

Les Cinq Livres: prefácios em negociação

Rúbia Nara de Souza¹

COMO O PRÓPRIO TÍTULO JÁ NOS SUGERE, esta obra denominada *Les Cinq Livres*² apresenta em um só livro a tradução para a língua francesa, feita em colaboração com Jean Lescure, de poemas escritos em língua italiana pelo poeta Giuseppe Ungaretti e publicados na Itália entre os anos 1919 e 1952. Eis as cinco coletâneas que foram reproduzidas em *Les Cinq Livres* (doravante *CL*), seus respectivos títulos e seus anos de publicação na Itália (sem considerar, portanto, suas reedições): *L'Allegria* (1931); *Sentimento del Tempo* (1933); *Il Dolore* (1947); *La Terra Promessa* (1950) e *Un grido e paesaggi* (1952). Essas coletâneas correspondem à quase totalidade de suas poesias publicadas e são marcos significativos de sua progressão poética em edição. É sabido, porém, que o poeta Ungaretti se engajava constantemente em releituras e variações de seus poemas e a cada reedição ou publicação de outra natureza, o poeta apresentava seus retoques. Além disso, os poemas traduzidos para a língua francesa por ele mesmo também recebiam o mesmo tratamento e, segundo os estudos de Jean-Charles Vegliante³, é possível identificar a contribuição dessa atividade na própria criação do poeta, pois o fato de reescrever e recriar passa a não produzir somente 'variantes' suplementares, mas verdadeiras variações, versões inovadoras. E ainda, para Vegliante, o fato de fazer uso da autotradução permite que a passagem de uma língua à outra seja revelador da origem de um poema, deixando assim mais evidente os implusos primitivos da poesia de Ungaretti.

É interessante notar que em *CL* não se encontra um importante e significativo conjunto de poemas escritos diretamente em língua francesa pelo próprio Ungaretti: este conjunto intitula-se *La Guerre*, foi publicado em Paris em 1919, impresso gratuitamente e destinado aos amigos do poeta. É composto de 18 poemas (dos quais oito serão editados em francês e não conhecerão sua tradução para o italiano) que carregam uma característica de vanguarda bem peculiar dos poetas franceses da época, como o uso de longos espaçamentos e às vezes uma forma aparentemente desalinhada dos versos e estrofes. Tais características particularmente topográficas não serão retomadas por Ungaretti em nenhum outro momento da sua produção poética⁴. Uma hipótese que possa justificar a ausência dessa

¹ Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universiteit Antwerpen, Belgica. Bolsista Capes do Programa de Doutorado Pleno. E-mail: desouza.rubia@student.uantwerpen.be.

² UNGARETTI, G.; LESCURE, J. *Les Cinq Livres*. Paris: Les éditions de Minuit, 1954.

³ VEGLIANTE, J-C. Ungaretti entre les langues. *Revue Italiques*, Paris, v.1, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 13.

⁴ É importante notar que a questão dessa coletânea não estar inserida em *CL* nunca foi esclarecida por Ungaretti ou Lescure. Em contrapartida, está presente em *CL* um único poema de *La Guerre*, um poema circular (*C'est ici que l'on prend le bateau*). Em uma carta à De Robertis, Ungaretti reprovava sua produção poética em francês, talvez pelo fato de querer se afirmar unicamente como poeta italiano e não se comparar à vanguarda francesa da época. Para aprofundar essa questão do uso da língua francesa na obra de Ungaretti e sua repercussão, consultar

coletânea em *CL* é o fato de ela já se encontrar em língua francesa e apresentar características peculiares de contextos e poéticas da época que se distanciam de todas as coletâneas presentes em *CL*.

A empreitada tradutória e poética de Ungaretti e Lescure tem então seu início no ano 1951, como testemunham as cartas trocadas⁵ entre os dois, e vai se estender até mesmo depois da obra findada. É graças à compilação, edição e publicação dessas correspondências que hoje torna-se possível acompanhar, analisar e identificar alguns aspectos relativos ao processo criativo dessa tradução e sua transformação em um livro. Além disso, é igualmente possível (re)percorrer os caminhos e as estratégias adotadas nessa tradução de poesia a quatro mãos, pois uma leitura atenta nos revela muito sobre o *modus operandi* dos dois, suas ideias de poesia e de tradução. Todavia, a vantagem de uma análise do processo colaborativo e criativo em *CL* não se reserva apenas às consultas epistolares; há ainda dois outros importantes documentos que complementam e enriquecem as informações destas: o rascunho datiloscrito de *CL*⁶ e um texto escrito por Lescure na revista *Comprendre*⁷ e publicado no mesmo ano de *CL*, o qual chamaremos aqui de “diário do tradutor”⁸.

Para melhor explorar os documentos que a partir de agora chamaremos de “cartas”, “rascunho” e “diário”, esse estudo vai buscar apoio na metodologia da Crítica Genética e nos conceitos dos Estudos da Tradução. Visto que se tratam de documentos que versam sobre o mesmo processo de criação, possuindo cada um suas diferentes referências – por exemplo, as cartas nos mostram quais ideias, sugestões e desejos guiaram o processo; o rascunho deixa em evidência as escolhas do autor e do tradutor, qual metodologia seguida no trabalho conjunto; finalmente, o diário nos fornece informações complementares e nos conduz para o pensamento do próprio tradutor durante o trabalho de tradução a quatro mãos – esses dois campos de estudos convergem para a complementaridade da pesquisa. Ora, um traz o aporte de leitura e de decodificação dos rastros contidos nos documentos e o outro nos auxilia a repensar o fenômeno tradutório desprovido das discussões normativas de tradução de uma língua para outra.

os ensaios de GENNARO, R. *Le Patrie della poesia*. Firenze: Cadmo, 2004, p. 148-161; SEMPOUX, A. *Le premier Ungaretti et la France*. *Revue Littérature Comparée*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1963, p. 360-367.

⁵ Cf. GENNARO, R. *Giuseppe Ungaretti – Jean Lescure Carteggio (1951 – 1966)*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2010.

⁶ Documento arquivado e conservado no IMEC (Institut Mémoires d'éditions contemporaines), em Caen, na França, do qual não recebi autorização para publicação à tempo de publicar este artigo.

⁷ O título original desse texto é “Problèmes ou Problème d'une traduction” e foi publicado na revista *Comprendre* de número 12 no ano de 1954 (p.153-160). Essa revista pertence à S.E.C (Société Européenne de Culture) e sendo Jean Lescure e Giuseppe Ungaretti membros desta mesma sociedade, supõe-se que seja o lugar onde os dois tenham se conhecido. O mesmo texto foi reeditado, com referências e notas, por Rosario Gennaro, foi intitulado *Il “diario” del traduttore* e publicado em 2008, na *Revue des Études Italiennes*.

⁸ GENNARO, R. *Il “diario” del traduttore*. *Revue des Études Italiennes*, tome 54, p.175-188, 2008. Para este artigo, decidi-se optar pela consulta ao texto de Lescure na edição acima mencionada e preparada por Rosario Gennaro pelo fato da facilidade de acesso e consulta. A partir disso, chamamos o mesmo texto de “diário” porque foi assim denominada pelo autor.

É importante salientar a relevância, para fins de pesquisa, de se ter à disposição esses documentos do processo de criação, pois sem eles não haveria modo de percorrer, identificar e conhecer mais de perto um trabalho de tradução feito a quatro mãos. Torna-se igualmente importante a existência de instituições que conservem e permitam o estudo desses documentos específicos, como é o caso do IMEC (Institut de Mémoires de l'édition contemporaine), que detém em seus arquivos o rascunho datiloscrito da obra aqui analisada, e a existência de edições preparadas e publicadas recentemente, como o caso das cartas e do diário do tradutor.

Evidentemente, as cartas, o rascunho datiloscrito de *CL* e o diário do tradutor são documentos que dispõem de inúmeras informações que serão decodificadas pelo geneticista de acordo com sua busca específica. Logo, de todas as possibilidades existentes nesses documentos, esse estudo de processo criativo está direcionado para os níveis de colaboração entre Ungaretti e Lescuré, o modo como trabalharam, e principalmente o que vem a ser a função do prefácio em *CL*.

No caso específico dos prefácios, a atenção se volta para uma das particularidades de *CL*, a ausência, à primeira vista, de prefácios ou introduções que antecedem as sequências de poemas. O que antecede aos poemas ou aos “livros” é apenas uma apresentação escrita por Ungaretti intitulada “Quelques réflexions de l’auteur” e onde se lê o percurso do poeta no seu fazer poético; com recortes de reflexões publicadas em diferentes revistas e outras compilações. Entretanto, apesar de não se encontrarem textos introdutórios relativos à tradução no início da edição, nem no início de cada coletânea ou sequência de poemas, os mesmos não estão ausentes; eles se encontram na parte destinada às notas, ao final da obra. Saber se esta escolha foi parte do editor, do revisor, do autor ou do tradutor não é uma tarefa possível se só temos em mãos a obra finalizada. Porém, se temos o acesso aos documentos citados acima, descobrimos pelas cartas e pelo diário que a posição das notas e outros paratextos, como também sua elaboração, foram o resultado de uma negociação entre o poeta e seu tradutor durante o processo tradutivo.

A função do prefácio em Les Cinq Livres

A palavra “prefácio” do latim “praefatio” significa o que se diz em primeiro lugar. Em outras definições, prefácio é “discurso preliminar onde se expõe ordinariamente o motivo da obra, os processos nela seguidos ou texto principal que antecede uma obra literária”⁹. Logo, para receber o título de prefácio, tais textos da edição impressa de *CL* deveriam se encontrar no início de cada coletânea. Em se tratando de *CL*, porém, os elementos paratextuais de uma edição como o prefácio fazem uma trajetória diferente, posicionam-se diferentemente, mas ainda assim, para fins desta análise vamos continuar intitulando os mesmos de “prefácio”.

Analisando apenas a edição impressa de *CL*, sem portanto recorrer neste primeiro momento às elucidções que o aporte genético dos outros documentos pode nos fornecer, aquilo que nos faz insistir

⁹ DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/prefacio>. Acesso em: 15 fev 2018.

em chamar esses textos presentes nas notas de “prefácio” é a composição própria deles, ou seja, ainda que se encontrem junto às notas, todos os textos apresentam reproduções de prefácios das edições em língua italiana. Dos cinco textos, quatro deles são recortes dos prefácios das edições italianas, com acréscimos de notas ou apreciações extraídas das reedições. Todos eles apresentam a data de publicação e sua respectiva editora. O único texto que não configura um recorte de prefácio, ao contrário, caracteriza-se por uma frase apenas que informa seu ano de publicação e sua editora, é a coletânea intitulada *Un grido e paesaggi* (1952), publicada somente dois anos antes da publicação de *CL* e com poemas compostos após o início do processo de tradução aqui estudado.

Além dos prefácios e da parte intitulada “notes”, encontra-se como último elemento paratextual o texto “Brève reflexion sur la traduction” escrito por Lescure, onde este comenta as escolhas por ele feitas e algumas referências de Ungaretti com relação à composição de certos poemas. De uma maneira geral, o que se observa nesse aparato final da obra é um diálogo aberto entre Ungaretti e Lescure diante do leitor, o qual pode se apropriar das escolhas do tradutor e conhecer as razões e os contextos dos poemas pelo próprio autor, Ungaretti.

Se começarmos a nossa busca pela leitura das cartas, descobrimos, numa carta escrita por Lescure, que a ideia de elaborar um prefácio, tal como sua função assim o indicaria, foi mencionada por Ungaretti e repensada – tanto em conteúdo quanto em seu espaço dentro da obra – por Lescure:

J'ai beaucoup réfléchi à ces quelques mots en guise de préface ou de présentation que vous sembliez souhaiter à Rome. Mais je les crois pire qu'inutiles, impertinents. Un seul mot à la fin, si vous le jugez bon, sur le caractère peu commun de cette pseudo-traduction où je ne joue que le rôle de scribe et où vous m'auriez toujours tenu la main. Ce qui, à mon sens, fait de cet ouvrage une nouvelle création originale.¹⁰

A partir desse pequeno excerto de carta, algumas expressões e palavras podem testemunhar simultaneamente a idealização e a reflexão sobre a obra em vias de nascer. De fato, Lescure recusou a indicação recebida de Ungaretti e acrescentou à recusa alguns julgamentos que fazem clara referência à sua opinião sobre a obra e seu próprio trabalho de tradução.

Primeiramente, a data da carta, agosto de 1953, revela-nos que o trabalho de tradução está, muito provavelmente, caminhando para seu fim, pois a obra *CL* foi publicada em abril de 1954 e é talvez neste momento de finalização da obra que se faz necessário refletir sobre o que ela representa e em como apresentá-la ao público leitor. Supõe-se, ainda, que a tarefa de tradução dos poemas já tenha sido finalizada, para então poder se dedicar aos outros elementos editoriais da obra, como a organização das notas, dos prefácios, das divisões do livro etc. Além disso, o comentário de Lescure ao nomear esse trabalho como uma “pseudotradução” poderia ser assim expresso ao tomar um certo distanciamento final do que foi sua tarefa, do que significou para ele o seu papel como tradutor na composição dessa obra. Uma espécie de balanço final de sua atuação efetiva (ou nem tanto) como tradutor.

¹⁰ GENNARO, R, 2010, Op. cit., p. 72.

Abrindo um pequeno, porém importante apêndice, tentar interpretar o que Lescure quis significar ao nomear o processo de criação de “pseudotradução” não é tarefa evidente. Como se sabe, os termos usuais dos estudos em Tradução ganharam, no decorrer das últimas décadas, novos horizontes promovidos pela perspectiva especificamente descritiva¹¹, fazendo com que hoje se entenda a definição de pseudotradução através de inúmeras acepções. A definição que aqui se aplica, também para tentar aproximar o entendimento ao comentário de Lescure, é aquela de interpretar o fenômeno de pseudotradução como uma texto surgido/criado sem, aparentemente ou totalmente, um texto original. Ora, essa definição caberia aqui por dois motivos: o primeiro é que, efetivamente, o texto “original” de *CL* não existe senão na idealização de Ungaretti e Lescure de um livro de poemas traduzidos em francês; e o segundo é o fato de Lescure ter mencionado nesse mesmo trecho de carta a expressão que segue após o termo pseudotradução, ou seja, ele interpreta esse processo como “une nouvelle création originale”.

Nota-se ainda que Lescure hesita em seu papel de “tradutor” porque declara abertamente que Ungaretti sempre lhe estendeu a mão – “où vous m’aurez toujours tenu la main” – e onde ele não se sentia mais do que um escrivão – “où je ne joue que rôle de scribe”. Por escrivão se compreende aqui aquele que não reflete, não pensa, é apenas a materialidade de um pensamento que não é o seu. Trata-se do “scriptor”, a mão que escreve. Para entender de maneira aprofundada esses comentários, teríamos que nos distanciar do objetivo primeiro dessa análise. Deixemos, então, o assunto para outro oportuno momento. Mas seria esse o pensamento de Lescure? Quando lemos outros trechos do diário do tradutor, percebemos nitidamente seu engajamento com a ideia de poesia. Sendo ele também poeta, ele expressa sua ideia de poesia como algo inalcançável pela razão, uma realidade que ultrapassa a linguagem: “é através de alguma virtude singular que uma língua alcança a poesia” ou ainda “todo leitor de poemas é um tradutor na sua própria língua¹²”. Como vemos, são ideias de poesia que revelam uma relação íntima com sua própria língua e nas quais a poesia não está colada nas palavras: ela surge do encontro delas e é uma virtude a ser alcançada pelo leitor.

Retomando algumas questões que perpassam a ideia de tradução de Lescure, ou o simples fato de nomear seu trabalho como “pseudotradução” quando Lescure menciona “une nouvelle création originale”, ele quer dizer que essa tradução “bizarra” é uma obra inédita (no sentido de nunca ter surgido antes); não é uma cópia em francês dos poemas em língua italiana por duas razões: uma está ligada ao fato de Lescure não ter se agarrado demasiadamente à língua italiana no sentido exato das palavras porque Ungaretti estava sempre ali, dando-lhe as diretrizes e orientando-o sobre sua poesia; outra razão é que o *CL* não pretende em nenhum momento se passar por uma simples tradução dos poemas de Ungaretti em língua francesa – ao contrário, a obra nos deixa traços de diálogos e

¹¹ Entende-se descritiva aqui as pesquisas em estudos da Tradução que trabalham com as ideias de Gideon Toury (Cf. _____. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 1995.) e Lawrence Venuti (Cf. _____. *Escândalos da Tradução*. Tradução L. Pelegrin, L. M. Villela, M. D. Esqueda, V. Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.).

¹² GENNARO, R. Op. Cit. 2008, p. 175 e 176.

colaboração entre os dois, como se pode constatar à partir de sua capa (anexo A), em que se lê “*Les Cinq Livres*, texte établi par l’auteur et Jean Lescure¹³” e na página intitulada (anexo B) “notes”, em cujo canto inferior direito lê-se entre parênteses: “Les notes en romain sont de Giuseppe UNGARETTI; celles en italiques de Jean LESCURE”¹⁴.

O fato de Lescure julgar sua tradução como pseudotradução ou ainda como algo “bizarro” pode talvez ser melhor compreendido através dos recentes estudos que versam sobre a Tradução Colaborativa, da atividade tradutória compartilhada entre autor e tradutor: quais liberdades e limites são concedidos aos tradutores por seus autores. Exemplos como o de Vladimir Nabokov, que interferiu constantemente na sua tradução para a língua inglesa a ponto de não se poder mais definir o papel de tradutor como autor do texto traduzido¹⁵ pode ser um caso aqui a ser comparado. Porém muito outros, de natureza distinta, ilustram com riqueza esse cenário diversificado da tradução colaborativa.

De que modo a colaboração entre poeta e tradutor aparece no caso aqui analisado? Ao ler o “diário” de Lescure, descobrimos que a elaboração do prefácio de *CL* foi um pedido de Ungaretti que não foi acatado por Lescure. Essa reflexão ou justificação de sua própria recusa está intimamente ligada ao processo tradutório da obra, como pode-se observar no trecho do “diário”:

Ungaretti souhaiterait que j’écrive quelques mots en préface à son livre. Sans doute cela serait-il bon. Mais quoi? Il faudrait dire alors ce que c’est que cette bizarre “traduction” et dire comment m’apparaît le poème au terme de cette épreuve: bien plus naturel, bien moins artificiel, bien plus cohérent au bonheur des mots qu’on le croit communément.¹⁶

Aqui Lescure recusa dizendo que suas palavras de apresentação seriam “inúteis” ou até “impertinentes” e sugere algumas poucas palavras a serem colocadas no final, ou seja, o prefácio perderia sua função primeira e tem-se provavelmente a primeira indicação da posição que deverá ser ocupada por essas apresentações. Sugestão de Ungaretti, recusa de Lescure. Vejamos no que a análise dos manuscritos, isto é, do rascunho datiloscrito de *CL*, pode nos ajudar a complementar e percorrer um caminho explícito de colaboração e compartilhamento de ideias.

O prefácio de L’Allegria

Se analisarmos as informações que nos revelam o rascunho datiloscrito de *CL*, percebemos que o prefácio de *L’Allegria* apresenta algumas particularidades com relação aos outros. É o único texto

¹³ UNGARETTI, G.; LESCURE. Op. Cit.

¹⁴ Ibidem. p. 327.

¹⁵ ANOKHINA, O. Vladimir Nabokov and his translators: collaboration or translation under duress. In: CORDINGLEY, A.; FRIGAU, C. *Collaborative translation: from the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury Academic, 2017. p. 112 – 129.

¹⁶ GENNARO, R. Op. Cit. 2008, p. 182.

que possui, dentro do conjunto de datiloscritos organizado pelos responsáveis dos arquivos no IMEC e aqui denominado “rascunho”, uma versão a mais: temos um primeiro fólio datiloscrito quase intacto (que chamaremos de “fólio um”), apenas com correções de erros de digitação, retificadas pela própria máquina de escrever e uma única nota de regência à mão, no canto superior esquerdo: “*note en fin de vol-*”; e os outros dois fólhos, um idêntico ao primeiro (“fólio dois”), porém com intervenções de correções, alterações e acréscimos à mão e de naturezas diferentes: duas grafias distintas, duas tintas de caneta diferentes e uma à lápis de cor vermelho, e o outro (“fólio três”) que contém a sequência do texto do prefácio presente no primeiro e segundo fólhos descritos anteriormente. Considera-se, portanto, o dossiê genético composto por esses três fólhos que versam sobre a criação de um mesmo texto de prefácio.

Ao comparar à primeira vista os fólhos um e dois, presume-se que esses dois documentos tenham sido gerados no mesmo momento pela máquina de escrever utilizando o papel-carbono para reproduzir as mesmas batidas da máquina – pois os dois apresentam as mesmas retíficas da máquina de escrever e o fólio dois apresenta uma tinta mais escura e com sutis borrões na forma das letras, efeito típico das cópias em papel-carbono das máquinas de escrever. Além disso, os estudos desses fólhos com foco nos traços da colaboração entre Ungaretti e Lescure oferece-nos um indício para entender o *modus operandi* deles, pois o fato de datilografar um texto com papel carbono denuncia a necessidade de se ter mais de uma cópia de um mesmo texto, ou seja, pode-se deduzir que eles estavam trabalhando da seguinte forma: uma cópia era enviada a Ungaretti (fólio dois) e outra permanecia com Lescure (fólio um). Tanto é que, ao observarmos atentamente o fólio dois, somos levados a supor, também pela presença acentuada das duas grafias, que a cópia do rascunho que era enviada a Ungaretti num primeiro momento retornava às mãos de Lescure num segundo momento, e que Lescure, por sua vez, registrava no mesmo fólio suas próprias intervenções. Logo, uma cópia permanecia com Lescure (fólio um), a outra (fólio dois) fazia a viagem de ida e volta às mãos de Lescure e nela mesma se retrabalhava, revisava-se e alterava-se a criação.

A identificação das grafias de Ungaretti e Lescure se deu de maneiras diferentes. No caso de Ungaretti, consultou-se a obra *Album Ungaretti*¹⁷, onde se encontram cartas manuscritas, frases e fotos do poeta, e as grafias ali contidas eram de autoria de Ungaretti. Para identificar aquela de Lescure, fez-se uso da comparação das grafias num mesmo documento, ou seja, aquela que se difere da grafia de Ungaretti foi identificada como sendo de Lescure. Acrescenta-se a essa conclusão – por exclusão – o fato de os documentos consultados, ou seja, os fólhos aqui analisados, estarem arquivados no IMEC sob o nome de Jean Lescure. Além disso, o teor das intervenções no fólio podem, de alguma maneira, guiar para a mesma conclusão, pois algumas das notas de regência atribuídas à grafia de Ungaretti são específicas de conhecimento do poeta, como o acréscimo e/ou correção do nome das editoras e edições italianas.

Decidiu-se considerar o fólio três como sequência do fólio dois por duas razões evidentes: uma é o teor de tinta que se iguala àquele do fólio dois; a outra razão é a clara evidência de uma

¹⁷ PICCIONI, L; MONTEFOSCHI, P. *Album Ungaretti*. Collezione I Meridiani. Milano: Mondadori, 1989.

seqüência a ser estabelecida pela enumeração desses dois datiloscritos: escrito a lápis de cor vermelha, no canto superior esquerdo, um fólio apresenta o número 1 circulado, e no outro fólio, na parte superior direita, com o mesmo lápis, o número 2 é circulado. Com efeito, se observarmos o prefácio de *L'Allegria* de CL, verificaremos que a seqüência proposta nos fólios é a mesma executada na edição impressa.

Sobre o teor das intervenções no fólio dois, é interessante notar que as alterações feitas por Ungaretti seguem uma maneira de trabalho que se repete. O poeta, para alterar uma palavra ou uma expressão, opta por riscar toda a palavra ou expressão e traça uma linha que parte dessa palavra e vai até a margem do fólio, e é ali onde ele coloca uma ou mais opções possíveis. Uma particularidade a ser notada igualmente é o função retroativa dessas correções: repetidas vezes ele coloca primeiro uma opção diferente daquela que está no texto, repete aquela que está no texto logo abaixo da primeira opção e opta finalmente por aquela primeira ou por aquela que já estava no texto. Temos um primeiro exemplo aqui reproduzido:

l'universel ~~devait passer~~ par un sentiment
 ne pouvait que
 devait

Na edição impressa, encontramos “...l'universel devait s'accorder par un sentiment¹⁸...”, ou seja, ele riscou a que estava no texto, escreveu outra opção e repetiu a opção que já se encontrava no texto para finalmente optar por esta última.

Outro exemplo dessa mesma estratégia está na expressão que segue a frase utilizada como exemplo acima:

un sentiment ~~historique actif~~, accordé avec la voix
 actif de l'histoire
 actif de l'histoire

Ungaretti coloca no canto inferior esquerdo do fólio a opção “actif de l'histoire”, a qual risca também posteriormente, e repete logo abaixo a mesma expressão, sem riscá-la e opta finalmente por esta última. Essas marcas de retroatividade¹⁹ podem denunciar talvez uma rejeição de um fluxo de pensamento mais intuitivo que, em seguida, questionado pela razão ou pela reelaboração textual mais fina, é aceito com maior ponderação. No segundo exemplo, a expressão que estava no texto datiloscrito foi substituída por outra, porém a mesma, assim que surgiu também foi rejeitada, depois foi acatada para, finalmente, compor o texto da edição impressa.

¹⁸ UNGARETTI, G; LESCURE, J. Op. cit., p. 329.

¹⁹ SALLES, C A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006, p. 62.

Com o mesmo traçado que parte da palavra no corpo do texto e vai até a margem esquerda, temos ainda outros três exemplos que expressam o desejo do autor de modificar o tempo verbal utilizado num inteiro parágrafo:

tourmente Mais il voudrait bien que l'on reconnaisse une bonne fois que la forme ne le tourmentait exige que parce qu'il l'exigeait adhérente aux modifications de son âme, et si, comme artiste, il a fait quelques progrès, il aimerait qu'ils indiquassent également que s'y ajoute quelque **indique** amélioration de l'homme.

Outras alterações feitas nesse mesmo fólio por Ungaretti correspondem aos acréscimos de informações relativas às edições italianas como já mencionado, mas elas não obedecem à mesma sistemática observada anteriormente. Aqui o poeta ou risca ou sublinha a palavra e escreve sua substituição onde lhe parece convir: nas entrelinhas, na margem esquerda, no início do parágrafo.

Uma anotação de Ungaretti na margem esquerda do fólio, que aqui consideramos nota de regência destinada a Lescure, deixa mais claro o diálogo entre o autor e tradutor:

le quasi à vérifier bien que ce soit une entreprise (quasi) désespérée,
me sonne
étrangement
à l'oreille

Estima-se que esta nota de regência estabeleça um diálogo com Lescure, o qual, ao receber a cópia com as correções de Ungaretti, será incumbido de achar uma outra opção para aquela palavra e recompor o texto. Tal suspeita pode ser confirmada pela intervenção de Lescure presente na parte direita da nota, onde ele escreve à caneta esferográfica de tinta azul *à vérifier*.

No que diz respeito ao espaço do tradutor nesse fólio, encontramos essa nota descrita acima e mais duas intervenções que são de autoria de Lescure. Como Ungaretti, Lescure usa a margem esquerda para suas anotações: risca *poèmes* e insere na margem esquerda *textes*; e uma única vez ele risca e insere a nova opção de palavra nas entrelinhas: Lescure risca *cherchant* e escreve acima *s'efforçant*.

Partindo da perspectiva cronológica dessas intervenções, pode-se deduzir que aquelas de autoria de Ungaretti, além de visualmente serem as majoritárias, são também as primeiras. Ainda que seja difícil de comprovar, as evidências com relação à ocupação do espaço e verificadas no suposto “diálogo” descrito acima podem levar a crer que as intervenções de Lescure são secundárias, confirmando também o *modus operandi* mencionado anteriormente.

O teor do texto do fólio três apresenta a maneira como os poemas de *L'Allegria* foram divididos. O fato que chama a atenção é a reprodução de uma espécie de testemunho registrado entre eles. Entretanto, para entender melhor o raciocínio feito na análise do fólio três, deve-se conhecer como em *CL* aparece a divisão dos poemas na coletânea *L'Allegria*, com o título correspondente em italiano entre parênteses: *Fin du premier temps* (Ultime); *Le Port Enseveli* (Il Porto Sepolto); *Naufrages* (Naufragi); *Vagabond* (Girovago) e *Nouveaux commencements* (Prime). Essas divisões são as mesmas das

edições italianas. Numa carta de Lescure a Ungaretti sobre essa divisão e principalmente sobre os títulos, Lescure coloca sua questão sobre traduzir especialmente os títulos *Prime* e *Ultime*:

[...]D'autre part une très jeune revue de poésie faite par des étudiants me demandent des textes de vous. J'ai pensé donner le dernier livre de l'allegria [sic] – *Prime* – mais à ce propos je me suis aperçu qu'on ne peut [sic] facilement laisser "prime" en français. Comment croyez-vous qu'on le puisse [sic] traduire? "Premièrement" ne va pas. Commencements? ou Recommencements? Naissances ou Renaissances? Ou bien souhaiteriez-vous que l'on trouvât autre chose? Ils me demandent aussi une courte (très courte) introduction. Le mieux serait, je pense, que je dise comment et quand ces poèmes furent écrits. Mais cela il faut d'abord que vous me le disiez. Est-ce trop vous demander ? [...]²⁰

É interessante notar que a questão da tradução desses títulos veio à tona através de um pedido de publicação de uma revista e não pelo trabalho em andamento de tradução dos poemas para a edição de *CL*. Nota-se também que Lescure sugere algumas opções de tradução e pede que Ungaretti se decida sobre ela, ou ainda, que se continue na busca por outra opção mais adequada segundo o poeta. Com distância de seis dias, Ungaretti escreve em resposta a Lescure:

[...] *Prime*: le sens exact est *premières*. Voici: le livre s'ouvre par *Ultime dernières*, et c'était [sic] les poèmes choisis parmi les derniers écrits avant la guerre (1915-1918). Un temps définitivement clos: *dernières*. Puis les poèmes de guerre, c'est-à-dire d'une expérience toute neuve et différente (la tragédie à jeu découvert). Enfin, après la guerre, les *Premiers* pas d'une expérience qui n'est plus celle du temps d'avant la guerre, et qui est aussi toute différente, étrangement différente (on s'est fait à la guerre, comme on se fait à tout) de celle de la guerre. C'est [sic] en somme trois vies: l'avant-guerre, la guerre, l'après-guerre. Trois vies où chaque fois le poète paraît à lui-même un autre homme.
Prime ont été écrits en partie à Paris en partie à Milan, en grande partie à Paris.
Premières: temps qui se rouvre avec tout son inconnu.²¹

O trecho da carta reproduzido acima é praticamente toda a resposta que Ungaretti enviou a Lescure, nos fazendo deduzir que toda essa explicação e comentário sobre a dúvida de tradução dos títulos era destinada apenas a Lescure, o qual havia pedido que lhe explicasse primeiramente, para então fazer a "très courte introduction" e mandá-la à supracitada revista dos jovens estudantes. Entretanto, quando recorrermos ao rascunho, observamos que Lescure introduz esses mesmos títulos, optando pela tradução *Recommencements* mesmo sem uma menção de Ungaretti sobre a escolha e nos deixa ainda participar de sua dúvida mesmo após o esclarecimento de Ungaretti:

²⁰ GENNARO, R. Op. cit., p. 52.

²¹ Ibidem, p. 53.

FIN DU PREMIER TEMPS et RECOMMENCEMENTS. Les titres italiens du premier et du dernier livres de ce volume sont paradoxalement ULTIME et PRIME. Comme j'avais quelque scrupule à les traduire littéralement (et avant que nous ne tombions d'accord sur les titres ~~français~~ en français) de ~~FIN DU PREMIER TEMPS ET~~ Ungaretti m'écrivait²² :

E então, o texto da carta que era inicialmente destinado à uma revista específica passa a fazer parte do próprio prefácio de *L'Allegria* em *CL* (anexo D), que Lescure reproduz tal e qual no rascunho datiloscrito:

“PRIME: le sens exact est premières²³. Voici: le livre s'ouvre par Ultime: dernières, et c'était les poèmes choisis parmi les derniers écrits avant la guerre (1915 – 1918). Un temps définitivement clos: dernières. Puis les poèmes de guerre, c'est-à-dire d'une expérience toute neuve et toute différente (la tragédie à jeu découvert). Enfin, après la guerre, les Premières pas d'une expérience qui n'est plus celle du temps d'avant-guerre, et qui est aussi toute différente, étrangement différente (on s'était fait à la guerre, comme on se fait à tout) de celle de la guerre. C'est en somme trois vies : l'avant-guerre, la guerre, l'après-guerre. Trois vies où chaque fois le poète paraît à lui-même un autre homme. Prime ont été écrit en partie à Paris, en partie à Milan, en grande partie à Paris. Premières : le temps qui se rouvre avec tout son inconnu.”²⁴

Verificamos o texto de prefácio na edição impressa de *CL* e identificamos novamente essa mesma reprodução da carta, porém com algumas finas alterações relativas às normas gramaticais como concordância de gênero e número que devem ter sido feitas pelo revisor ou editor, já que Lescure coloca no manuscrito as mesmas faltas feitas por Ungaretti na carta.

O texto explicativo dos títulos não sofre então modificações significativas; porém, a tradução dos próprios títulos parece se resolver no espaço de tempo entre o rascunho datiloscrito e a versão definitiva de *CL*, porque é apenas no texto editado que notamos uma outra e nova opção: *Recommencements* passa a ser *Nouveaux Commencements*.

Considerações Finais

Esta breve análise de prefácio é um exemplo ilustrativo de como Ungaretti e Lescure construíram essa tradução, essa ideia de reagrupamento de poemas. É como se as cartas, o rascunho e o diário fossem a materialidade porosa das ideias de autor e tradutor, deixando sedimentar em forma de obra apenas aquilo que perpassasse as camadas dessa criação. Através do encontro e cruzamento de informações contidas nessas camadas, foi possível adentrar de maneira mais íntima o processo criativo de *CL*, além de desvendar estratégias de trabalho a quatro mãos e as idealizações de uma obra em devir.

Com relação aos fólhos analisados e a edição impressa de *CL*, podemos supor com maior certeza que, de fato, o rascunho datiloscrito aqui analisado se aproxima bastante de uma edição “final”

²² Transcrição conforme o manuscrito arquivado e conservado no IMEC. Cf. nota 7. Arquivo Lescure, pasta Ungaretti 12DK23.

²³ Sublinhados como no manuscrito.

²⁴ IMEC, Arquivo Lescure, pasta Ungaretti 12DK23.

da obra. As decisões tomadas nessas campanhas de correções foram provavelmente as últimas e definitivas para a conclusão da obra, pois grande parte dessas intervenções encontram-se incorporadas nas posições anteriormente planejadas – e testemunhadas pela insistência das notas de Ungaretti “notes en fin de volume” – na versão publicada e impressa de *CL*.

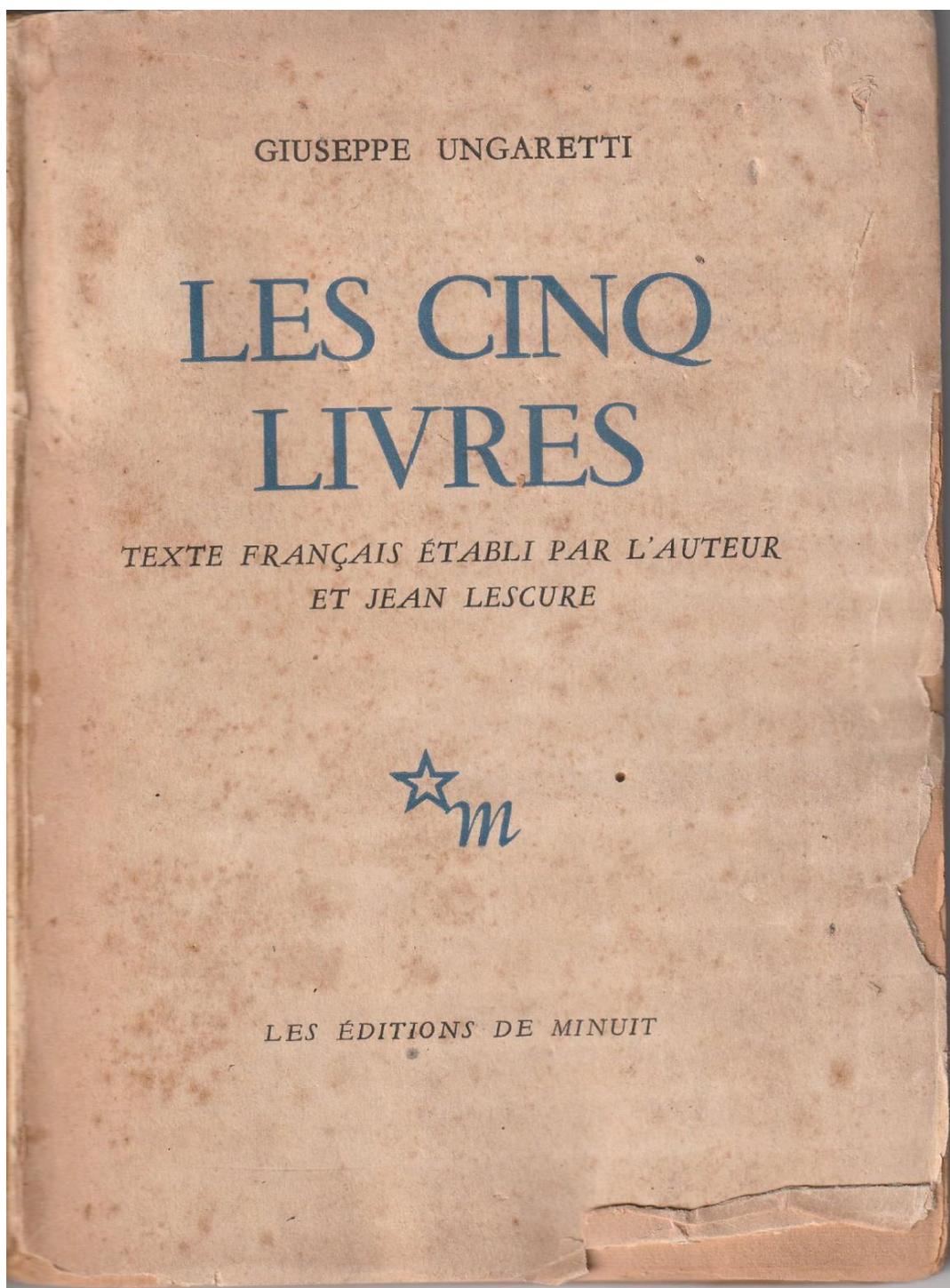
O fato de Ungaretti e Lescure terem decidido colocar os prefácios na parte destinada às notas que viriam ao final do livro pode ter surgido da recusa do próprio Lescure em fazer um prefácio único para a obra completa. Da mesma maneira, pode nos levar à ideia, derivada também dessa recusa, de que a obra *CL* teria sido assim idealizada para proporcionar ao leitor de poesia em língua francesa uma leitura fluida, sem interrupções das razões ou de explicações da obra, afirmando assim uma ideia maior que é aquela de transformar cinco coletâneas de poemas numa só coletânea.

Com efeito, a edição impressa de *CL* torna-se uma obra peculiar porque, nos seus detalhes e de forma dialogada, faz-nos perceber a colaboração ativa entre Ungaretti e Lescure. A hesitação e o sentimento de não propriedade de uma tradução como essa perpassa as notas e os comentários feitos por Lescure, que podem ser identificados mais intensamente no teor das cartas trocadas com Ungaretti e no seu diário de tradutor. Por outro lado, o papel de Lescure como tradutor propicia a Ungaretti no mínimo dois benefícios com relação a sua atuação como poeta: primeiro, e de bastante importância no processo criativo, é o fato de Lescure consentir ao poeta um diálogo constante com sua própria obra, fazendo-o rever suas escolhas, como foi o caso demonstrado acima sobre a tradução dos título da coletânea *L'Allegria*; segundo, e de ordem formal, é a certeza de que sua obra em língua francesa irá além das expectativas de uma autotradução e carregará aspectos normativos da língua francesa que talvez não estivessem ao alcance do poeta, ainda que ele tivesse o francês como sua segunda língua e língua de criação.

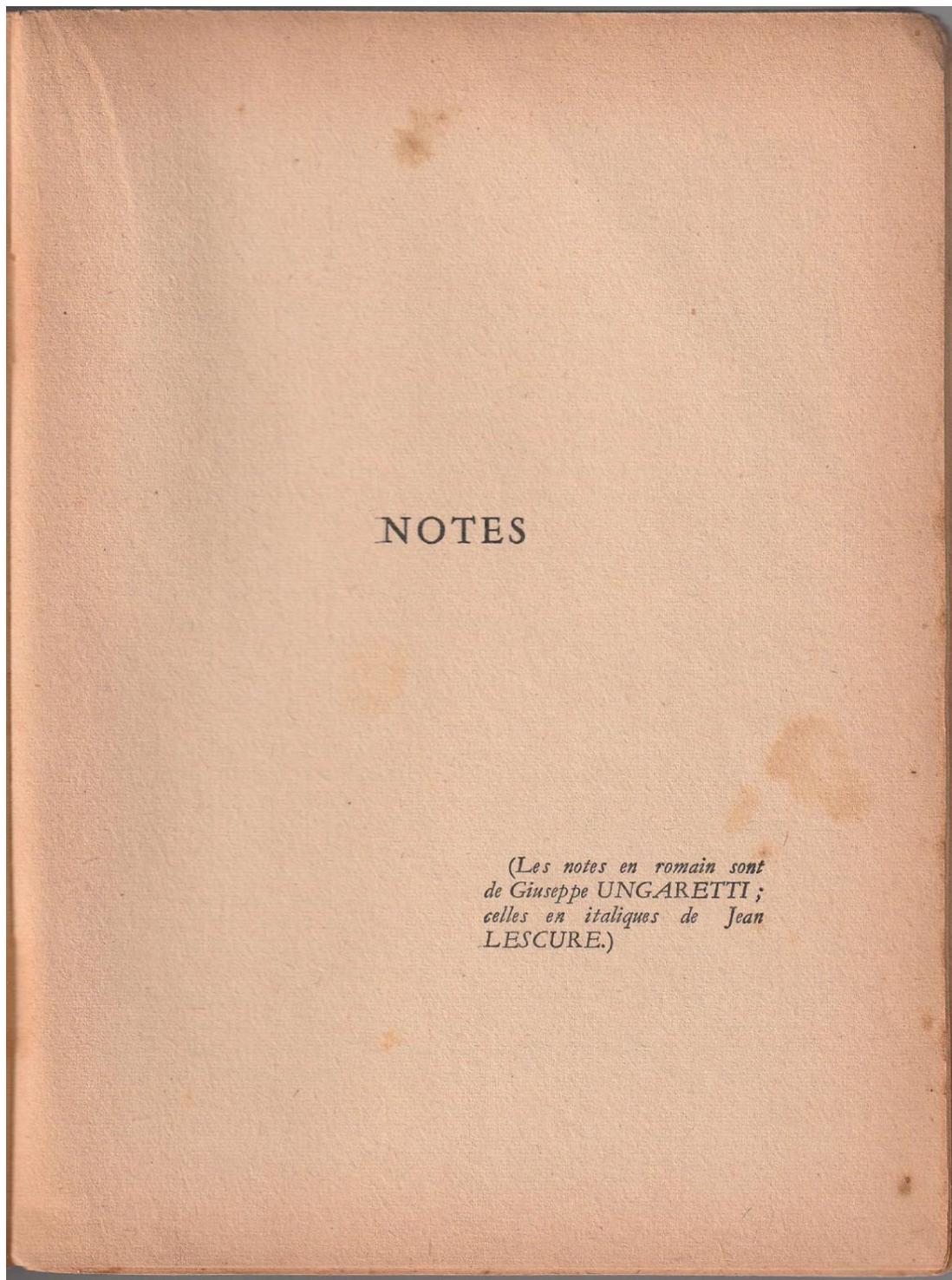
Esse breve estudo é apenas um testemunho de inúmeras e valiosas informações contidas nos documentos manuscritos, nas correspondências e no diário do tradutor Lescure, sem os quais não seria possível trazer à tona as evidências de uma criação a quatro mãos e seu exemplo diversificado de outras práticas tradutórias que não tenham sido feitas de modo explicitamente colaborativo.

Anexos

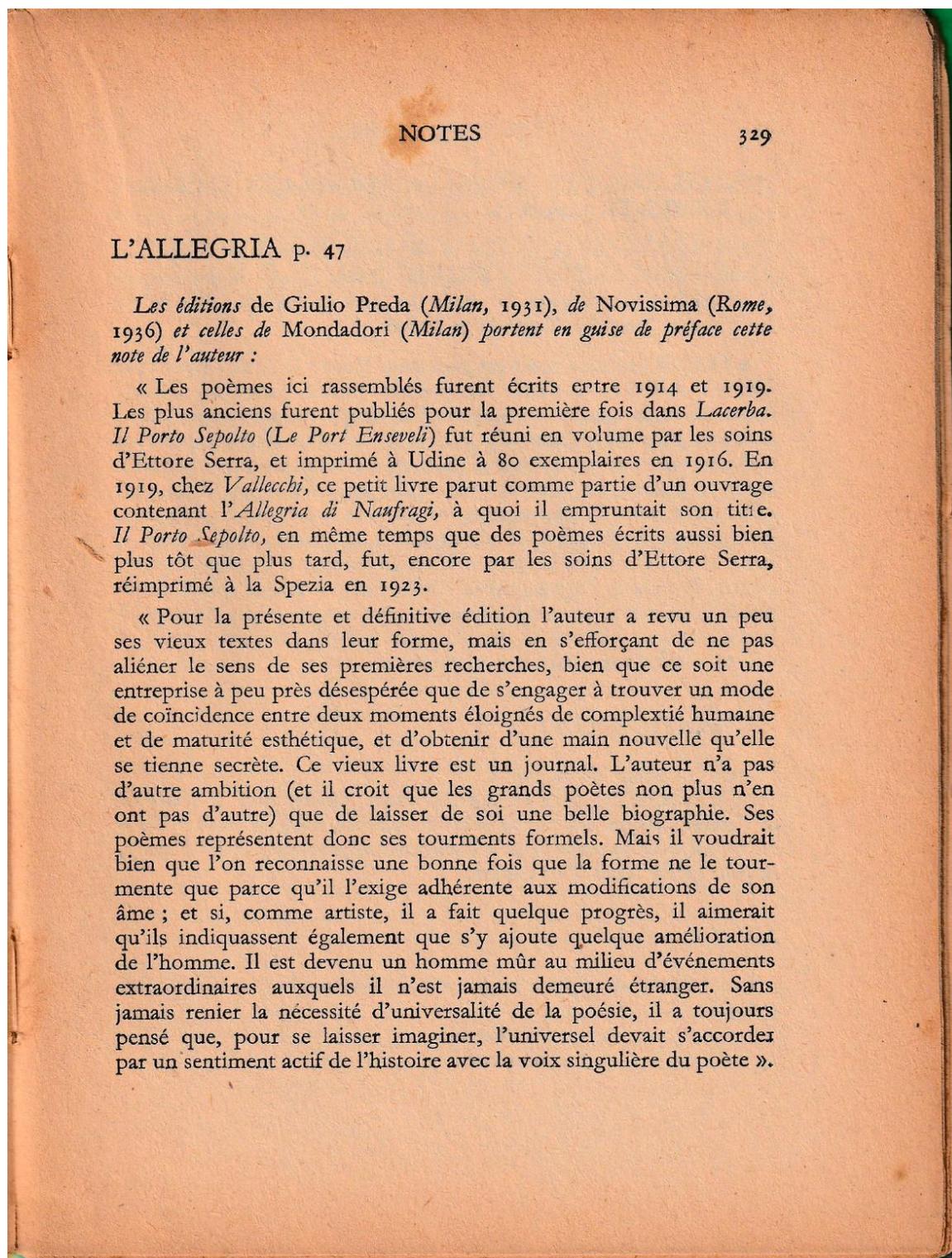
Anexo A – Capa de *Les Cinq Livres*



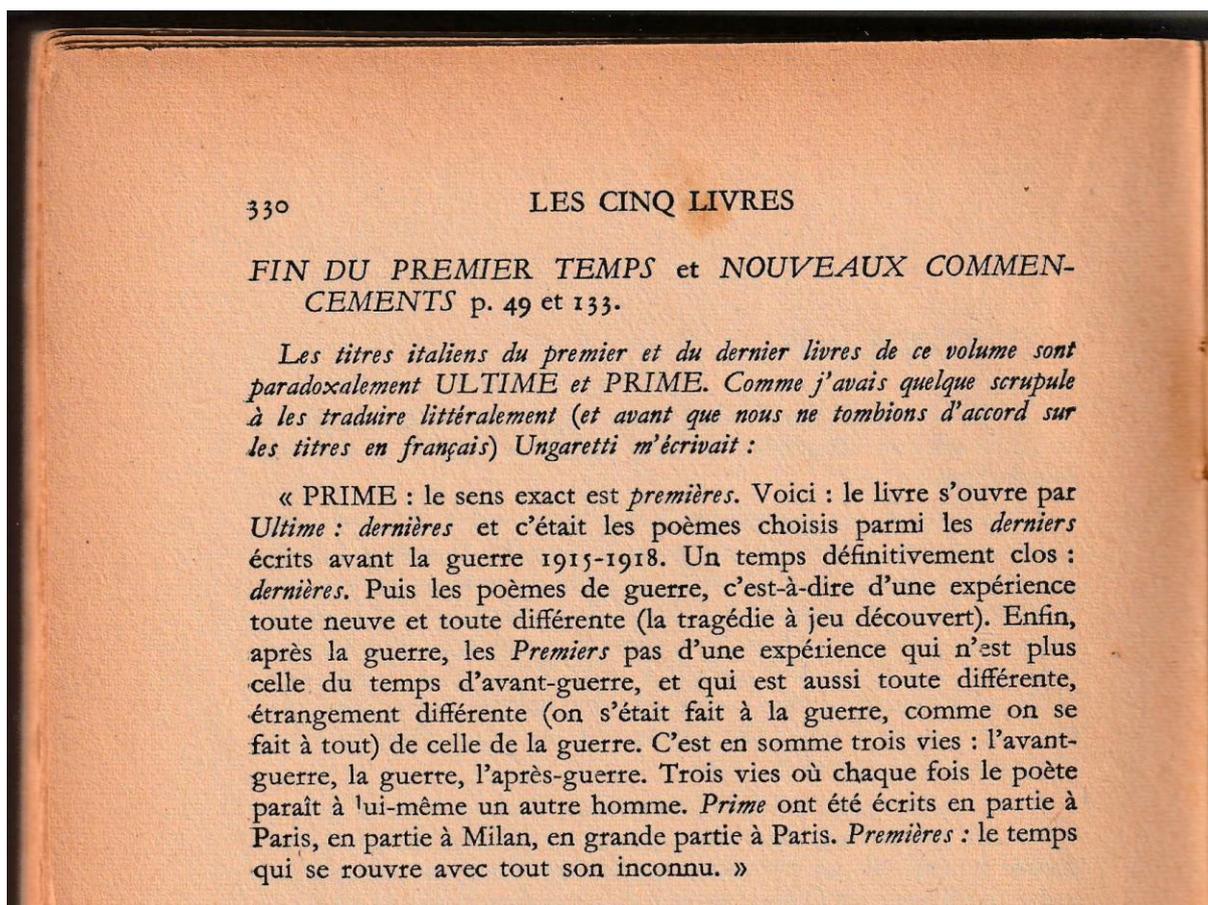
Anexo B – A parte das ‘Notas’ ao final do livro.



Anexo C – O prefácio de *L'Allegria*.



Anexo D – Continuação do prefácio e a tradução dos títulos de *L'Allegria*.



Referências bibliográficas

- ANOKHINA, Olga. Vladimir Nabokov and His translators: collaboration or translation under duress. In: CORDINGLEY, Anthony; FRIGAU, Céline. *Collaborative Translation: from the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury, 2017.
- DE BIASI, Pierre-Marc. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/prefacio>. Acesso em: 15 fev 2018.
- GENNARO, Rosario. *Giuseppe Ungaretti – Jean Lescure, carteggio (1951-1966)*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2010.
- _____. *Il “diario” del traduttore*. *Revue des études italiennes*, Tome 54, p.175-188, 2008.
- _____. *Le patrie della poesia*. Firenze: Cadmo, 2004.
- GRESILLON, Almuth. *La mise en oeuvre, itinéraires génétiques*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- JACCOTTET, Philippe. *Les Cinq Livres*, par Giuseppe Ungaretti. *Nouvelle Revue Française*, n. 19, Gallimard, 1954.

PICCIONI, Leone; MONTEFOSCHI, Paola. *Album Ungaretti*. Collezione I Meridiani. Milano: Mondadori, 1989.

PICON-VIOLANTE, Isabel. Ungaretti et Shakespeare: le temps dévorant. *Le texte Étranger*, n. 5, Université Paris VIII. Disponível em:

<http://dela.univ-paris8.fr/etranger/pages/5/violante.html#anchor>. Acesso em 05 dez. 2018.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SEMPOUX, André. Le Premier Ungaretti et la France. *Revue Littérature Comparée*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1963.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 1995.

UNGARETTI, Giuseppe. *L'Allegria*. Collezione Lo Specchio. Milano: Mondadori, 1973.

_____.; LESCURE, Jean. *Les Cinq Livres*. Paris: Les éditions de Minuit, 1954.

VEGLIANTE, Jean-Charles. Ungaretti entre les langues. *Italiques*, Paris, v.1, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Tradução L. Pelegrin, L. M. Villela, M. D. Esqueda, V. Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

WILLEMART, Philippe. *Os bastidores da criação literária*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

IMEC, Arquivo Lescure, pasta Ungaretti 12DK23.

Recebido em : 02 de janeiro de 2018.

Aceito em : 21 de novembro de 2018