

Do arcaísmo em tradução literária: as baladas de François Villon vertidas por Guilherme de Almeida e Mário Faustino

Daniel Padilha Pacheco da Costa^a

Resumo

O arcaísmo foi utilizado pelos tradutores para marcar, basicamente, dois tipos de obra literária: a clássica e a arcaizante. O uso do arcaísmo permitiu aos tradutores do primeiro tipo indicarem a antiguidade de obras pertencentes ao cânone de certas tradições literárias e aos do segundo tipo reproduzirem um recurso literário deliberadamente empregado pelo próprio autor. Com base nesses dois tratamentos do arcaísmo, são comparadas, neste artigo, as traduções para a língua portuguesa da primeira e última baladas de François Villon do tríptico sobre a tópica *ubi sunt?* (onde estão?) que, realizadas pelos poetas brasileiros Guilherme de Almeida e Mário Faustino, se intitulam *Balata das damas dos tempos idos* e *Balada em Francês Antigo*, respectivamente.

Palavras-chave: Arcaísmo. Poesia Medieval Francesa. Tradução poética. Guilherme de Almeida. Mário Faustino.

Recebido em: 28/02/2019

Aceito em: 04/06/2019

^a Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: dppcosta@hotmail.com

1 Introdução

O arcaísmo é utilizado pelos tradutores para marcar, basicamente, dois tipos de obra literária: a clássica e a arcaizante. No primeiro tipo, o arcaísmo permite indicar a antiguidade histórica de obras cuja língua envelheceu com o tempo. A partir do século XIX, o arcaísmo começou a ser utilizado por tradutores para indicar a antiguidade de obras clássicas. Muitas vezes escritas há séculos, essas obras se tornaram, necessariamente, marcadas pelo próprio envelhecimento da língua. Nesse caso, os arcaísmos são acidentes históricos e sua reprodução no texto de chegada é característica de traduções filológicas (BERMAN, 1999, p. 130). Por meio desse recurso, os tradutores procuram exercer, no destinatário do texto de chegada, o mesmo efeito que as obras clássicas supostamente produziram no destinatário contemporâneo do texto de partida.

No segundo tipo, o arcaísmo visa a reproduzir na tradução um recurso literário utilizado deliberadamente pelo próprio autor do texto de partida. Assim como para a tradução de qualquer figura utilizada em uma obra literária, para a tradução de arcaísmos poderia ser aplicada a mesma “lei da menor distorção” proposta pelo teórico francês Henri Meschonnic (1973, p. 343, tradução nossa): “[...] traduzir o marcado pelo marcado e o não marcado pelo não marcado: figura por figura, não figura por não figura”.¹ Nesse caso, por sua vez, o autor da própria obra literária utiliza deliberadamente o arcaísmo. Eventualmente, pode ocorrer uma sobreposição desses dois tipos de arcaísmos, como na *Ballade en vieil langage françois*, de François Villon (1431-?), que introduz, deliberadamente no francês corrente na época, formas que já eram arcaicas.²

Com base nesses dois tratamentos do arcaísmo em obras literárias, são comparadas as traduções para o português da primeira e última baladas de Villon pertencentes ao tríptico sobre a tópica *ubi sunt?* – a *Ballade des dames du temps jadis* e a *Ballade en vieil langage françois* –, realizadas por Guilherme de Almeida e Mário Faustino, respectivamente. Os dois tradutores brasileiros podem ser considerados os principais representantes de duas vertentes opostas de tradução poética no Brasil: enquanto o primeiro concebe a tradução como *re*-produção de um “original”, o segundo a vincula à tradição inaugurada pelo

¹ Original em francês: “[...] traduire le marqué par le marqué, le non marqué par le non marqué : figure pour figure, non-figure pour non-figure”.

² Pela antiguidade do francês do século XV – o qual não é mais inteiramente compreensível nem mesmo aos francófonos –, as obras de Villon receberam, nas últimas décadas, diversas traduções por Jean Dufournet (1992), Jean-Claude Mühlethaler (2004) e Jacqueline Cerquiglioni-Toulet (2014). A esse respeito, ver Costa (2017).

adágio *Make it new*, de Ezra Pound. Neste artigo, pretende-se mostrar que aquelas duas traduções oferecem, aos arcaísmos presentes nos textos de partida, tratamentos completamente opostos entre si.

2 Do arcaísmo em obras literárias

Em *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache: Ein Beitrag zur Übersetzungskritik* (1981), o teórico alemão Rudolf Zimmer discute a tradução de “extraestruturalismos” (PINTO, 2017, p. 42). Divididos em variantes diacrônicas (arcaísmos), diatópicas (provincialismos) e diastráticas (vulgarismos), os “extraestruturalismos” são definidos pelo romanista norueguês Leiv Flydal como “sistemas parciais ocasional e individualmente emprestados de outras estruturas do mesmo idioma”³ (apud ZIMMER, 1981, p. 131, tradução nossa). Os “extraestruturalismos” dependem das especificidades históricas, geográficas e sociais de cada língua. Cada escritor de um determinado idioma, por sua vez, mobiliza-os de acordo com os objetivos de seu próprio projeto estético e ideológico.

Assim como os provincialismos e os vulgarismos, os arcaísmos podem, portanto, ser definidos de duas perspectivas distintas: uma linguístico-gramatical e outra retórico-literária, às quais concernem, respectivamente, sua natureza e função. De uma perspectiva linguístico-gramatical, o arcaísmo constitui um termo que, usado outrora, caiu ou está prestes a cair em desuso. Também chamados de dicções velhas, os arcaísmos são, com frequência, divididos pelos gramáticos em cinco categorias principais: gráficos, fonéticos, morfológicos, sintáticos e lexicais (VILELA, 1997, p. 33). Codificada desde a Antiguidade pelas artes de retórica greco-latinas, a antiga acepção de arcaísmo permanece viva, ainda que o campo semântico à que pertencia tenha sido, em grande medida, desmantelado (ZUMTHOR, 1967, p. 12).

De uma perspectiva retórico-literária, o arcaísmo constitui tanto um ornamento vinculado à elocução quanto uma modalidade de invenção, segundo a “*consuetudo* [uso corrente da língua] orientada historicamente para a tradição literária” (LAUSBERG, 2004, p. 120). Como um ornamento elocutivo, o arcaísmo confere *maiestas* (majestade) e *dignitas* (dignidade) ao discurso, sendo decoroso em estilos elevados.

³ Original em francês: “Ces systèmes partiels occasionnellement et individuellement empruntés à d’autres structures du même idiome”.

Pela sua obscuridade, o arcaísmo produz, necessariamente, um efeito de estranhamento, que é tanto mais apreciado em gêneros graves. No entanto, as artes de retórica aconselham a fazer um uso moderado do arcaísmo para que a clareza, virtude suprema do discurso, não seja comprometida.

Como uma modalidade da invenção, o arcaísmo permite produzir redes de referência intertextual que imitem as autoridades e os modelos canonizados pela tradição literária. Nesse sentido, o arcaísmo pode ser considerado um sinônimo de jargões retórico-literários institucionalmente canonizados. É esse o caso do movimento literário grego de caráter conservador que, fundado no final do século XVIII pelo intelectual e líder revolucionário Adamantios Korais (1748-1833), utilizava uma variedade arcaizante, chamada de *katharévoussa* (língua ou grego purista). Essa variedade, que constitui um hibridismo baseado no aticismo dos gramáticos e poetas alexandrinos, permite emular os autores antigos (SKENDI, 1975, p. 186).

Para aplicar a lei da menor distorção de Henri Meschonnic, os tradutores de obras literárias que exploram deliberadamente arcaísmos devem utilizar marcas diacrônicas próprias da língua de chegada. O efeito produzido por essas marcas pode adquirir diferentes graus de intensidade e depende da gama de possibilidades oferecida por cada língua. Rudolf Zimmer (1981) analisa duas traduções (uma francesa e outra italiana) das falas em alemão arcaico de Mefistófeles em *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann. O teórico alemão conclui que, em *Doctor Faustus* (1968), o tradutor italiano Ervino Pocar se esforçou para encontrar o estilo adequado, mas se resumiu a uma tímida utilização de arcaísmos lexicais (ZIMMER, 1981, p. 56); enquanto, em sua tradução para o francês das mesmas passagens em *Le Docteur Faustus* (1950), Louise Service, por sua vez, procurou superar o próprio texto de partida na arcaicidade.

A exploração sistemática de arcaísmos em tradução produz um forte efeito de artificialidade, já que, por mais fiel que, historicamente, possam ser os arcaísmos de uma determinada variedade diacrônica, o envelhecimento decorativo é, necessariamente, inserido na língua contemporânea. A sobreposição de marcas diacrônicas à língua corrente forma um híbrido, que é definido por Steiner (1975) como uma pátina. Como afirma o teórico

franco-americano, os arcaísmos não produzem apenas uma antiguidade ficcional, mas reinventam o próprio presente da língua: “Essas inversões, deslocamentos, colagens arbitrárias de cronologias históricas são negações ou reordenamentos da atualidade”⁴ (STEINER, 1975, p. 352, tradução nossa).

Procurando arcaísmos equivalentes na língua de chegada, os tradutores de obras clássicas utilizaram marcas diacrônicas pertencentes ao mesmo período daquelas exploradas no texto de partida. Intitulada *Hamleto: a tragédia de Hamleto, Príncipe de Dinamarca* (1933), a primeira tradução publicada em português do Brasil de um texto integral de William Shakespeare foi realizada pelo advogado e poeta Tristão da Cunha (1878-1942). O tradutor brasileiro utilizou arcaísmos oriundos do português do século XVII para “evocar a atmosfera da época. Haveria tanto anacronismo em fazer falarem a de hoje personagens do teatro da Renascença, quanto em tratar de coisas do nosso tempo em discurso seiscentista” (SHAKESPEARE, 1933, p. 12).

Celebrada na época, essa tradução recebeu críticas justamente por seu uso de arcaísmos. A tradutora Bárbara Heliodora (1967) avalia o texto pseudoarcaico de Tristão da Cunha como um exemplo de erudição mal-empregada, diante da dificuldade que representa para os atores. O crítico Eugênio Gomes (1961, p. 67) julga seu experimento “um capricho de virtuosismo erudito”, já que produz grande dificuldade de compreensão para o espectador contemporâneo. O professor Paulo Rónai (1981) retoma a crítica ao virtuosismo dessa tradução, que possuiria um valor de curiosidade, mais do que o de uma versão eficiente. Essas críticas consideram a tradução de Tristão da Cunha como voltada para o palco. Dessa perspectiva, seu uso do arcaísmo provocaria um efeito demasiadamente forte de obscuridade e prejudicaria a compreensão imediata exigida pelas representações teatrais.

Nem sempre é fácil para o tradutor distinguir entre o arcaísmo deliberado e o acidental. A *King James Bible* (1611) é uma coletânea de diversas traduções para o inglês realizadas desde o século XVI. Embora seja um dos motivos, esse não é o único pelo qual essa tradução é, em grande medida, permeada de arcaísmos. Com efeito, seus tradutores assumem um registro literário de escrita para intensificar a gravidade do texto sagrado e dotar essa versão de uma série de arcaísmos que contribuem para lhe conferir um efeito de universalidade. Muitas vezes,

⁴ Original em inglês: “Such reversals, dislocations, arbitrary collages of historical chronology are negations or reorderings of actuality”.

é difícil saber quais arcaísmos são deliberados e quais são apenas o resultado da antiguidade da *King James Bible*, como afirma Partridge (apud STEINER, 1975, p. 349, tradução nossa): “O arcaico ‘não era um fenômeno meramente lexical, mas um complexo de fatores históricos impossível de ser isolado’”.⁵

O uso de arcaísmos para indicar a distância temporal não se reduz a textos já pertencentes ao cânone de uma determinada tradição literária, mas também foi utilizado com vista a introduzir no cânone textos preteridos por determinada tradição. É esse o caso do projeto de tradução minorizante do teórico estadunidense Lawrence Venutti (2002), cuja tradução do escritor italiano Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869), *Fantastic Tales* (2013), explora arcaísmos para marcar a inscrição desses textos em um universo cultural e período histórico diferentes. Seus arcaísmos pontuais são retirados da sintaxe e do léxico próprios da tradição literária gótica dos Estados Unidos e da Inglaterra, em especial das obras de Mary Shelley e Edgar Allan Poe.

A história das traduções da *Divina Comédia*, de Dante, é permeada por dicções arcaizantes. O lexicógrafo e historiador da língua francesa Émile Littré imitou o provençal em sua tradução versificada do primeiro livro da *Divina Comédia*, intitulado *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers* (1857). Os arcaísmos adotados por Littré produzem um intenso efeito de obscuridade, tendo em vista que o provençal era falado nos séculos XIII e XIV no sul da França. Sua tradução possui uma finalidade didática, já que Littré pretendia reeducar a orelha dos leitores à nobreza de sua antiga língua e obrigá-los a estudar o provençal para compreenderem sua tradução. Seus arcaísmos produzem, no leitor do século XIX, um efeito de distanciamento ainda maior do que aquele que a variedade florentina do italiano de Dante o fazia.

Por utilizar o francês usado na *chanson de geste*, que é mais antigo do que o *Inferno*, a tradução de Littré é assim caracterizada por Steiner (1975, p. 338, tradução nossa): “Por um efeito borgiano, é Dante que parece traduzir Littré, não o contrário”.⁶ Littré se inspira na tradução em prosa da *Divina Comédia* pelo padre Felicité Robert de Lamennais (1782-1854), que, intitulada *La Divine Comédie*, foi completada em 1853, mas publicada postumamente: “Ele pretendia transferir o original para o francês de Rabelais e Amyot. Embora o medo

⁵ Original em inglês: “The archaicism was ‘not a phenomenon of vocabulary alone, but a complex of historical factors, impossible to isolate’”.

⁶ Original em inglês: “By a Borges effect, it is Dante who appears to be translating Littré whose *Enfer* is older than the *Inferno* and related to the *chanson de geste* rather than the Virgilian epic”.

da incompreensão o tenha levado a abandonar esse plano, Lamennais manteve sua tradução literal e arcaica. Essa se esforça para ser ‘precis, concis, primitif’⁷ (STEINER, 1975, p. 336, tradução nossa).

O italianista André Pézard (1893-1984) inclui sua tradução da *Divina Comédia* na primeira versão completa da obra de Dante Alighieri em francês, intitulada *Ceuvres complètes de Dante; traduction et commentaires* (1965). Assim como Littré utilizou o provençal, Pézard se valeu do francês antigo para traduzir a *Divina Comédia*. Pézard reconhece a artificialidade da variante híbrida de caráter arcaizante adotada em sua tradução. Essa é definida como uma língua “que ninguém fala nem jamais falou sob essa forma e cujo tecido corrente é o francês moderno, mas um francês desprovido, por completo, de seus vãos modernismos e, inversamente, enriquecido de jóias redescobertas”⁸ (PÉZARD, 1965, p. 12, tradução nossa).

O mesmo recurso utilizado na França por Littré e Pézard foi adotado na Alemanha por Rudolf Borchardt (1877-1945), cuja tradução da *Divina Comédia*, intitulada *Dantes Comedia Deutsch* (1930), utiliza um grande número de arcaísmos oriundos do alemão arcaico. Como afirma Antoine Berman (1999, p. 132), os três tradutores de Dante – Émile Littré, Rudolf Borchardt e André Pézard – podem ser considerados tradutores filólogos, que se caracterizam pela *totalização* (a tendência do filólogo a conhecer todas as línguas) e pela *onipresença* (a tendência do tradutor a tudo traduzir). O uso do arcaísmo por esses tradutores produz, assim, uma exotização própria das traduções filológicas, que seriam vítimas da “tentação de traduzir *tudo*, e de *todas* as maneiras possíveis, inclusive a de traduzir ‘como’ se teria traduzido em uma época ou outra uma obra que não o foi”⁹ (BERMAN, 1999, p. 132, tradução nossa).

3 O tríptico de baladas sobre a tópica *ubi sunt*?

No centro da primeira parte do *Testament*, de François Villon, intitulada *Regrets* (Lamentos) pelo seu principal editor antigo, Clément Marot (1533), há um tríptico de baladas que amplificam a tópica bíblica *ubi sunt*? (onde estão?). Nesse tríptico, a enunciação poética dramatiza a angústia da personagem do vilão arrependido diante da dúvida sobre o lugar aonde sua alma vai depois da morte. Assim, essas baladas desenvolvem

⁷Original em inglês: “He had set out to transfer the original into the French of Rabelais and Amyot. Though fear of incomprehension had made him give up this plan, Lamennais kept his translation literal and archaic. It endeavours to be ‘precis, concis, primitif’”.

⁸Original em francês: “[...] que personne ne parle et n’a jamais parlée sous cette forme; dont le tissu courant est le français moderne, mais un français dépouillé de tous ses vains modernismes; et en revanche enrichi de joyaux retrouvés”.

⁹Original em francês: “[...] la tentation de *tout* traduire, et de *toutes* les manières possibles, y compris celle de traduire “comme” on aurait traduit à telle ou telle époque une oeuvre qui ne l’a pas été”.

a reflexão sobre a iminência da morte da própria personagem de François Villon. Segundo o imaginário cristão, a morte não constitui um fim, mas uma transição para uma outra vida de eterno tormento ou regozijo.

A pergunta retórica *ubi sunt?* permite lembrar o nome próprio de personagens ilustres, como reis, rainhas, imperadores etc. Figura chamada de interrogação pelos tratados de retórica da época, a pergunta retórica é utilizada quando é formulado, sob a forma interrogativa, aquilo que se quer afirmar ou negar. Em uma balada sobre o mesmo tema, o poeta Eustache Deschamps (1903, p. 113, tradução nossa) assim responde à mesma interrogação: “Estão todos mortos, este mundo é uma coisa vã”.¹⁰ Segundo o lugar-comum da *vanitas vanitatum* (*Eclesiastes*, I, 1-2), a pergunta pelo lugar aonde foram célebres personagens históricas que a morte não poupou serve para ilustrar que, considerados da perspectiva cristã da salvação da alma, os bens terrenos (como riqueza, glória, beleza, honra e poder) não são bens reais, mas apenas transitórios.

Intitulada *Ballade des dames du temps jadis*, a primeira composição do tríptico é, sem dúvida, a mais célebre composição de Villon. Ela figura em todas as antologias modernas de poesia francesa e foi a balada mais comentada pela crítica especializada sobre o poeta. Esse significativo eco não foi fruto do acaso, pois essa talvez pudesse ser considerada a composição mais representativa de toda sua obra. Essa antiga balada dramatiza o tema preferido de Villon – a morte. Como afirma o escritor François Rabelais (1962, p. 292, tradução nossa): “Mas onde estão as neves de antanho?” Foi esta a maior preocupação que teve Villon, o poeta parisiense”.¹¹ Essa passagem do *Pantagruel* cita a pergunta repetida no refrão das quatro estrofes da *Ballade des dames du temps jadis*. Segundo o gênero do retrato, Rabelais pinta a imagem do poeta parisiense como um indivíduo obcecado era a morte.

Em uma balada sobre o mesmo tema, o príncipe e poeta Charles d’Orléans (1992) também elegera belas e valorosas mulheres do passado para amplificar a tópica. Villon, no entanto, selecionou precisamente mulheres responsáveis pela ruína dos homens, segundo outra tópica bíblica: a da perniciosidade das mulheres. Retomando o discurso misógino da época, ele lembra que a morte sobreveio à espécie humana depois da expulsão do paraíso por culpa da mulher primeva – Eva. Na *Ballade de dames*

¹⁰ Original em francês: “Ils sont tous morts, ce monde est chose vaine”.

¹¹ Original em francês: “Mais ou sont les neiges d’antan?” C’estoyt le plus grand soucy qu’eust Villon le poete parisien”.

du temps jadis, prevalece a ordem temporal na enumeração das mulheres, avançando em um *crescendo* desde as personagens pertencentes a um passado distante na antiguidade até aquelas desaparecidas em um passado próximo:

Dictes moy ou n'en quel pays
Est Flora la belle Romaine,
Archipiadés ne Thaÿs,
Qui fut sa cousine germaine,
Echo parlant quant bruyt on maine
Dessus riviere ou sur estan,
Qui beaulté ot trop plus qu'umaine.
Mais ou sont les neiges d'anten?

Ou est la tres saige Esloÿs
Pour qui fut chastré et puis moyne
Pierre Esbaillart a Saint Denys ?
Pour son amour eust ceste essoyne.
Semblablement, ou est la royne
Qui commanda que Buriden
Fust gecté en ung sac en Saine ?
Mais ou sont les neiges d'anten ?

La Royne blanche comme liz
Qui chantoit a voix de seraine,
Berte au plat pié, Bietrix, Aliz,
Haranburgis qui tint le Maine,
Et Jehanne la bonne Lorraine
Qu'Engloÿs brulerent a Rouen,
Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine ?
Mais ou sont les neiges d'anten ?

Prince, n'enquerrez de sepmaine
Ou elles sont ne de cest an,
Qu'a ce reffraing ne vous remaine :
Mais ou sont les neiges d'anten ?
(VILLON, 2014, p. 53)

¹²Flora é a ninfa das Ilhas Afortunadas, esposa de Zéfiro. Celebravam em sua honra as Floralia, caracterizadas por jogos em que participavam as cortesãs. Alcebiades, o general ateniense, amante do filósofo Sócrates, era considerado uma mulher durante toda a Idade Média. Taís, a egípcia, era uma cortesã que virou santa, e a expressão “prima germana” se refere a sua beleza.

Os quatro primeiros versos enumeram três cortesãs (Flora, Alcebiades e Taís), enquanto os quatro últimos se concentram em Eco.¹² Villon (2014) associa essa ninfa a uma cafetina, como faziam as alegorizações moralizantes dos autores medievais. No entanto, a oração contém uma ambiguidade sintática, já que, considerada como uma oração independente das anteriores, pode ser entendida como responsável pela introdução da interlocutora do poeta. Como Eco também pode ser um vocativo e, portanto, o objeto da

exortação de Villon, essa passagem pode ser interpretada como metalinguística. Nesse sentido, a interrogação se revela ela mesma inútil, pois a ninfa, destituída do dom da fala, apenas repete as palavras do poeta.¹³

Comumente entendida como a quarta cortesã enumerada na estrofe, Eco seria, de todas as personagens mencionadas no tríptico de baladas sobre a tópica *ubi sunt?*, a única cuja interrogação recebe uma resposta no inciso seguinte. Embora Eco se tenha metamorfoseado em pedra, sua voz pode ser encontrada nos ruídos que emanam dos rios e dos lagos. As referências metalinguísticas dessa leitura sugerem que Villon identifica suas próprias palavras às da ninfa, pois, depois de enunciada, a voz poética se metamorfoseia em seus ecos. Por mais bela que seja, a música da balada é mero eco. A ligação da poesia com Eco carrega a maldição do amor não correspondido do poeta, cujas súplicas ecoam sem resposta até virar pedra, metáfora para a queda.

Na segunda estrofe, há referência aos amores infelizes de Pedro Abelardo por Heloísa e de Jean Buridan pela rainha de Navarra, Margarida da Borgonha. Na terceira estrofe, são enumeradas poderosas mulheres, como a rainha Blanche de Castille, Berta de Laon (conhecida como Berta Pés Grandes, foi rainha dos francos e esposa de Pepino, o Breve), Beatriz Portinari (que inspirou a personagem Beatriz, de Dante Alighieri), Maria Adelaide de Saboia (esposa de Luís VI), Arembourg (filha do conde de Maine e esposa de Foulques d'Anjou) e Joana D'Arc.

No fim da terceira estrofe, o poeta, terrorizado pela aproximação de sua própria morte, interpela à Nossa Senhora. Ao contrário da queda do Homem por causa de Eva, a mãe de Cristo representa a promessa da salvação da alma, segundo o imaginário cristão da época. Introduzida no *envoi* (oferenda), a invocação convencional do príncipe é recoberta de ironia. Com efeito, pouco importa ser príncipe nesta vida, quando isso é comparado ao destino da alma depois da morte. Dirigindo a pergunta do refrão ao príncipe, Villon lembra que a morte não poupa ninguém, segundo a tópica da igualdade dos homens perante a morte. A imagem da neve no refrão, retirada da Bíblia (*Jó*, VI, 15-17), remete a morte ao inelutável ciclo das estações da natureza.

¹³ No livro III das *Metamorfozes*, de Ovídio (1983), Eco é uma prolífica ninfa que, procurando proteger os adultérios de Zeus, tenta distrair sua esposa Hera (em latim, Juno). Ao descobri-lo, Hera pune Eco, retirando-lhe o dom da fala e condenando-a a ter de repetir apenas as últimas palavras das frases faladas pelos outros. Por causa de um amor não correspondido por Narciso, filho de um rio e de uma ninfa das águas, ela acaba se transformando em pedra, enquanto o amado, apaixonado pela própria imagem, morre afogado e se metamorfoseia em flor.

Primeira balada introduzida no *Testament*, a *Ballade des dames du temps jadis* é seguida por mais duas baladas sobre o mesmo tema: a *Ballade des seigneurs du temps jadis* e a *Ballade en vieil langage françois*, respectivamente. A segunda balada do tríptico dá continuidade à enumeração de personagens históricas, mas substitui mulheres por homens. Última balada do tríptico, a *Ballade en vieil langage françois* utiliza uma série de arcaísmos pertencentes ao *ancien français* (francês antigo), já desaparecido na época de Villon. Chamada de *moyen français* (francês médio), a língua utilizada pelo poeta é, diacronicamente, considerada um estágio intermediário entre o francês antigo e o francês moderno, fixado, progressivamente, a partir de meados do século XVI:

Car ou soit ly sains appostolles,
D'aubes vestuz, d'amys coeffez,
Qui ne seint fors saintes estolles
Dont par le col prent ly mauffez
De mal talant tous eschauffez,
Aussi bien meurt que filz servans,
De ceste vie cy brassez :
Autant en emporte ly vens !

Voire, ou soit de Constantinobles
L'emperieres au poing dorez,
Ou de France le roy tres nobles,
Sur tous autres roys decorez,
Qui pour ly grant Dieux adorez
Batist esglises et couvens,
S'en son temps il fut honnorez,
Autant en emporte ly vens !

Ou soit de Vienne ou Grenobles
Ly daulphin, le preux, ly senez,
Ou de Digons, Salins et Dolles
Ly sires filz le plus esnez,
Ou autant de leurs gens prenez,
Heraux, trompectes, poursuivans,
Ont ilz bien boutez soubz le nez ?
Autant en emporte ly vens !

Prince, a mort sont tous destinez,
Et tous autres qui sont vivans ;
S'ils en sont courciez n'atinez,
Autant en emporte ly vens !

(VILLON, 2014, p. 55)

O título dado por Marot (1533) a essa balada é equívoco, pois o termo *françoys*, que se refere à língua francesa, é homofônico com o nome próprio do poeta. Assim, o título contém uma leve ironia, já que atribui a dicção arcaizante da balada mais à invenção poética de Villon do que a uma suposta fidelidade histórica. Villon utiliza alguns recursos para arcaizar as palavras, como o arcaísmo sintático representado pela letra *s* acrescentada ao final das palavras (marcas de flexões nominais que desapareceram progressivamente do *moyen français*) e arcaísmos fonéticos, como o artigo *ly* por *le*. Ao inventar formas imitando o francês antigo, Villon dramatiza na própria língua a transitoriedade do mundo temporal, como se sua própria voz poética estivesse em vias de desaparecer, enquanto se lembra daquelas personagens.

4 A Balada das damas dos tempos idos, de Guilherme de Almeida

Da *Ballade des dames du temps jadis*, há, pelo menos, três traduções em antologias e outras quatro em traduções parciais ou integrais da obra de Villon. Introduzida na coletânea de traduções de poesia francesa, intitulada *Poetas de França* (1965), a tradução de Guilherme de Almeida foi a primeira realizada de um poema de Villon em português. Em *Antologia da Poesia Francesa* (1999), Claudio de Veiga também introduziu sua *Balada das damas doutros tempos*. A *Pequena Antologia de Poemas Franceses* (2002), de Renata Cordeiro, começa com sua *Balada das damas doutros tempos*.

Além disso, há a tradução de Afonso Félix de Sousa (1987), a *Balada das damas de antanho*, a de Sebastião Uchoa Leite (1987), a *Balada das damas dos tempos idos*, a de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1986), a *Balada das damas dos tempos idos*, e a de Vasco da Graça Moura (1997), a *Balada das damas do tempo antigo*. De todas essas, a tradução do poeta modernista Guilherme de Almeida é a mais célebre, sendo considerada um primor, pelo rigor com que reproduz a forma fixa da balada comum (LARANJEIRA, 2003, p. 110).

Almeida adota o octossílabo em português para traduzir a mesma medida em francês. Por ser o verso de medida menor mais utilizado pelos poetas de língua portuguesa desde os trovadores galego-portugueses, o redondilho maior foi, frequentemente,

escolhido pelos românticos para traduzir poemas franceses em octossílabos. No entanto, nenhum tradutor de Villon o adotou para reproduzir os octossílabos do poeta francês. Os tradutores de Villon optaram pelo octossílabo em português, segundo prática iniciada pelos poetas parnasianos (FALEIROS, 2006, p. 75). Embora o octossílabo, ritmo introduzido na língua por empréstimo, produza estranhamento em português, diferentemente da naturalidade desse verso em francês, os demais tradutores dessa balada retomam o padrão rítmico estabelecido pelo poeta modernista.

O critério de correspondência do número de sílabas entre as línguas permite manter a estrofe quadrada da balada, que possui o mesmo número de sílabas no verso (octossílabo) e de versos na estrofe (oitava). Guilherme de Almeida mantém as mesmas três rimas repetidas ao longo das quatro estrofes, segundo o esquema ABABBCBC. Há uma falha apenas na rima em *-ano (damno)* da segunda estrofe, que deveria terminar em *-ana*, como as demais. O ritmo do octossílabo francês, intercalando versos masculinos e femininos, é reconstruído em português por meio da alternância entre rimas de palavras oxítonas e paroxítonas:

Digades-m'ú, em q paiz
 He Flora, a fremosa Romana?
 Archipiades, ob Thais,
 Q foy sua prima germana?
 Echo, a falar se rruydo emana
 D'estagno ob rribeiras q vam,
 Q beleza ouve mays q humana?...
 Mas ú sam as neves d'entam!

Ú a muy acordada Heloiz
 Por qm, crastado, poz sotana
 Pero Abelardo, en Sam Denis?
 Por seo amor ouve tal damno.
 Yualmente, ú he a tirana
 Q a Buridan fez, nhum çurram,
 Geytar oo Sena, sorte insana?...
 Mas ú sam as neves d'entam!

E a rreynha Branca qual Liz,
 Q cantava de vóz louçana,
 Bertrada a grãde, Alliz, Beatriz,
 Haremburga, do Maine ufana,
 E a bôa Lorena Jhoanna
 Q Engreses queimarom en Ruam:

E ú Sam, Virge soberana?...
Mas ú sam as neves d'entam!

Principe, nam percaes somana
E ano, a esguardar u elas Sam,
Ca este refram vos nam engana:
Mas ú sam as neves d'entam!

(ALMEIDA, 1965, p. 10).

Diferentemente dos demais tradutores, o poeta modernista optou por utilizar arcaísmos oriundos do português antigo em sua tradução. Essa opção fica clara no próprio título dado à composição: *Balata das damas dos tempos idos*. A grafia em português se deve ao decalque da forma poética praticada pelos trovadores italianos e poetas do *Dolce Stil Nuovo*, que chamavam essa forma de *ballata*. A pronúncia arcaica de *balata* é encontrada nos cancioneiros de poetas portugueses contemporâneos a Luís de Camões, como Pero de Andrade Caminha (152?-1589) e Bernardo Rodrigues (c. 1500-1560). Essa pronúncia ainda pode ser encontrada no século XVIII, como testemunha o *Diccionario da lingua portugueza*, de Antônio de Moraes da Silva (1789, p. 254), que define *balata* como uma “composição poética antiga para se cantar”.

Guilherme de Almeida adota, para a terminação *-ão*, a pronúncia antiga *-am*, em *entam* (então), *sam* (inclusive o qualificativo “São”, como em *Sam Denis*), *vam* (vão), *çurram* (surrão), *Ruam* (Ruão), *nam* (não) e *refram* (refrão); e, para a terminação em *-am*, a pronúncia *-om* em *queimarom* (queimaram). Ele também aplica convenções gráficas antigas para a abreviação de conjunções, como *qm* (quem), *q* (que) e *ú* (onde). Em algumas palavras, ele utiliza a grafia arcaica de “país”, *paiz*, cujo sentido, como o francês médio *pays*, é “região, terra” (BLUTEAU, 1728, p. 187), antes de se tornar sinônimo de nação; da mesma forma, suas traduções para o português dos substantivos *bruyt* (ruído) e *sepmaine* (semana) adotam as grafias arcaizantes *rruydo* e *somana*, respectivamente.

Utilizado para traduzir *enquerrez* (investigar), o termo “esguardar” já era considerado um “termo antiquado” por Bluteau (1728, p. 398), que o define como “considerar”. O termo *sotana*, formado em português com base no italiano *soto*, designa “a roupeta, ou vestidura, que os Ecclesiasticos trazem debaixo da capa. A Sotana do Bispo ha dedecer abayxo dos

joelhos quase hum palmo” (BLUTEAU, 1728, p. 939). Ele adota o mesmo procedimento fonético de transposição de segmentos ou sílabas no interior de uma palavra, chamado metátese, para substituir o adjetivo “fermosa” por *fremosa*, que traduz a palavra *belle*, em francês, e para substituir “castrado” por *crastado*, que, por sua vez, traduz a palavra *chastré*.

Ele também mantém formas fonéticas que, com a evolução da língua, foram contraídas, como “oo”, “seo” e “percaes”. É utilizada uma síncope na palavra *grãde* em vez de “grande”, uma aférese em *poz* em vez de “depois” e uma apócope em *Virge* em vez de “Virgem”. A grafia do verbo “ser” na terceira pessoa do presente (*est*, em francês) e do passado (*fust*, em francês médio) também foram arcaizados por *he* e *foy*, respectivamente. A substituição da grafia do *-i* pela letra *-y* também é utilizada nas palavras *mays*, *muy*, *rruydo* e *rreyinha*. Além disso, Guilherme de Almeida grafia a conjunção “e” com a letra *y*, assim como ocorria no antigo galego-português. Como arcaísmos sintáticos, são utilizadas inversões pronominais, como em *digades-m’ú* e em *este refram vos nam engana*.

Os arcaísmos também são utilizados para produzir equívocos na tradução, seguindo uma prática do próprio poeta francês. Esse tipo de procedimento pode ser observado na grafia arcaizante *ouve*, que produz homofonia com o verbo “haver” e homonímia com o verbo “ouvir”, sintetizando em uma palavra a existência sonora da ninfa Eco. Há também equívocos sintáticos que, tendo passado despercebidas aos outros tradutores para o português dessa balada, foram eficazmente traduzidas por Guilherme de Almeida, como a oração “Echo, a falar”, que pode ser interpretada tanto como coordenada às outras subordinadas, como fizeram aqueles tradutores, quanto como complemento da oração principal – “Digades-m’ú, [...] Eco [...], q beleza ouve mays que humana?” (ALMEIDA, 1965, p. 10).

A grande maioria dos tradutores para o português racionaliza – para usar a tendência deformadora de Berman (1999) – essa ambiguidade sintática e, reduzindo Eco a mais uma cortesã enumerada na interrogação retórica, destrói a referência metalinguística à própria poesia. Nesse grupo, podem ser incluídas as traduções de Vasco da Graça Moura, Sebastião Uchoa Leite, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Afonso Félix de Sousa e Claudio de Veiga. Os dois últimos

tradutores utilizam, inclusive, a conjunção coordenativa “e” para não deixar dúvidas sobre a articulação sintática da oração. As traduções de Sebastião Uchoa Leite e de Vasco da Graça Moura optam por introduzir, entre vírgulas, a oração infinita “Eco a falar”, como um aposto, mas a oração introduzida pela referência a Eco não deixa de estar coordenada às outras subordinadas.

Diferentemente dos outros tradutores dessa balada, Guilherme de Almeida conseguiu manter a ambiguidade sintática presente na referência à ninfa Eco. Ainda que involuntariamente, sua tradução permite interpretar a palavra “Eco” como um vocativo, ao colocá-la entre vírgulas. Embora a opção pela oração infinitiva “Eco a falar” tenha sido retomada pelos tradutores Sebastião Uchoa Leite e Vasco da Graça Moura, o poeta modernista coloca uma vírgula depois de Eco, que, como aposto, pode ser considerada o objeto da exortação do poeta. A única tradutora a reter essa vírgula e, com ela, a ambiguidade sintática foi Renata Cordeiro.

A tradução de Guilherme de Almeida produz um forte efeito de estranhamento no destinatário, como se fosse tanto ou mais antiga que a balada de Villon. As variantes oriundas do português arcaico por ele utilizadas produzem um distanciamento ainda maior do que o do francês antigo empregado por Villon. O uso de arcaísmos pela sua tradução a faz parecer ainda mais antiga do que o texto de partida, como se não fosse uma tradução, mas uma cantiga trovadoresca pertencente ao cancionero medieval galego-português. Assim, a tradução realizada por Guilherme de Almeida produz um efeito análogo àquele produzido por Littré em sua tradução do *Inferno*, de Dante, pois ambas dão a aparência de terem sido compostas anteriormente, e não posteriormente ao texto de partida.

Como foi visto anteriormente, a exploração sistemática de formas do provençal, do francês antigo e do alemão antigo por Littré, Borchardt e Pézard, respectivamente, pretendem tornar veneráveis suas traduções do poeta Dante Alighieri, considerado como o fundador da Literatura Italiana. A proliferação de formas do português antigo por Guilherme de Almeida também visa a indicar a antiguidade da mais célebre balada do “primeiro poeta moderno francês” (LANSON, 1923,

p. 133). Ao escolher essa tradução para abrir sua coletânea de *Poetas de França*, o poeta modernista refletiu a concepção historiográfica segundo a qual Villon seria o fundador do lirismo na França (CARPAUX, 1959, p. 425). Da mesma forma, Renata Cordeiro retomou esse mesmo critério e escolheu Villon para iniciar sua *Pequena Antologia de Poemas Franceses*.

5 A Balada em Francês Antigo, de Mário Faustino

Na introdução à sua coletânea de traduções de poesia francesa, Guilherme de Almeida (1965) recusa-se a conferir-lhe o título de antologia, pois reconhece que o critério de seleção dos poemas traduzidos foi estritamente pessoal. Embora tenha levado em consideração sua predileção para escolher os poemas de sua coletânea, o poeta modernista não confunde suas duas atividades como tradutor e como poeta: diferentemente do segundo (que seria um produtor), o primeiro é o reproduzidor do “original” e, como tal, deve “re’-produzir, quer dizer, produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer como o autor e com o autor” (ALMEIDA, 1965, p. 17). Essa concepção de tradução é evidente no rigor de suas opções formais e rítmicas, que foram analisadas anteriormente.¹⁴

Por isso, é ainda mais surpreendente a opção de utilizar arcaísmos em sua tradução da *Ballade des dames du temps jadis*. Ao contrário da tradução do poeta modernista, essa balada de Villon não produzia o mesmo efeito de estranhamento nos destinatários da época, podendo, assim, ser estendida à sua *Balada das damas dos tempos de antanho* a mesmíssima crítica que Paulo Rónai (1981, p. 105) dirigiu à tradução por Tristão da Cunha de *Hamlet*, de William Shakespeare: “[...] Aos ouvidos das personagens seiscentistas a língua de Shakespeare soava natural e nada tinha de arcaico. Por isso essa tradução,¹⁵ de inegável virtuosismo, e outras baseadas na mesma teoria, têm antes um valor de curiosidade que o de uma versão eficiente”. Com efeito, nem William Shakespeare, nem François Villon eram arcaicos em seu tempo.

Ao não utilizarem arcaísmos para traduzir uma balada que não faz uso deliberado deles, os outros tradutores da *Ballade des dames du temps jadis* para o português foram mais atentos à lei da menor distorção de Henri Meschonnic. Resta saber porque esse autointitulado reproduzidor dos modos de

¹⁴ Sobre a novidade representada pela concepção de tradução de Guilherme de Almeida, ver Faleiros (2012).

¹⁵ Rónai se refere à tradução de Tristão da Cunha.

sentir, pensar e dizer do autor decidiu utilizar arcaísmos na tradução de uma balada que prescinde deles. A resposta pode ser encontrada no próprio tríptico de baladas de Villon sobre a tópica bíblica *ubi sunt?*. O poeta modernista brasileiro assimilou à sua tradução a exploração de arcaísmos da *Balada em velha língua francesa*. Sua *Balada das damas dos tempos idos* funde, assim, a primeira e a última balada daquele tríptico de baladas (LEITE, 1995, p. 30).¹⁶

Da mesma forma que nem todos os arcaísmos de Villon são historicamente verdadeiros, tampouco os arcaísmos usados por Guilherme de Almeida o são (LARANJEIRA, 2003, p. 112). Esses arcaísmos produzem sobre o destinatário contemporâneo um efeito análogo aos arcaísmos produzidos pela última balada do tríptico sobre a tópica do *ubi sunt?* – a *Ballade en vieil langage françoys*. Assim como os arcaísmos dessa balada imitam o francês antigo, o léxico, a pronúncia, a morfologia, a grafia e a sintaxe da tradução da *Balada das damas dos tempos idos* pelo poeta modernista imitam o português antigo. Portanto, o efeito de arcaicidade produzido pela tradução de Guilherme de Almeida em seu leitor seria análogo ao efeito da *Ballade en vieil langage françoys* sobre o público contemporâneo a Villon.

Em sua antologia de *Poemas de François Villon* (1986), Péricles Eugênio da Silva Ramos incluiu sua tradução da *Balada em Velha Língua Francesa*; em sua tradução integral da obra prima do poeta francês, o *Testamento* (1987), Afonso Félix de Sousa introduziu sua *Balada em Francês Antigo*; em sua tradução integral da *Poesia de François Villon* (1987), Sebastião Uchoa Leite publicou sua *Balada em velha língua franceza*; e, em *Os Testamentos de François Villon e algumas baladas mais* (1997), Vasco da Graça Moura também inseriu sua *Balada em linguagem de outrora*.

Além das traduções incluídas nessas traduções parciais e integrais da obra de Villon, há uma tradução isolada para a língua portuguesa da *Ballade en vieil langage françoys*, que foi realizada por Mário Faustino e intitulada *Balada em Francês Antigo* (FAUSTINO, 1985, p. 230). Modernizador, o poeta e tradutor piauiense se vincula à tradição tradutória de Ezra Pound, criador do adágio *Make it new!* (POUND, 1990). A própria escolha de traduzir Villon é reveladora dessa filiação, já que o poeta estadunidense o incluiu em seu paideuma poético, além de ter convertido seu principal poema na ópera *Le Testament de Villon* (1924). A tradução de Mário Faustino foi

¹⁶ Como afirma Sebastião Uchoa Leite (1995, p. 30): “[...] A tradução de Guilherme de Almeida da “Ballade des dames du temps jadis” [é] por ele traduzida como “Balada das damas dos tempos idos” em português tão ficcionalmente arcaico quanto fantasiosamente arcaica é a língua que Villon inventou na *Ballade en vieil langage françoys*”

incluída na edição póstuma, organizada por Benedito Nunes, de sua *Poesia completa: poesia traduzida* (1985 p. 230):

Mas onde estão os santos padres,
Vestidos de alba, de amigos penteados,
Cingidos todos de estolas santas,
Que hoje o demônio, pelo pescoço,
Segura, cheio de maus intentos!
Bem morre o filho, bem morre o escravo,
Por esta vida são tão tufados:
A uns e outros o vento leva.

E onde estão, de Constantinopla,
O imperador de punhos dourados,
Ou desta França os reis mui nobres,
Sobre os demais tão mais dotados,
Que para o grão Deus adorar,
Deram conventos, fizeram igrejas?
Se no seu tempo foram honrados,
A uns e outros o vento leva.

Onde, de Viena e de Grenobles,
O Delfim santo, o piedoso?
Onde, de Dolles, Dijon, Sallins,
Os grão-senhores, os primogênitos?
E onde também os seus criados,
Arautos, trompas – todo o seu séquito?
Comeram bem, encheram a pança?...
A uns e outros o vento leva.

De todo príncipe a morte é dona,
Como de todos que ainda vivem,
Tanto os malditos como os aflitos,
A uns e outros o vento leva.

Todas as traduções dessa balada em português são poéticas, procurando reproduzir o ritmo e a estrutura da balada em português. Mário Faustino também procurou encontrar soluções para a estrutura rítmica e rímica da balada de Villon. Ele é o único tradutor dessa balada para o português a adotar o eneassílabo, com cesura predominantemente na quarta sílaba. Sebastião Uchoa Leite, Afonso Félix de Sousa e Vasco da Graça Moura adotaram o octossílabo, enquanto Péricles Eugênio da Silva Ramos adotou o decassílabo. Diferentemente dos demais tradutores, que procuram todos reproduzir a complexa estrutura de rimas da balada comum, Mário Faustino não demonstrou a mesma preocupação, embora

sejam utilizadas rimas pontuais na 1ª estrofe, como “dourados”, “dotados” e “honrados”. De modo geral, sua tradução está mais preocupada com as sonoridades (assonância e aliterações) e com os paralelismos utilizados por Villon nessa balada.

O tradutor brasileiro incorre em alguns erros, que já foram analisados por Sebastião Uchoa Leite (1995). Mário Faustino interpreta *aube* como “alba”, em vez de “alva” (veste talar); *amys* como “amigos”, em vez de “amicto”, manto que cobria a cabeça dos oficiantes; *coeffez* como “penteado”, em vez de coberto; *servans* como “escravos”, em vez de irmãos leigos que prestavam serviços nos conventos; e *filz* como “filhos”, em vez de papas (que eram considerados como filhos de Deus). O tradutor brasileiro também inverte o sentido da frase contida no 4º e 5º versos, a qual não se refere à dominação dos santos padres pelo demônio, mas faz alusão às cenas de exorcismo, em que o papa utilizava a estola para arrancar o demônio pelo pescoço das vítimas (VILLON, 2000, p. 128).

Além disso, Mário Faustino considera a letra “s” acrescentada por Villon ao final das palavras como plural, não como arcaísmo sintático, produzindo pluralizações indevidas em toda a balada. Na 1ª estrofe, ele traduz *sains apostolles* por “santos padres”, em vez do singular, e *saintes estolles*, por “estolas santas”, em vez de santa estola. Na 2ª estrofe, a pluralização da expressão no singular *roy tres nobles* por “os reis mui nobres” subverte completamente a menção a São Luís – cuja caracterização como aquele que *bastist esglises et couvens* foi, novamente, pluralizada por “Deram conventos, fizeram igrejas?”, em vez de ser mantida no singular, como “fundava igrejas e conventos”. Na 3ª estrofe, a referência ao herdeiro presumido do reino da França – *ly sires filz le plus esnez* – foi, igualmente, transformada no plural indefinido “os grão-senhores, os primogênitos”.

Finalmente, o erro mais comprometedor reside na modificação da própria estrutura da balada, que transforma a questão retórica levantada pela expressão *où est?* (onde está?) na formulação hipotética *où soit* (quer seja). O tradutor brasileiro transforma em indicativo todos os verbos que, colocados no subjuntivo, modificam a tópica *ubi sunt?*. Na 1ª estrofe, a oração *ou soit ly sains apostolles* foi traduzida por “onde estão os padres”, em vez de “quer seja papa”; na 2ª estrofe, a oração *ou soit de Constantinobles l'emperieres* foi traduzida por “onde

estão de Constantinopla o imperador”, em vez de “quer seja o imperador de Constantinopla”; na 3ª estrofe, a oração *ou soit de Vienne ou Grenobles ly daulphin* foi traduzida por “onde, de Viena e de Grenobles, o Delfim”, em vez de “quer seja o delfim de Viena ou de Grenoble”.

O equívoco subverte inteiramente o sentido da balada, estruturada como questões hipotéticas levantadas a cada estrofe e respondidas pelo refrão: “Autant en emporte ly vens !” (VILLON, 2014, p. 55). O contrassenso se torna particularmente flagrante na oferenda, cujo sentido, como uma resposta global ao conjunto de três composições sobre a mesma temática, é perdido na tradução. O refrão e a oferenda propõem uma resposta às perguntas levantadas ao longo do tríptico de baladas, segundo a tópica da igualdade de todos os homens perante a morte. Com isso, a última balada do tríptico adquire o mesmo tom indagativo das duas anteriores, em vez de apresentar-se como uma conclusão às questões enumeradas ao longo daquelas, como fica evidente desde a primeira palavra da balada – a conjunção conclusiva *car* (porque) –, que foi suprimida na tradução de Mário Faustino.

Independentemente desses equívocos produzidos por sua *Balada em francês antigo*, o tradutor piauiense não demonstrou nenhuma preocupação em encontrar soluções em português para os arcaísmos explorados por Villon na última balada do tríptico sobre a tópica *ubi sunt?*. Isso também ocorreu com as traduções da mesma balada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, Afonso Félix de Sousa e Vasco da Graça Moura. Todas essas traduções produzem o efeito contrário ao da tradução da *Ballade des dames du temps jadis*, de Guilherme de Almeida. O único tradutor para o português a ter se preocupado em reconstituir o efeito de estranhamento produzido pela *Ballade en vieil langage françois* foi Sebastião Uchoa Leite.

6 Considerações finais

Desde o século XIX, os tradutores de autores clássicos, como Dante Alighieri e William Shakespeare, por exemplo, utilizaram arcaísmos para evidenciar sua antiguidade. Com isso, os tradutores contribuíram para conferir às obras desses autores um caráter canônico no interior da história de suas respectivas literaturas nacionais. Da mesma forma, Guilherme

de Almeida decidiu utilizar arcaísmos em sua tradução da *Ballade des dames du temps jadis*, de François Villon. O emprego de marcas diacrônicas por todos esses tradutores pode ser considerado uma exotização própria de traduções filológicas (BERMAN, 1999, p. 132). Essa exotização é tanto mais marcada quando a antiguidade dos arcaísmos utilizados nas traduções supera a do próprio texto de partida, como ocorre com a tradução da *Divina Comédia* por Émile Littré.

A *Balata das damas dos tempos idos*, de Guilherme de Almeida, também é mais arcaizante do que o texto de partida: ao fundir a primeira e a última balada do tríptico sobre a tópica *ubi sunt?*, o poeta modernista parece sobrepor os arcaísmos acidentais presentes na *Ballade des dames du temps jadis* – da mesma forma que em toda a obra de Villon, cuja língua (o francês médio) não é mais inteiramente compreensível nem mesmo aos fracófonos – aos arcaísmos deliberados utilizados na *Ballade en vieil langage françois*. Desse modo, a primeira balada do tríptico – que, ao contrário da última, nem sequer era marcada para o público da época – teria sido duplamente marcada pela tradução do poeta modernista.

A *Balada em Francês Antigo*, de Mário Faustino, situa-se no extremo oposto à tradução “hiperarcaizante” de Guilherme de Almeida. A *Ballade en vieil langage françois* produzia um efeito arcaizante, até mesmo, no público contemporâneo a Villon, já que introduziu deliberadamente, na língua corrente da época, arcaísmos próprios do francês antigo. No entanto, a tradução de Mário Faustino destrói a sobreposição, característica dessa balada, de variedades diacrônicas da língua francesa, elidindo um recurso literário utilizado pelo próprio autor para dramatizar a passagem do tempo. Os dois tradutores oferecem, assim, tratamentos diametralmente opostos aos arcaísmos: enquanto a tradução de Guilherme de Almeida utiliza marcas diacrônicas em uma balada acidentalmente caracterizada pelas mesmas, a tradução de Mário Faustino não as utiliza em uma balada que as emprega deliberadamente.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, G. *Poetas de França*. 5 ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1965 [1936].

BERMAN, A. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.

BLUTEAU, R. *Vocabulario Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico [...] autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos*. Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 10 v.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Rideel, 1997.

CARPAUX, O. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

CHARLES D'ORLÉANS. *Ballades et Rondeaux*. Traduit par Jean-Claude Mühlethaler. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

CORDEIRO, R. *Pequena Antologia de Poemas Franceses: de François Villon a Fernando Pessoa*. São Paulo: Landy, 2002.

COSTA, D.P.P. As Baladas em jargão de François Villon: uma história de traduções. *Linguagem em (Re)vista*, v. 11, p. 41-54, 2016.

DANTE, A. *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*. Traduit par Émile Littré. Paris: Hachette, 1879 [1857].

_____. *Dantes Comedia Deutsch*. Übersetzung von Rudolf Borchardt. Stuttgart: Klett-Cotta, 1967 [1930].

_____. *Œuvres complètes*. Traduit par André Pézard. Paris: Gallimard, 1965.

DESCHAMPS, E. *Œuvres complètes*. Edité par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud. Paris: Firmin-Didot, 1878-1903. 11 v.

FALEIROS, Á. Elementos para a tradução do octossílabo em português. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, v. 7, p. 71-80, 2006.

_____. Três Mallarmés: traduções brasileiras. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 17-31, 2012.

FAUSTINO, M. *Poesia completa: poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

GOMES, E. *Shakespeare no Brasil*. São Paulo: MED, 1961.

HELIODORA, B. Shakespeare in Brazil. In: MUIR, Kenneth. *Shakespeare Survey*. London: Cambridge University Press, 1967, p. 121-124.

LANSON, G. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1923 [1884]. t. I.

LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução: do sentido à significância*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. 5ª ed. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEITE, S. U. *Jogos e Enganos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

MANN, T. *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2012 [1947].

_____. *Le Docteur Faustus*. Traduit par Louise Servicen. Paris: Albin Michel, 1950.

_____. *Doctor Faustus*. Traduzione di Ervino Pocar. Milano: Mondadori, 1968.

MESCHONNIC, H. *Pour la Poétique II: Epistemologie de l'écriture poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

PINTO, M. S. Uma tradução estrangeirizante comentada dos neologismos de dobetes no *Tutunamayanlar* de Oğuz Atay vistos sob o ponto de vista da Revolução Linguística Turca. 2017. 173 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução) – Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

POUND, E. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

- RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1981.
- RABELAIS, F. *Ceuvres complètes*, t.1. Paris, Garnier Frères, 1962.
- SHAKESPEARE, W. *Hamleto: a tragédia de Hamleto, Príncipe de Dinamarca*. Tradução de Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1933.
- SKENDI, S. Language as a Factor of National Identity in the Balkans of the Nineteenth Century. *Proceedings of the American Philosophical Society*, Philadelphia, v. 112, n. 2, p. 186-189, 1975.
- SILVA, A. M. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813 [1789].
- STEINER, G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- TARCHETTI, I. U. *Fantastic Tales*. Translated by Lawrence Venutti. London: Bloomsbury, 2013.
- VEIGA, C. *Antologia da Poesia Francesa*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ILELA, M. O léxico do português: perspectivação geral. *Filologia e língua portuguesa*, São Paulo, n. 1, p. 31-50, 1997.
- VILLON, F. *Les Œuvres de François Villon de Paris*. Édité par Clément Marot. Paris: Galliot Du Pré, 1533.
- _____. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art, 1986.
- _____. *Testamento*. Tradução de Afonso Félix de Souza. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. *Poesia*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 2000 [1987].
- _____. *Os Testamentos de François Villon e algumas baladas mais*. Tradução de Vasco da Graça Moura. Porto: Campo das Letras, 1997.

VILLON, F. *Poésies*. Traduit et édité Jean Dufournet. Paris: Flammarion, 1992.

VILLON, F. *Lais, Testament, Poésies diverses*. Traduit et édité Jean-Claude Mühlethaler. Paris: Champion, 2004.

_____. *Œuvres complètes*. Traduit et édité par Jacqueline Cerquiglini-Toulet. Paris: Gallimard, 2014.

ZIMMER, R. *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache: Ein Beitrag zur Übersetzungskritik*. Tübingen: Niemeyer, 1981.

ZUMTHOR, P. Introduction aux problèmes de l'archaïsme. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, Paris, n. 19, p. 11-26, 1967.

Abstract

On archaism in literary translation: Guilherme de Almeida e Mário Faustino versions of François Villon's ballads

Archaism is used by translators to mark, basically, two types of literary work: the classical and the archaistic. The use of archaism by the translators of the first type allows them to point out the antiquity of works that belong to the canon of a literary tradition and the translators of the second type to reproduce a literary procedure deliberately used by the author himself. Based on these two usages of archaism, it is compared the translations into Portuguese (by the Brazilian poets Guilherme de Almeida and Mário Faustino) of two ballads by François Villon (respectively, Ballade of Dead Ladies and Ballade of Dead Priests) which approach the biblical topos ubi sunt?

Keywords: *Archaism. French Medieval Poetry. Poetic translation. Guilherme de Almeida. Mário Faustino.*