 9. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=92504. Acesso em: 19 abr. 2023.

CHAVES, Paulo. Poliedro. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 00140, 27 maio 1973. Terceiro Caderno, p. 2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=42826. Acesso em: 19 abr. 2023.

COELHO, Marcelo. Poetas Franceses da Renascença: obra resgata frescor de autores clássicos.. **Folha da São Paulo**, São Paulo, 6 nov. 2004. Ilustrada, p. 1-1. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0611200415.htm>. Acesso em: 11 jan. 2022.

EXEMPLAR DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE "O GRANDE GATSBY" É LEILOADO NOS EUA. **Folha da São Paulo**, 11 jun. 2013. Ilustrada, p. 1-1. Disponível para assinantes em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1293565-exemplar-da-primeira-edicao-de-o-grande-gatsby-e-leiloado-nos-eua.sht>Mário Laranjeira. Acesso em: 16 set. 2021.

FELINTO, Marilene. Uma poeta além do seu tempo. **Folha da São Paulo**, São Paulo, 30 jul. 1995. +mais, p. 29-30. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/30/mas!/29.ht>Mário Laranjeira. Acesso em: 16 nov. 2021.

FORTUNA, Felipe. Com quase 40 poetas, 'Lira Argenta' tem momentos excelentes. **Folha da São Paulo**, [S. l.], 6 maio 2017. Ilustrada, p. 1 -1. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1881403-com-quase-40-poetas-lira-argenta-tem-momentos-excelentes.sht>Mário Laranjeira. Acesso em: 16 set. 2021.

FRANÇA, Claudio. Os beijos. **Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiente**, Rio de Janeiro, n. 00018, 4 maio 1929. As Lanternas de papel, p. 50. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagfis=68871>. Acesso em: 23 fev. 2023.

FRÓES, Leonardo. A mulher de letras. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00150, p. 10,5 nov. 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=61133. Acesso em: 27 abr. 2023.

JÁ EM 1555 EXISTIA O FEMINISMO. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 24127, 18 nov. 1934. Página Feminina, p. 01. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=5809. Acesso em: 7 mar. 2023.

JÁ EM 1555 EXISTIA O FEMINISMO. **A Nação**, Rio de Janeiro, n. 00628, 27 jan. 1935. A Nação Feminina, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=7459>. Acesso em: 3 mar. 2023.

LEILÃO DA NOTAVEL E PRECIOSA BIBLIOTHECA QUE PERTENCEU A UM DISTINCTO HOMEM DE SCIENCIAS E FAMOSOS BIBLIOPHILO. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, n. 00232, p. 23, jul. 1939. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=59738. Acesso em: 15 mar. 2023.

LIA CORREA DUTRA E A LITERATURA. **Walkyrias**, [S. l.], n. 0125, p. 71, 1 jan. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=337234&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=5481>. Acesso em: 23 fev. 2023.

LINHA DO TEMPO. **Folha da São Paulo**, 8 jan. 2013. Equilíbrio, p. 1-1. Disponível em para assinantes em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/equilibrio/87477-linha-do-tempo.sht> Mário Laranjeira. Acesso em: 3 jan. 2023.

MAURICY, Andrade. Mulheres compositoras. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, n. 00032, p. 2, 7 nov. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=38664. Acesso em: 30 abr. 2023.

MEIRELES, Cecília. Uma antepassada da donzela guerreira. **Revista Brasileira do Folclore**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 8/10, ed. 00008-00009-00010, p. 53-57, 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=140171&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=854>. Acesso em: 12 maio 2023.

MEYER, Augusto. Dois sonetos e uma emenda. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22556, 15 out. 1966. 2º Caderno, p. 13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=75653. Acesso em: 30 abr. 2023.

MIOMANDRE, F. Literatura e solidariedade. **Diário do Paraná**, Curitiba, ano III, n. 00679, p. 1, 30 jun. 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=16679>. Acesso em: 14 mar. 2023.

PELO MUNDO. **A Noite**, [S. l.], n. 01070, 30 ago. 1949. Suplemento: Secção de Rotogravura, p. 37. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120588&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=39229>. Acesso em: 7 abr. 2023.

SOBRE LIVROS E AUTORES. **Letras da Província**, Limeira – São Paulo, ano XII, n. 00145-00146, 1 jan. 1961. p. 8 - 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114731&Pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pagfis=748>. Acesso em: 12 maio 2023.

SOBRE LIVROS E LEITORES. **Letras da Província**, Limeira - São Paulo, n. 00139-00140, 1 jul. 1960, p. 8 - 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114731&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=722>. Acesso em: 10 abr. 2023.

STEINBERG, Berthe. As mulheres pintoras na França. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1950. Artes Plásticas, p. 13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=259. Acesso em: 18 abr. 2023.

RAEDERS, Georges. Estudos Franceses na Italia. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 31287, 30 mar. 1958. 2º Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=42152. Acesso em: 24 abr. 2023.

ROSIER, Michèle. O "prêt-à- porter" visto pelo avêso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00149, 28 set. 1967. Caderno b, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=104749. Acesso em: 20 abr. 2023.

S.Z.L. Uma dinastia de bibliófilos: Os Rothschild. **O Dia**, Curitiba/Paraná, n. 08389, p. 11, 23 abr. 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=68947>. Acesso em: 7 mar. 2023.

TAVARES, Aldyr. Soler e Madelaine de guitarra e poesia: voz e expressão. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ed. 0039, p. 52-533, 1968. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=172098>. Acesso em: 5 abr. 2023.

UM JOVEM POETA 40 ANOS DEPOIS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00307, 30 dez. 1966. Caderno B, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=94078. Acesso em: 3 abr. 2023.

YVONNE, Jean. Uma lição do passado. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 17130, 21 jan. 1949. Presença da Mulher, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=45446. Acesso em: 12 abr. 2023.

- Fontes secundárias

ABRANTES, Fernandel. **Tristão e Isolda**: lenda medieval celta de amor. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ALONSO, Béatrice. Louise Labé Lyonnaise, une revendication féministe plutôt que féminine? L'exemple du sonnet II. **Textes et contextes**, [s. l.], 21 nov. 2018. Disponível em: <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1811>. Acesso em: 6 fev. 2021.

ALVES, Daniel. Tradução e Ética: Sobre ética da tradução como uma prática social de reflexão consciente. **Revista Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 24, ed. 1, p. 1-12, jan- mar 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rle/article/view/20113/12641>. Acesso em: 17 ago. 2022.

AMARAL, Vitor Alevato. Paixão em tradução: Louise Labé. (Tradução de um capítulo do livro de Annie Fich intitulado: The body of poetry: Essays on Women, Form, and the Poetic Self). **Revista Criação & Crítica**. nº 3, p.82-86, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46781/50545>

ARAGÓN, Maria Aurora. El vocabulario activo en los poemas de Louise Labé (II). **Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras**, ano 1981-1982, v. Tomo 31-32, p. 113-132, 1982. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143998>. Acesso em: 4 abr. 2022.

ASSUNÇÃO, José Antônio. **O câncer no pêssago**. João Pessoa: Ideia, 1992.

ATKINSON, Rebecca Frances. Tradução para língua estrangeira: prática, pesquisa e formação no Brasil e no mundo. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 10, ed. 1, p. 01-21, 2021.

BAKER, Deborah Lesko. Re-reading the folie: Louise Labé's sonnet XVIII and the renaissance love heritage. **Renaissance and reformation/ Renaissance et réforme**, Georgetown University, v. 29, ed. 1, p. 5-14. 1993. Disponível em: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/renref/article/view/11393>. Acesso em: 15 jul. 2022.

BALMAS, Enea Henri; GIRAUD, Yves. De ViLouise Labéon à Ronsard. Paris : Éditions Arthaud, 1986.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

BARTHES. Roland. A morte do autor. In: BARTHES. Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENEDETTI, Ivone. A crítica de traduções. **Tradução em Revista**. PUC Rio de Janeiro, v. 2, p. 69-75, 2005.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lúcia (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Tradução: Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale, 2008. p. 25-49.

BENSIMON, Paul. Présentation. *In: PALIMPSESTES: RETRADUIRE*. NouveLouise Labée, ed. 4 Paris : Presses de la Sorbonne, 1990. p. IX-XIII. ISBN : 2-87854-011-5.

BERMAN, Antoine. **La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain**. France: T.E.R, 1985.

BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de la traduction. *In: _____Palimpsestes: Retraduire*. NouveLouise Labée, ed. 4 Paris : Presses de la Sorbonne, 1990. p. 1-9, 1990. ISBN: 2-87854- 011-5.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. France: GaLouise Labéimard, 1995.

BETTENCOURT, Angela Maria Monteiro; PINTO, Monica Rizzo Soares. A hemeroteca digital brasileira. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 25., 2013, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: FEBAB, 2013. Disponível em: <https://portal.febab.org.br/cbbd2019/article/view/1321> . Acesso em: 01 de agosto de 2023.

BORIAUD, Jean Yves. **La littérature française du XVI^e siècle**. Paris: Armand Colin, 1995.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria prática. *In: ORTIZ, Renato. (org.) Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

BREGHOT, M. Notice sur Louise Labé. *In: DVRAND, M.; PERRIN, M (orgs.). Evvres de Lovize Labé Lionnoize*. Lion: s. n., 1824. p. 24 - 70. Disponível em: <https://ia800500.us.archive.org/0/items/euvreSérgioDuarteelouizela00lab/euvreSérgioDuarteelouizela00lab.pdf>. Acesso em: 21 set. 2021.

BRISSET, Annie. **Retraduire ou le corps changeant de la connaissance Sur l'historicité de la traduction**. Palimpsestes. Paris, Presses de la Sorbonne NouveLouise Labée, ed. 15, p. 39-67, 2004.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética: *In: SOUZA, Marcelo Paiva de et al. Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória PPGL/MEL: Flor&Cultura, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista com o Tradutor Paulo Henriques Britto. **Cadernos de tradução**, [s. l.], v. 1, ed. 2, p. 467-495, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5244/4631>. Acesso em: 21 out. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. Uma forma humilde. **Folha da São Paulo**, São Paulo, n. 60, 11 mar. 2000. Jornal de Resenhas Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1103200017.htm>. Acesso em: 10 set. 2000.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 1, ed. 20, p. 226-242, 2017.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**: de Gutemberg a Diderot. Tradução: Plínio Dentezien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CALVIN. Gratulatio ad venerab Louise Labéem presbyterum Dominum Gabrielem de Saconay, praeceptorem ecclesiae lugdunensis, de pulchra et çleganti Præfatione quam libro Régis Angliæ inscripsit. In: BREGHOT, M. Notice sur Louise Labé. In: DVRAND, M.; PERRIN, M. (org.). **Evvres de Lovize Labé Lionnoize**. Lion: [s. n.], 1824. p. 24 - 70. Disponível em: <https://ia800500.us.archive.org/0/items/euvreSérgioDuarteelouizela00lab/euvreSérgioDuarteelouizela00lab.pdf>.

CAMPELLO, Bernadete. **Introdução ao controle bibliográfico**. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros, 2006.

CAMPOS, Giovana. Avaliação de tradução poética: um estudo de caso. **Tradução em Revista**. v.1. n.3. Rio de Janeiro, 16 dez. 2006. Disponível em: <https://www.maxweLouiseLabé.vrac.puc-rio.br/9360/9360.PDF> . Acesso em: 10 set. 2020.

CAMPOS, Haroldo. Entrevista. In.: NÓBREGA, Telma; GIANI, Giana. Haroldo de Campos, João Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. **Trab. Ling. Apli**, Campinas, v. 11, p. 53-65, janeiro junho 1988. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639057/6653>. Acesso em: 13 abr. 2021

CÂNDIDO, Antônio. **Estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CNRTL: Centre National de Ressources Textuelle et Lexicales. ORTOLANG- CNRS & ORTOLANG. Site internet: <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/baiser/0>

COCHARD, Nicolas. Notice sur Louise Labé. In: DVRAND, M.; PERRIN, M. (org.). **Evvres de Lovize Labé Lionnoize**. Lion: [s. n.], 1824. p. 24 - 70. Disponível em: <https://ia800500.us.archive.org/0/items/euvreSérgioDuarteelouizela00lab/euvreSérgioDuarteelouizela00lab.pdf>. Acesso em: 21 set. 2021.

COMPANHIA DAS LETRAS. **Sobre o Grupo Companhia das Letras**. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/Sobre> . Acesso em setembro de 2023.

CROSAZZI, Giulia. **François Ier « Père des Lettres » :: construction et métamorphoses d'une image et d'un imaginaire (1515-1560)**. Orientador: Magda Campanini. 2018. 134 p. Tesi di Laurea (Corso di Laurea magistrale in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali) - Università Ca'Foscari Venezia, Venezia, 2018. Disponível em: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/13050/841248-1212222.pdf?sequence=2>. Acesso em: 15 fev. 2023.

DEPLAGNE, Luciana Calado. Querelle des femmes: mapeamento em português. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, V. 7, N. 2, 2021, p. 2842. ISSN: 2526-6187. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2021/10/PDF-Querelle-des-Femmes-Luciana-Calado-2.pdf>

DICIONÁRIO DE LATIM ONLINE: significados de palavras e expressões em latim. On-line, 2007. Disponível em : <https://www.dicionariodelatim.com.br/cujus-regio-ejus-religio/>

DMF: DICTIONNAIRE DU MOYEN FRANÇAIS (1330-1500), version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>.

DRYDEN, Jonh. The complete works of john Dryden. In.: MILTON, John. **Tradução teoria e prática**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Humberto. **Quase a Mesma Coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: _____. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FALEIROS, Álvaro; MATTOS, Thiago. A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso teórico. **Revista Letras Raras**, UFCG, v. 3, ed. 2, 2014.

FINCH, Annie. "Paixão em tradução: Louise Labé". Tradução de Vitor Alevato do Amaral, **Revista Criação & Crítica** (online), n. 3, p.82-86, 2009.

FROTA, Maria Paula. Traduzir é mesmo manipular? **Linguagem em Foco - Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE**, Ceará, n. 2, p. 57 -63, 2009.

GAMBIER, Yves. La retraduction: ambiguïtés et défis. In : MONTI, E ; SCHNYDER, P. **Autour de la retraduction: perspectives européennes**. Paris : Orizons, 2011. p. 49-66. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/334318922_LA_RETRADUCTION_AMBIGUITE_S_ET_DEFIS Acesso em: Nov. 2023.

GANAZA , Mercedes Travieso. L'écriture féminine à l'imprimerie lyonnaise du XVIe siècle. Çedille: revista de estudios franceses, Universidad de Cádiz, ed. 12, p. 429-445, 2016.

GODEFROY, Frédéric. **Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle**. Paris: Vieweg, Libraire-éditeur, 1881. Disponível em: <https://galouise.labeica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50634z>

GOEURY, Julien. **Blasons anatomiques du corps féminin**. Paris: Garnier- Flammarion, 2016.

GOOGLE ACADÊMICO. <https://scholar.google.com.br/>

GOUVARD, Jean-Michel. Le vers de Louise Labé. **L'Information Grammaticale**, n. 103, 2004. pp. 42-47. doi : 10.3406/igram.2004.2551 http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_103_1_2551

GRAMMONT, Maurice. **Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie**. (4e éd.). Paris: Delagrave. 1937. Disponível em: <https://galouise.labeica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34113020>

GRAMMONT, Maurice. **Petit traité de versification française**. Paris: Librairie Armand

Colin, 1961.

GUERINI, Andrea. “L’infinito”: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos. **Cadernos de Tradução**, v.2, n. 6, p. 259- 270, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5684/5184>

HAUSER, Arnold. Renascença, maneirismo, barroco. In: HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEMEROTECA DIGITAL. Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. 1ª.edição. Rio de Janeiro : Typ Guttemberg, 1874.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Atena, 1943. HOMERO.

Ilíada. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: ARX, 2003.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora / Sesi-SP Editora, 2018.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.

HOUAISS, Antônio e VILAR, Mauro de Sales. Dicionário **Houaiss** da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. In:_____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

KANGUSSU, Imaculada. A disputa de Amor e Loucura segundo Louise Labé. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 1, p. 56-68, Jul. 2006. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5619/1/ARTIGO_DisputaAmorLoucura.pdf. Acesso em: 30 jul. 2020.

LARANJEIRA, Mário. **Poetas da França hoje (1945-1995)**. São Paulo: Edusp, 1996.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: Edusp, 2003.

LAZARD, Madeleine. **Images littéraires de la femme à la Renaissance**. Paris: Presses Universitaires de France, 1985. Disponível em: <https://voixdefemmes.hypotheses.org/files/2017/07/Madeleine-Lazard-Images-litt%C3%A9raires-de-la-femme-%C3%A0-la-Renaissance-EXTRAITS-CHOISIS.pdf>. Acesso em: 14 set. 2021.

LAZARD, Madeleine. **Louise Labé**. Paris: Fayard, 2004.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza. Êxule Sísifo: a metáfora do não pertencimento nos poemas “Paris-Texas” e “O Doublé” de José Antônio Assunção. **Leitura: Estudos linguísticos e literários**, Maceió, v. 2, ed. 63, p. 322-325, 2019.

LIMA, Renira Lisboa de Moura. **A forma soneto**. Maceió: Edufal, 2007.

LITTRÉ. LÉ **Dictionnaire de la langue française**. Paris: Hachette, 1873. Disponível em: <https://galouise.labeica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m>

LOWELL, Robert. Imitations. In.: MILTON, John. **Tradução teoria e prática**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MARTIN, Daniel. Les élégies de Louise Labé. **Etudes Littéraires**, n. 27, p. 45- 51, 1994.

MARTINEZ, Caridad. **Louise Labé: oeuvres**. Barcelona: BOSCH, 1976.

MARTINS, Helder. A crítica da tradução literária. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 39-55, 1 jan. 1999.

MARTINS, Nilce de Sant’anna. **Introdução à estilística**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

MEDEIROS, Irani. **Pinto do Monteiro: O Bardo do Cariri**. João Pessoa: Idéia, 2005.

MEIRELLES, Ricardo. **Les Fleurs du mal no Brasil**: traduções. Orientador: Mário Laranjeira. 2010. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2010. DOI 10.11606/T.8.2010.tde-18102010-102721. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-18102010-102721/pt-br.php>. Acesso em: 22 jan. 2020.

MÉNAGER, Daniel. **Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle**. 3. ed. Paris: DUNOD, 1997.

MENG, Yuqiu. Defence et illustration de la poésie labeenne: le sonnet XVIII. **LALIGENS**, [s. l.], v. 8, n. 18, p.59-68, 2019. Disponível em: <https://www.ajol.info/index.php/laligens/article/view/189300>. Acesso em: 16 mar. 2022.

MILTON, John. **Tradução teoria e prática**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1997, p.480.

MOLINO, Jean; GARDES-TAMTNE, Joëlle. Introduction à l'analyse de la poésie: de la strophe à la construction du poeme. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

MOTTA, Luiane Soares. **Louïze Labé: interações, estratégias e o lugar do feminino em debate**. Orientador: Ana Inez Klein. 2014. 133 f. Dissertação (Programa de Pós- Graduação em História) - Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br/handle/prefix/3386>

MOTTA Luiane Soares; JARDIM, Rejane Barreto. Louise Labé: a escritora renascentista e contribuições na percepção das relações de gênero. ENPOS ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO UFPEL, XIV, 2012, Universidade Federal de Pelotas. **Anais...** 2012. Disponível em: https://www2.ufpel.edu.br/enpos/2012/anais/pdf/CH/CH_00651.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.

MOTTA Luiane Soares; KLEIN, Ana Inez. Os olhares ao “outro”: representações quinhentistas da escritora lionesa Louise Labé. ENPOS ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO UFPEL, XV, 2013, Universidade Federal de Pelotas. **Anais...** 2013. Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/6039/1/OS_OLHARES_AO_OUTRO.pdf Acesso em: 14 out. 2020.

MOTTA Luiane Soares. **Cultura escrita feminina no século XVI**: formato, publicidade e seu arquivo no estabelecimento de um estado de Letras. Orientador: . Rogério Luiz de Souza 2019, 221 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/215148>

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**: memórias. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Bertrand Brasi, 2000.

NÓBREGA, Mello. Rima e poesia. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1965.

NÓBREGA, Telma; GIANI, Giana. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. **Trab. Ling. Apli**, Campinas, v. 11, p. 53-65, janeiro junho 1988. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639057/6653>. Acesso em: 13 abr. 2021.

OLIVEIRA, Tássia Tavares de; DEPLAGNE, Luciana Eleonora F. C.; SCHNEIDER, Liane. Outros tempos, outras querelas: o erotismo em Louise Labé e Marina Colasanti. **Revista Ártemis**, v. 14, n. 1, p. 10-21, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/14307>. Acesso em: 15 out. 2021.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Retraduire la Bible: le Qohélet. **Cadernos de tradução**: Tradução, retradução e adaptação, Florianópolis, n. 11, p. 95-125, 2003.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **De Walter Benjamin à nos jours...**(Essais de Traductologie). Paris: Honoré-Champion, 2007.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **Teorias e práticas da tradução literária**. Tradução: Lia Araujo Miranda de Lima. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

OVÍDIO, Nasão. **A arte de amar**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PAES, José Paulo. **Tradução a ponte necessária**: Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PAES, José Paulo. Entrevista. In.: NÓBREGA, Telma; GIANI, Giana. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. **Trab. Ling. Apli**, Campinas, v. 11, p. 53-65, janeiro junho 1988. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639057/6653>. Acesso em: 13 abr. 2021.

PASCHOAL, Stéfano. Pressupostos para a formação e a atuação do tradutor. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 33, p. 215-228, jul - dez/ 2007.

PERRY, Marvin. A Idade Média e o Mundo Moderno. In:____. *Civilização ocidental: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PETÉY-GIRARD, Bruno. François I^{er} et les lettres. BNF: Les essentiels: Découvrir, comprendre, créer, partager. BNF: Disponível em: https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/temps-modernes/ccf48dc0-Felipe_Fortuna3c-4432-9b57-7e838f7a6721-francois-ier-entre-pouvoir-et-image/article/1e78ac03-0706-4259-b505-Felipe_Fortuna0e29b363c1-francois-ier-et-lettres. Acesso em: jul de 2023.

PIZAN, Christine de. L'epistre au dieu d'Amours. In: ROY, Maurice(Ed). **Oeuvres Poétiques de Christine de Pisan**. Paris: Firmin Didot & cie, 1891.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates e Banquete**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PLUTARCO. **Diálogo do amor**. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2015.

PRADAS, Ramón García. Louise Labé, débitrice de l' amour médiéval ou créatrice d' une nouve Louise Labée conception de l' amour au XVI siècle? In: BONNET, Dominique ; GARCÍA, Maria José Chaves; DUCHÊNE, Nadja (Coords). **Littérature, langages et arts: rencontres et création**. s.l : Dialnet, 2007. ISBN : 978-84-96826-15-1. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555077>. Acesso em: 24 fev. 2022.

PYM, Antony. Exploring Translatio Theories1. Anthony Pym Tradução de: Eduardo César Godarth, Yéo N'gana, Bernardo Sant'Anna. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 36, nº 3, p. 214-317, set.-dez./2016 214-268. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/Q7mhwsCVM3kK46ktxfjdhCN/?format=pdf&lang=pt>

RIFFFATERRE, Michael. Sémiotique de la poésie. In.: LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Edusp, 2003.

RIGOLOT, François. Édition, préface et notes par François Rigolot. In: LABÉ, Louise. **Oeuvres complètes**. Paris: Flammarion, 1986.

RIGOLOT, François. **Poétique et onomastique: l'exemple de la Renaissance**. Genebra: DROZ, 1977.

RUBYS, Claude de; BUGNYON, Philibert . **Les privilèges, franchises et immunités octroyées par les rois très-chrétiens aux consuls, eschevins, manans et habitants de la vi Louise Labée de Lyon et à leur postérité**. Lyon: Antoine Gryphivs, 1573.

SAMOYAULT, Tiphaine **Traduction et violence**. Paris : Seuil, coLouise Labé. « Fiction & Cie », 2020, 203 p.

SAMOYAULT, Tiphaine. A arte do encontro: prefácio à edição brasileira. *In*: OSEKI- DÉPRÉ, Inês. **Teorias e práticas da tradução literária**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021. p. 21-27.

SELOSSE, Philippe. L'art de la feinte à la Renaissance: le système des rimes dans les Sonnets de Louise Labé. **Seizième Siècle**, [s. l.], n. 3, p. 131 -175, 2007. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2007_num_3_1_923. Acesso em: 14 out. 2020.

SHAKOUR, Abu. Citations. **Le Figaro.fr SCOPE**, Site internet, p. 1, 17 jul. 2019. Disponível em: <http://evene.lefigaro.fr/citations/abu-shakour>. Acesso em: 8 set. 2020.

SOARES, Bárbara SoteLouise Labéo. **Avaliação de usabilidade de hemerotecas digitais: uma comparação entre as bibliotecas nacionais do Brasil, da Espanha e da França**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) 2014. 65f. Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/258>

PAES, Denyse Maria Borges; SOUZA, Maria Naires Alves de. A biblioteca digital de teses e dissertações-PBTD. *In*: ENCONTRO CEARENSE DE HISTORIA DA EDUCAÇÃO, 12.; ENCONTRO NACIONAL DO NÚCLEO DE HISTÓRIA E MEMÓRIA DA EDUCAÇÃO, 2., 26 a 28 set. 2013. Fortaleza (CE). Anais... Fortaleza (CE), 2013. p. 649-657. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39229>

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. São Paulo: Ateliê Editora, 2003.

TOPBOOKS. **Catálogo** – Livro amor e lopucura. Disponível em: <https://www.topbooks.com.br/sinopses1.asp?chave=466&topico=Amor+e+Loucura> Acesso em Dez de 2023.

VENUTI, Lawrence. Retranslations: the creation of value. *In*: VENUTI, Lawrence. **Translation changes everything theory and practice**. Nova York: Routledge, 2013. cap. 5, p. 96 -108.

VIZIOLI, Paulo. Entrevista. *In*: NÓBREGA, Telma; GIANI, Giana. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. **Trab. Ling. Apli**, Campinas, v. 11, p. 53-65, janeiro junho 1988. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639057/6653>. Acesso em: 13 abr. 2021.

ZAHER, Célia Ribeiro. **Relatório**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1983. v. 103, p. 307-335.

ZUNTHOR, Paul. **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. Tradutor: Lúcia Santana Martins. São Paulo: Marins Fontes, 2000.

**APÊNDICE A - HEMEROTECA DIGITAL (1950 - 2008):
REFERÊNCIAS A LOUISE LABÉ.**

Data: 1950	Jornal ou revista: Correio da Manhã (Rio de Janeiro)
Na década de 1950, a poeta foi citada sete vezes. Em 14 de janeiro de 1950, o Correio da Manhã, no Rio de Janeiro, na seção sobre Artes Plásticas, o artigo: As mulheres pintoras na França, autoria Berth Steinberg, diz que muitas escritoras tais como Louise Labé, a Marquesa de Sevigné, Mme de La Fayette, Georges Sand, Marceline-Debordes-Valmore conseguiram, no decorrer dos séculos, “nos trazer o eco das glórias femininas.” No entanto, elas não eram pintoras e “tivemos de esperar o início do século XX para encontrar Mary Cassat uma verdadeira artista-pintora”. Steinberg tenta mostrar que a França é o berço de grandes escritoras, dentre as quais a poeta Louise Labé. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=259	
Data: 1950	Jornal ou revista: O Dia (Curitiba)
Aos 23 dias de abril de 1950, a poeta lionesa é citada pela primeira vez em um jornal do sul do país. Em Curitiba, o jornal O Dia, na publicação do texto “Uma dinastia de bibliófilos: os Rothschild”, cujo autor é referenciado apenas pelas iniciais S.Z.L, relata a doação, por testamento, que Henri de Rothschild fizera de sua biblioteca à Biblioteca Nacional. A sua coleção continha perto de 5 mil volumes de valor fabuloso. “Trata-se de uma das bibliotecas particulares mais prestigiosas da França. Dentre as obras, consta um exemplar de 1555 de Louise Labé adquirido pelo valor de 15.000 francos.” Duas observações devem ser feitas em relação à publicação. A primeira: dentre os 5 mil volumes, o autor citou apenas a obra de Louise Labé; A segunda: além da citação, foi acrescentado o valor vultoso pago pelo bibliófilo para a aquisição da obra da poeta, o que agrega considerável valor cultural a sua arte. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=68947	
Data: 1953	Jornal ou revista: Revista da Semana (Rio de Janeiro)
A Revista da Semana, na capital fluminense, publica em 1954 uma reportagem de Paulo Carvalho intitulada <i>Líricas ardentes, angustiadas ou ingênuas, são as POETAS DO BRASIL</i>. O autor, antes de mencionar as poetisas brasileiras, afirma que a primeira poetisa fora Safo, “nascida 600 A.C, na ilha de Lesbos”. Em seguida, ele escreve: “E o mundo sempre deu grandes poetisas de saia: Louise Labé, no século XVI, em França, manejando o grego, o latim, o espanhol, o italiano, a espada e o arcabuz, mulher bela e arrebatada, promovida a capitão no exército do delfim. E vieram mais tarde Marceline-Debordes- Valmore...” É importante observar que Louise Labé é a única poeta mencionada da sua época, sendo citada logo após Safo. Além disso, o autor sinala o perfil guerreiro da lionesa bem como sua importância no movimento cultural da França. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=12594	
Data: 1955	Jornal ou revista: Correio Paulistano (São Paulo)

No ano seguinte, em 17 de julho de 1955, o Correio Paulistano, São Paulo, no Caderno de Pensamento e Arte, publica o texto de Jean-Louis Bruch, intitulado: “A vida literária em França. Uma antologia da poesia amorosa francesa.” O autor reporta-se ao lançamento da “Anthologie de la poésie amoureuse”, tomos I (des origines au XVIIIème siècle, de Georges PiLouise Labéiement. Éditions Le Belier, Paris 1954). Bruch expressa que PiLouise Labéiement fizera um estudo dos poetas franceses que versaram sobre o amor, isso significa referir a praticamente todos os poetas, afirma ele pois “[a] poesia francesa, mais ainda do que qualquer outra, está ligada à história do sentimento amoroso que exalta”. Ao falar da poesia amorosa da Renascença, Bruch menciona apenas dois poetas: Ronsard e Louise Labé. Sobre esta o autor expõe: “A ideia antiga do amor-ferida, associada à exaltação medieval da paixão, dá aos poemas de Louise Labé um ardor sensual e sentimental que a poesia amorosa nunca conhecera: Je vis, Je meurs: je me brule et me noie. J’a chaud extrême en endurant froidure... Tout en un coup je sèche et

je verdoi. Até o Renascimento era a metáfora das brasas e do braseiro que os poetas aplicavam à paixão: o amor é uma queimadura, que faz da alma uma brasa para usar a expressão de Louise Labé”. A referência à poeta, a citação dos seus versos e uma sucinta apresentação crítica do autor imprime uma importância a Labé ao singularizá-la face a tantos poetas que versaram sobre o tema.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=26975

Data: 1955

Jornal ou revista: Correio Paulistano (São Paulo)

No ano seguinte, em 17 de julho de 1955, o Correio Paulistano, São Paulo, no Caderno de Pensamento e Arte, publica o texto de Jean-Louis Bruch, intitulado: “A vida literária em França. Uma antologia da poesia amorosa francesa.” O autor reporta-se ao lançamento da “Anthologie de la poésie amoureuse”, tomos I (des origines au XVIIIème siècle, de Georges PiLouise Labéiement. Éditions Le Belier, Paris 1954). Bruch expressa que PiLouise Labéiement fizera um estudo dos poetas francesas que versaram sobre o amor, isso significa referir a praticamente todos os poetas, afirma ele pois “[a] poesia francesa, mais ainda do que qualquer outra, está ligada à história do sentimento amoroso que exalta”. Ao falar da poesia amorosa da Renascença, Bruch menciona apenas dois poetas: Ronsard e Louise Labé. Sobre esta o autor expõe: “A ideia antiga do amor-ferida, associada à exaltação medieval da paixão, dá aos poemas de Louise Labé um ardor sensual e sentimental que a poesia amorosa nunca conhecera: Je vis, Je meurs: je me brule et me noie. J’a chaud extrême en endurant froidure... Tout en un coup je sèche et je verdoi. Até o Renascimento era a metáfora das brasas e do braseiro que os poetas aplicavam à paixão: o amor é uma queimadura, que faz da alma uma brasa para usar a expressão de Louise Labé”. A referência à poeta, a citação dos seus versos e uma sucinta apresentação crítica do autor imprime uma importância a Labé ao singularizá-la face a tantos poetas que versaram sobre o tema.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=26975

Data: 1955

Jornal ou revista: O Jornal (Rio de Janeiro)

Um mês após a publicação do texto supracitado no Correio Paulistano, vê-se a sua reedição em 14 de agosto, em O Jornal, no Rio de Janeiro. Apresentando, agora para os fluminenses, a opinião de Bruch sobre a poeta lionesa. A única exceção nessa reportagem é o corte na citação dos versos de Labé: Je vis, Je meurs: je me brule et me noie. J’a chaud extrême en endurant froidure... Tout en un coup je sèche et je verdoi.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=37313

Data: 1957

Jornal ou revista: Diário do Paraná (Curitiba)

A próxima ocorrência do nome da poeta em jornais e revistas deu-se no ano de 1957, no Diário do Paraná, com o texto de F. de Miomandre: Literatura e solidariedade. Trata-se da apresentação de um estudo realizado por MiLouise Labée Claudine Chomez e publicado em La Table Ronde. Em sua pesquisa, Chomez conta o número de mulheres que entraram na literatura durante os últimos anos. Relata a animosidade e dificuldades vividas pelo gênero na luta por um espaço fora dos limites domésticos. Miomandre diz que o exemplo de Georges Sand é característico dos obstáculos enfrentados; mas que, com o passar dos anos, as mulheres tiveram suas vitórias e que os cargos de médico, de advogado, de engenheiro passaram a ser desempenhados por elas. A ocupação de escritor, julgada um “privilegio imemorial” do homem, também foi uma conquista “onde faziam suas provas deSérgio Duarte Louise Labé e Madame Sevigné”. Vê-se, nessa reportagem e em outras já citadas, como a arte de Louise Labé está vinculada a um ideal de libertação para o gênero, pré-anunciando as convicções feministas.

Disponível

em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=16679>

Data: 1958

Jornal ou revista: Correio Paulistano (São Paulo)

No findar da década de 50, em 30 de março de 1958, nas páginas do Correio Paulistano (SP) vê-se a artigo de Georges Raeders, Estudos franceses na Itália, trata-se da divulgação da revista “Studi Francesi”, número 1, editada pelo Instituto de Língua e Literatura Francesa da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Turim e da Associação Universitária Ítalo-francesa. O texto expõe que “os intercâmbios culturais entre a França e a Itália fazem parte de uma herança comum deSérgio Duarte séculos”. Embora Readers não cite o autor, ele faz menção

ao artigo constante sobre a poeta lionesa nessa edição e intitulado: “Louise Labé en Italie.”	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=42152	
Data: 1960	Jornal ou revista: Revista Manchete (Rio de Janeiro)
No ano de 1960 (s/d), edição 0423, a revista Manchete, Rio de Janeiro, apresenta em uma de suas páginas o título Frustrações pueris, do Paulo Mendes Campos. A composição é uma reflexão narrativo poética do Campos em que ele elenca suas frustrações; uma dentre elas: “Não participei da amizade de Vittória Colonna; nem de Louise Labé, Emily Bronte, Lou Andreas-Salomé, tantas outras...” As mulheres citadas pelo autor foram escritoras significativas para sua época. Vittória Colonna, expressão marcante da poesia italiana no século XVI; Emily Bronte, escritora do século XIX, escreveu um clássico da literatura mundial: O morro dos ventos uivantes; Lou Andreas-Salomé, ensaísta, filósofa poeta, romancista e psicanalista russa. Nietzsche reconhece a influência Salomé em sua obra Assim falou Zaratustra. Vê-se que a voz que se exprime na publicação de Frustrações pueris emprega como critério para a escolha das suas amigas o talento, a inteligência, a expressão artística...desse modo, ao citar Louise Labé como alguém com quem ele gostaria de participar do círculo de amizades, o autor engloba a poeta entre as grandes escritoras.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=33537	
Data: 1960	Jornal ou revista: Letras da Província (Limeira/SP)
No mesmo ano, Letras da Província, uma publicação mensal das Casas de Cultura de Limeira e Jaú, São Paulo, número 139-140, na seção referente a lançamentos de livros está escrito: “Louise Labé – Em Editions Les amis de Petrarque, Ludovic Bernero, notável poeta e ensaísta francês publicou Louise Labé, cognominada “La BeLouise Labée Cordière” (1526-1566), uma glória literária lionesa. Prefácio de Paul Gauche “Ainsi amour inconstamment me meine Et quando je pense avoir plus de douleur Sans y penser, je me trouve hors de peine.” Na publicação, além de ser citado primeiro terceto do soneto VII da poeta, ela é conceituada como “uma glória literária lionesa” ressaltando a sua origem e o valor de sua arte.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114731&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=722	
Data: 1960	Jornal ou revista: O Jornal (Rio de Janeiro)
Ainda no ano de 1960, o colunista Valdemar Cavalcanti, do caderno Jornal Literário, de O Jornal (RJ), na seção teatro, publica: Teatro francês no meios universitários. A coluna divulga a turnê brasileira dos Comédiens de l’Orangerie que apresentarão “Britannicus” e um recital poético incluindo poemas de Ruteboeuf, Charles d’Orleans, Ronsard, Louise Labé, La Fontaine, Desbordes-Valmore, Hugo, Vigny, Nerval, Beaudelaire, Rimbaud, Verlaine, MaLouise Labéarmé...Embora seja apenas a informação de uma programação cultural, a escolha dos poetas que serão contemplados no recital dos Comédiens mostra Louise Labé, mais uma vez está entre os grandes nomes da literatura francesa.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=3162	
Data: 1961	Jornal ou revista: Letras da Província (Limeira/SP)
Em 1961, a publicação mensal Letras da Província (supracitada), mais uma vez na seção referente a lançamento de livros, reedita praticamente o mesmo texto anterior com pequenas modificações a propósito do livro de Ludovic Bernero, que em um estudo sobre a poetisa lionesa realça seus méritos no livro “Louise Labé – Em Editions les amis de Petrarque”.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114731&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=748	
Data: 1964	Jornal ou revista: Revista Brasileira de Folclore (Rio de Janeiro)
Na Revista Brasileira de Folclore (RJ), no ano de 1964, Cecília Meireles afirma que D. Carolina Michaelis, ao tratar do romance A donzela guerreira, “observa os feitos bélicos de heroínas históricas como Louise Labé, a	

donzela de Lützelburg; a monja-alfere Catalina Euraso.” Para a Meireles, “o caso de Louise Labé, e tantas outras parece tratar-se de mulheres de espírito inquieto e aventureiro, com temperamento ávido de sensações e grande disposição para a bravura”. Mais um a vez o perfil combativo da Labé é revalorizado em uma publicação jornalística, apresentando ao leitor uma poeta determinada e destemida.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=140171&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=854>

Data: 1965

Jornal ou revista: Jornal do Comércio (Rio de Janeiro)

Em 7 de novembro de 1965, no Jornal do Comércio (RJ), Andrade Muricy expõe sua crítica em “Mulheres compositoras”. O texto declara que há pouco tempo composições musicais feitas por mulheres eram tidas como algo incomum, anormal. “Isso, no ocidente, porquanto Rudyard Kipling, anglo-indiano, afirma que quase todas as canções indus têm mulheres por autoras.” Logo em seguida Muricy ressalta que “é de plena evidência que não apareceram no cenário universal compositoras em equivalência criadora com poetisas como Safo, Louise Labé, a Condessa Noai Louise Labées ou Emily Dickinson...” Mais uma vez temos a poeta lionesa e outras mulheres com exemplo de um fazer literário extraordinário.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=38664

Data: 1966

Jornal ou revista: Correio da Manhã (Rio de Janeiro)

Em O Correio da Manhã (RJ), 15 de outubro 1966, na seção: Literatura, Augusto Meyer publica Dois sonetos e uma emenda. O autor refere-se à agudeza e sensibilidades estéticas observadas nos sonetos de Camões e de Louise Labé. Meyer lamenta as emendas que foram feitas em algumas produções camonianas por seus editores, o que alterou o “desenvolvimento orgânico do significado”. Em relação à poeta lionesa, Mayer afirma que Labé é a única na sincronia da produção literária a emparelhar-se com Camões na audácia estrutural. O autor cita todo o soneto II de Louise Labé e faz observações sobre sua estilística, ao mesmo tempo em que ressalta ter sido esse poema traduzido por Rilke, Felix Grafe, Karl Kraus e que, séculos depois, a arte de Labé foi capaz de inspirar Aragon a fazer-lhe versos celebrando os amores de Olivier Magny e Louise Labé. O poema de Aragon é citado logo em seguida. De todas as publicações apresentadas até o momento, o texto crítico de Augusto Meyer é o mais substancial em relação à arte literária ao problematizar em suas explanações as consequências das “emendas”, alterações feitas em obras de apurada “audácia estrutural” a exemplo dos sonetos de Camões e de Louise Labé.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=75653

Data: 1966

Jornal ou revista: Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

No mesmo ano da publicação do texto de Meyer, o Jornal do Brasil (RJ), em 30 de dezembro de 1966, elabora o artigo intitulado Um jovem poeta 40 anos depois. O texto relata a vida de René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke, poeta e romancista austríaco 40 anos após sua morte. Rilke, já citado em publicações anterior e reiterado nessa, foi um dos mais conhecidos tradutores da obra de Louise Labé. Infelizmente, a reportagem não diz ao leitor quando foi elaborada a tradução, nem se a mesma foi de parte ou da totalidade da obra.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=94078

Data: 1967

Jornal ou revista: Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

Em 1967, mais uma vez no Jornal do Brasil (RJ), em 28 de setembro, na seção Passarela, Gilda Chataignier dialoga com a “rainha do plástico”, na entrevista “Michèle Rosier: o “prêt-à-porter” visto pelo avesso”. Rosier é estilista e ficou conhecida por ter inventado o *vinyl*, o nylon-pluma, a capa de chuva e a moda *ski* de vanguarda. Dentre suas clientes estava Jacqueline Kennedy e Brigitte Bardot. Durante a conversa, Rosier declara que Louise Labé, Racine e Godard são seus poetas preferidos. Embora seja apenas uma rápida referência, a fala de Rosier não deixa de divulgar o nome da poeta para um público específico, mergulhado no mundo da moda e algumas vezes alheio ao universo literário.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22

&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=104749	
Data: 1968	Jornal ou revista: Cruzeiro (Rio de Janeiro)
A última referência a Labé na década de 60, foi na revista O Cruzeiro (RJ), em 1968. Em uma matéria intitulada “Soler e Madelaine de Guitarra a de Poesia”, a revista refere-se à atriz Madeleine Vimes que em seu recital na Maison de France constou poemas de Charles Beaudelaire, Rimbaud, Verlaine, Louise Labé, Musset e outros. Eis, mais uma vez, a poeta lionesa elencada entre as grandes referências da literatura francesa. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=172098	
Data: 1973	Jornal ou revista: Diário de Pernambuco (Recife)
Nos anos 70, o nome de Louise Labé também esteve presente em várias publicações. A primeira foi em Recife, no Diário de Pernambuco (PE), em 27 de maio de 1973. Na seção Poliedro, Paulo Chaves, cujo endereço é no Rio de Janeiro, narra a vida da poeta e elenca suas habilidades; além disso, diz que a mesma casou por interesse, cita o nome de seu suposto amante, Olivier Magny e faz alusão às suas ideais feminista expressas no Débat de Folie et D’amour. Em seguida, Chaves afirma que o melhor em Louise são seus poemas, tecidos em torno de um amor não correspondido. O autor lembra que, Marcelino Desbordes, poeta contemporâneo a Labé, a teria chamada de “Ninfa ardente do Ródono”. A publicação expõe, ainda, uma tradução de Chaves do soneto VII de Louise Labé elaborada praticamente em versos brancos. É interessante observar o julgamento de valor que o autor desenvolve em relação à poeta: interesseira e adúltera, repetindo um estereótipo que nenhuma contribuição traz para a fruição da estética labeliana. Além disso, no lugar de apresentar o soneto de Labé, faz uma tradução livre e, portanto, distante dos <i>topois</i> estilísticos e estruturais que singularizam a arte labeliana dentre várias. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=42826	
Data: 1975	Jornal ou revista: Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)
Em 5 de setembro de 1975, o Jornal do Brasil (RJ), publica o artigo A mulher de letras, de Leonardo Fróes. Trata-se de uma crítica literária cuja escrita e exposição de argumentos despertam a vontade de citá-la por inteiro. Fróes disserta sobre mulher, escrita, regras, amor, loucura, quebra de paradigmas, sensualidade, opressão, revolução...com uma riqueza de informações e de exemplos que o distingue de tal forma a ponto de, como se verá adiante, instigar um leitor a se aventurar na leitura dos versos de Louise Labé. Sobre a poeta, Fróes primeiramente apresenta o primeiro quarteto do soneto II (?)Baise, em francês e, em seguida expressa: “[a]ssim começa por volta de 1555, um dos sonetos ardentes, 23 ao todo, escritos pela primeira grande poetisa da França, senão da Europa: Louise Labé”. Mesmo com toda a difamação repressiva, Labé é a “efusão feminina”, a “poetisa de tochas, brasas, flechas e langores tristes”. Uma “mulher emancipada e emancipadora”, “muito além de suas antecessoras.” Seus versos “proclamam a fé na carne”, e escreve “como se entendesse que a escrita “é um instrumento que atua com mais força na permanência da dominação masculina”. Os seus “versos diretos fazem de Louise um protótipo”. No decorrer do texto o autor refere-se a outras escritoras como George Sand, Murasaki Shikibu, Sei Shonagon, Jane Austin, as irmãs Bronte. Assim, a escrita de mulheres é um meio de se inscrever e de se (re) escrever e, a arte de Labé, tem parte considerável nesse processo. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=61133	
Data: 1975	Jornal ou revista: Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)
Em 23 de setembro de 1975, no Jornal do Brasil (RJ), na seção Carta dos Leitores, é apresentada a carta de Newton BeLouise Labéeza; na missiva, ele se refere ao texto supracitado de Leonardo Fróes: A mulher de letras. BeLouise Labéeza relata que a partir da matéria teve contato com a poesia de Labé e foi procurar outras fontes. Mostrou-se fascinado, podendo deliciar-se com a leitura da poetisa ao ler “seus mais famosos sonetos, de encanto incomum”; ele acrescenta: “poesia pura”, “impregnada de impulsos escorregadios vitais”. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=62240	
Data: 1975	Jornal ou revista: Revista Manchete (Rio de Janeiro)
Ainda em 1975, a revista Manchete chama a atenção pelo longo título da publicação: “As obras primas que	

poucos leram” (Paulo Mendes Campos). A matéria reporta-se à vida e obra de Rainer Maria Rilke ressaltando “que ele ainda se deu ao luxo de ser amoroso tradutor de obras que lhe eram queridas, reunindo autores aparentemente desconexos,” dentre os quais como Elizabeth Barrett Browning, a portuguesa Mariana Alcoforado, Louise Labé, André Gide, Miguel Ângelo, Paul Valéry, Dante, Beaudelaire, Maurice de Guérin, um sermonista francês do século XVII. Mais uma vez a poeta labeliana selecionada entre grandes escritores

Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&paSta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=152969>

Data: 1976

Jornal ou revista: Diário de Pernambuco (Recife)

Em 14 de novembro de 1976, o Diário de Pernambuco refere-se novamente à poeta, não apenas na mesma seção da edição de 1973, Poliedro, como também pela voz do mesmo autor: Paulo Azevedo Chaves. Nesse texto Chaves sugere que o poeta português do século XVII, Antônio Barbosa Bacelar, tenha construído um dos seus versos de modo muito semelhante, tanto na forma quanto no conteúdo, ao soneto VII da poeta lionesa, chegando a sugerir que se trata de uma tradução. Isso demonstra que no século XVII os sonetos de Labé já tinham ultrapassado as fronteiras francesas e conquistado leitores em outros países.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=92504

Data: 1981

Jornal ou revista: O Movimento (Rio de Janeiro)

Na década de oitenta, alguns jornais também reservaram um espaço para falar da poeta. O primeiro foi em 9 a 15 de março de 1981, no semanário O Movimento (RJ), o título chama a atenção: As mulheres que tanto ajudaram a Revolução Francesa foram proibidas de se reunir em mais de três. O texto faz um estudo diacrônico sobre as mulheres e suas lutas de Sérgio Duarte e a Idade Média até as primeiras décadas do século 20. Em relação ao século XVI, afirma-se que mesmo quando as mulheres chegavam a participar de alguma atividade, cultural, científica ou artística, elas não detinham o direito sobre suas produções, e a autoria era dada ao pai, irmão ou marido; mas que, mesmo assim, algumas mulheres se destacaram, a exemplo da rainha Margarida de Navarra, e das burguesas Marie de Gournay e Louise Labé, “poetisa que também gostava de pegar em armas participando de torneios”. Esse artigo, cujo autor não é mencionado na única página disponível, é uma demonstração histórica do esforço da mulher nos embates pela sua libertação, Louise Labé é uma das protagonistas dessa batalha no seu século.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=318744&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&paSta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=6694>

Data: 1986

Jornal ou revista: Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

No Jornal do Brasil (RJ), em 1986, na seção Feminismo, com o texto de Felipe Fortuna, intitulado: Exemplo distante. O autor relata a vida de Labé, sua origem, seu casamento, seu amante, suas habilidades musicais, seu combate no cerco de Perpignan. Refere-se a Lyon com um centro econômico e cultural mais importante que Paris. Evidencia a participação da poeta na vida social da cidade, o que seria um traço inusitado na autora. Remete à influência que Labé recebeu da arte de Petrarca, e, de modo paradoxal, sua distância da concepção platônica do amor. Relembra que o desejo e o erótico estão presentes em seus versos, quer de forma explícita, quer velada, articulando sempre a dor e o prazer, pois “o centro gravitacional de Labé é seu corpo.” O autor cita a complexa imagem fálica constante na seguinte passagem no Soneto I, “cruel destino de ponta tão dura”. Fortuna afirma que os versos labeanos escandalizaram até mesmo os amigos mais chegados e que sua obra foi publicada sem o privilégio real. O autor lembra ainda que Louise Labé “manteve um caso amoroso com Henrique II” e depois se afastou dele. Outra alusão feita pelo autor é em relação à cidade de Lyon que na época da poeta abrigava cerca de 400 impressoras e que seu livro, publicado em 1555, conheceu 4 edições no período de um ano. Por fim, afirma que o último soneto da poeta, o soneto XXIV, teria a intenção de acalmar os ânimos exaltados das mulheres contemporâneas. O autor conclui dizendo que ser “mulher e revelar essa condição é pouco comum na literatura, só pelos fins do século passado que tivemos bons exemplos dessa escrita”. “No século XVI, Louise Labé é uma voz solitária.” A escrita de Fortuna é a primeira a mostrar mais explicitamente o viés erótico da temática da poeta; além disso, pelos detalhes das informações, vê-se que o autor é um estudioso da vida e da arte da poeta. Fortuna é, até hoje, o único que traduziu toda a obra de Louise Labé para o português. Sua tradução fora publicada onze anos após essa reportagem e fará parte do *corpus* dessa pesquisa.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=181023	
Data: 1989	Jornal ou revista: Estado de São Paulo (São Paulo)
Em 1989, O Estado de São Paulo, publica uma resenha crítica sobre Augusto de Campos, escrita por Felipe Fortuna, “À margem e a olhos vistos”, que faz uma interessante explanação sobre a importância dos olhos na Renascença. Cita, então, a poeta Louise Labé e as observações críticas de Karine Berriot sobre um soneto labeliano.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=3353	
Data: 1989	Jornal ou revista: Tribuna da Imprensa (Rio de Janeiro)
Ainda em 1989, a poeta é citada brevemente na Tribuna da Imprensa (RJ) em matéria de Sérgio Augusto sobre a morte de Frederic Prokosch – tradutor dos sonetos de Louise Labé. A poeta é apenas citada, nada sendo comentado a seu respeito.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_04&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=40871	
Data: 1997	Jornal ou revista: Tribuna da Imprensa (Rio de Janeiro)
Na década de 90, o nome da poeta não fez parte efetiva de nenhuma matéria disponível na Hemeroteca. Surgiu apenas em duas ocasiões: a primeira na Tribuna da Imprensa, no Rio de Janeiro, em 1997, na entrevista de Adriano Espínola com Felipe Fortuna sobre o seu quinto livro Estante. Fortuna apenas cita que traduziu a obra poética de Louise Labé, mas não tece comentários.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=41707	
Data: 1999	Jornal ou revista: Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)
O segundo momento foi no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, em 1999, em que Felipe Fortuna apresenta a resenha crítica da obra de Heloísa Duarte de Holanda. Não há nenhuma referência à poeta lionesa. O seu nome surge apenas quando são ditos os créditos de Felipe Fortuna e cita a sua tradução da obra de Louise que ocorrera em 1995.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=267097	
Data: 2004	Jornal ou revista: Jornal do Comércio (Rio de Janeiro)
Em 10 de outubro de 2004, no Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, na seção Livros, tem-se a apresentação do lançamento: Poetas franceses da Renascença, de Mário Laranjeira: Na matéria é citada a editora, o número de páginas e são elencados os poetas traduzidos, dentre os quais Louise Labé. Afirma-se que as traduções “procuraram manter a maior semelhança formal e semântica possível com os originais.” Nessa chamada observa-se a exposição de alguns critérios de tradução, a expressão “procuraram manter” já sugere a busca por certa fidelidade ao original.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_19&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=67347	
Data: 2004	Jornal ou revista: Correio Braziliense (Brasília)
Em 22 de outubro, o Correio Braziliense, a seção Tantas Palavras (entretenimento), publica a tradução do poema XVII (que na verdade é o XVIII) de Louise Labé. A matéria não cita o nome do tradutor, mas trata-se da tradução proposta por Mário Laranjeira, cuja obra, lançada 2004, já fora referenciada 12 dias atrás no Jornal do Comércio. Em relação à poeta é mencionado: “Nasceu em Lyon, França. Nascida em berço rico, era bonita, tocava alaúde, tecia e bordava. Fez belos versos de amor. Inspirou paixão de vários homens ilustres. Depois que o marido morreu, retirou-se para terras de Parcieu, morreu aos 40 anos.” Embora seja uma divulgação do nome da poeta e da tradução elaborada por Mário de Laranjeira, a reportagem peca ao apagar o nome do tradutor.	

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=80929	
Data: 2004	Jornal ou revista: Correio Braziliense (Brasília)
Talvez se deva a isso o fato de, no mês seguinte, em 20 de novembro de 2004, no mesmo jornal (Correio Braziliense), na seção Pensar, Álvaro Silveira Faleiros escreve Poesia de Época, uma resenha sobre o livro de Mário Laranjeira, Poetas Franceses da Renascença. Faleiros avalia o processo de transformação do verso francês na Renascença. Toda a atenção é dispensada a Mário Laranjeira, de modo que Louise Labé é citada, mas não posta em evidência como o fora na publicação anterior em detrimento do tradutor. Em relação às traduções, Faleiros ressalta que o autor procura “manter os sentidos, ele busca recriar métrica, ritmos, sonoridades e rimas do original. Em sua inteligente recriação que conserva a métrica dos textos franceses.” Afirma ainda que o tradutor “modifica também o posicionamento de algumas rimas sem comprometer o andamento do texto, salvo em um poema de Antoine de Baïf.” Mas isso é “um ínfimo detalhe que só confirma o trabalho de ourivesaria do tradutor.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=83406	
Data: 2004	Jornal ou revista: A Tribuna da Imprensa (Rio de Janeiro)
A Tribuna da Imprensa (RJ), em 21 de dezembro de 2004, publica Uma história de amor, escrita por Antonio Olinto. A matéria é a resenha sobre o livro de Mário Divo 52 semanas e ½ de amor. O autor (Antonio Olinto) cita Louise Labé como a escritora francesa de histórias eróticas que mostrou como a paixão revoluciona o corpo. De fato, o perfil erótico de Labé é sempre mencionado pelos estudiosos da poeta renascentista que vêm nessa postura o ímpeto de trincar vários padrões estabelecidos tanto no que se refere à arte quanto à escrita de mulheres.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_06&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=29797	
Data: 2004	Jornal ou revista: O Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)
O Jornal do Brasil, em 27 de dezembro de 2004, na seção da colunista Hildegard Angel, em uma rápida chamada informa sobre obras que serão lançadas. No verbete é dito que “A Editora está na programação do Brasil na França e em maio lança a tradução de dois poetas franceses do século XVI: de Louise Labé, traduzida pelo poeta Felipe Fortuna, e de Ronsard, traduzido pelo embaixador Sérgio Duarte.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=117272	
Data: 2005	Jornal ou revista: Jornal Poesia Sempre (Rio de Janeiro)
Em 2005 a referência a Louise Labé é indireta. No Jornal Poesia Sempre (RJ), seção Poesias inéditas, é divulgado, Viajar, um poema de Felipe Fortuna e uma curta biografia do autor em que apenas é citada a sua tradução da obra integral de Labé.	
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=501395&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=5974	
Data: 2007	Jornal ou revista: Correio Braziliense (Brasília)

Em 06 de outubro de 2007, no Correio Braziliense, seção Tantas Palavras (entretenimento), tem-se novamente a publicação da tradução do poema XVIII de Louise Labé, agora traduzido por Sergio Duarte que é citado. Na reportagem há referência à autora evidenciando-se: sua época, sua filiação, seu *status social*, sua habilidade na música, equitação e esgrima, seu conhecimento do latim e que aos 16 anos, disfarçada de homem acompanhou um amante numa guerra na Itália. O texto afirma ainda que o Debate da Loucura e do Amor é sua obra principal e que os seus 24 sonetos “exalam o cheiro forte da paixão.” É uma pena que nenhuma informação literária seja apresentada sobre a poeta, ficando as informações apenas no nível pessoal. Além disso, afirmar que tem amante uma moça de 16 anos acaba por fomentar a ideia de que Labé era uma cortesã ou mesmo, como alguns proclamaram, uma meretriz.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%202000&hf=memoria.bn.br&pagfis=175900

Data: 2008

Jornal ou revista: Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

Em 2008, aos 12 dias de abril, no Jornal do Brasil, Seção JB IDÉIAS, Felipe Fortuna escreve o texto: Criatura de Papel? O artigo de Fortuna elogia Labé e critica Mirei Louise Labée Huchon que defende a tese de que a poeta Louise Labé é pseudônimo de um grupo de poetas, formado por três homens, sendo um deles o próprio amante de Louise. Vários estudos na França foram escritos após essa hipótese ser lançada na tentativa de refutá-la. No Brasil, uma dissertação de mestrado em História abordou a questão.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=%22Louise%20Lab%C3%A9%22&pasta=ano%202000&hf=memoria.bn.br&pagfis=250190