



O Romantismo e o verso clássico francês

Romanticism and the Classical French Verse

Sandra Mara Stroparo

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

smstroparo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2129-1498>

Resumo: O presente trabalho apresenta uma parte da história do verso francês, considerando para isso sua tradição, suas opções clássicas e a revolta romântica. Dentre as muitas modificações que o Romantismo instaurou na literatura francesa, as alterações feitas sobre o padrão do verso clássico são um dos melhores exemplos formais das realizações dessa escola. A criatividade poética original de um Victor Hugo, bem como o esforço de tradutores literários responsáveis por absorver e verter para a língua francesa a produção do Romantismo de outros países geraram um esforço conjunto que acabou sendo responsável, a longo prazo, por instaurar a modernidade poética em território gaulês.

Palavras-chave: verso francês; Romantismo; V. Hugo; tradução.

Abstract: This paper presents part of the history of the French verse, taking into consideration its tradition, its classical possibilities and the rebellion of the Romantics. Among the many modifications that Romanticism brought to French literature, the alterations to the patterns of classical verse writing are one of the best formal examples of the achievements of the school. The original poetic creativity of a Victor Hugo, as well as the toil of literary translators responsible for absorbing and bringing to the French language what the Romantics produced in other countries created a concerted effort that was responsible, in the long run, for bringing modernity into the land of the Gauls.

Keywords: French verse; Romanticism; V. Hugo; translation.

Ao estudarmos o Romantismo em sua relação com o Classicismo, descobrimos uma série de continuidades e enfrentamentos que marcaram essa passagem tão definitiva também para a Modernidade. Na poesia descobrimos uma batalha extensa e duradoura que talvez ainda encontre repercussão atualmente.

Até o início do século XIX, falar em Belas-letras, em literatura, era falar em versos. Poesia e artes poéticas eram palavras que se confundiam com a própria natureza do objeto literário, assim como Poeta era o artista da palavra, por excelência. Mas, a partir do momento em que o romance começa a ganhar espaço, o verso passou por uma profunda transformação, e estudar poesia passou a ser, entre outras coisas, um trabalho que buscava suas características mais essenciais, aquilo que realmente fazia de um determinado texto Poesia. Parte dessa história, especialmente quando pensamos na tradição do verso latino, aconteceu em território francês. A França não teve dificuldades para abraçar o verso renascentista italiano quando Paris queria mudar as regras do jogo intelectual e da dominação política sobre o país. A partir daí, no entanto, e apegada sempre a suas regras, adotou uma postura dura que se estabeleceu até o Romantismo – e será ele o responsável por começar a discuti-la. Estudar a forma do verso francês é compreender um pouco dessa história.

O verso tradicional francês

Filólogos contemporâneos consideram que no período clássico latino o acento era parte de um caráter musical que envolvia um acento de duração, mas que posteriormente se transformou em um acento de intensidade. É preciso notar, entretanto, que os dois sistemas, o quantitativo e o intensivo, não se opõem realmente, sendo ambos, por exemplo, silábicos. São modelos que convivem, de alguma forma.

Profundamente ligado à música em seus inícios religiosos, o verso francês e a própria língua francesa vão aos poucos encontrando um caminho próprio. A música religiosa, e sua necessidade de criação de ritmos e ênfases que sustentassem a atenção e elevassem a fé, acabou por valorizar o ictos — o acento tônico. Embora o mundo religioso não fosse o único, ele foi definitivo para o estudo da música e da poesia: daí para a popularização/vulgarização do verso foram alguns séculos, mas chegou-se lá.

A poesia provençal vai ainda viver momentos de “passagem” de um modo a outro (e ainda se discutem essas leituras), mas a sua grande influência em países circunvizinhos, da Alemanha a Portugal, vai ser um exemplo não só do vigor que o verso francês franco-italiano alcançou, mas de escolhas específicas que acabaram por definir a poesia europeia. Mesmo na Inglaterra, a poesia religiosa latina e depois francesa, ao menos até o

século XIII, influenciou a produção poética: a necessidade de regularidades tônicas foi se consolidando (antes até do uso da rima). O silabismo vai se introduzir na ilha entre os séculos XIII e XIV. Alguns outros procedimentos de versificação também foram usados pelos poetas além-Mancha: aos poucos, rimas masculinas e femininas e, principalmente, cesuras líricas (sexta sílaba não tônica: feminina sem elisão) e épicas (sexta sílaba tônica, sétima elidida):

É preciso admitir que o verso francês foi importado pela Inglaterra nas mesmas condições que o foi para a Alemanha. Atravessou o mar com armas e bagagens, quer dizer, com a declamação não acentuada que tinha entre nós, e com as duas únicas tônicas da *cesura* e da *rima*, às vezes marcadas artificialmente. Depois de ter provocado, no momento da Renascença, tentativas de reforma até aqui mal explicadas, essa discordância que acabamos de notar entre o acento da língua e certos aspectos da versificação silábica de origem estrangeira determinará uma crise bastante grave. O debate, mais tarde, como na Alemanha, terá fim quando novamente se colocam em primeiro plano as tônicas naturais, graças às quais se estabeleceu o ritmo. (LOTE, 1988, t. IV, 117-126, grifos e tradução nossa)¹

Já desde o começo do segundo milênio, o silabismo vinha se tornando mais rigoroso, sendo que as regras silábicas, numéricas, vão conviver com outras que aos poucos se consolidam, ligadas à tonicidade, ao ritmo e à rima. Assim, o verso vai se firmando para finalmente estabilizar-se (e o termo não é hiperbólico para a França) em torno da Renascença, quando finalmente se importam da Itália algumas regras mais específicas que, por escolha e imposição de costumes, acabaram regendo a poesia francesa mais tradicional.

Em 1509, Joachim du Bellay escreve *Défense et illustration de la langue française*. Nesse momento, num esforço para “melhorar” e enriquecer a língua francesa, ele prescreve modos adequados de fazê-lo, e as influências

¹ Il faut admettre que le vers français a été importé en Angleterre dans les mêmes conditions qu’il l’a été en Allemagne. Il a passé la mer avec armes et bagages, c’est-à-dire avec la déclamation inaccentuée qu’il avait chez nous, et avec les deux seules toniques de la césure et de la rime, parfois marquées artificiellement. Après avoir provoqué au moment de la Renaissance des tentatives de réforme jusqu’ici mal expliquées, cette discordance qu’on vient de noter entre l’accent de la langue et certains aspects de la versification syllabique d’origine étrangère déterminera une crise assez grave. Puis le débat, comme en Allemagne, prendra fin par la remise en honneur des toniques naturelles, grâce auxquelles s’établit le rythme.

corretas a serem levadas em conta para que principalmente a língua, através da literatura, da poesia, se engrandecesse (palavra adequada ao espírito do texto).

A citação é longa, mas é um dos trechos mais importantes da obra:

Lê, portanto, e relê primeiramente, ó poeta futuro, folheia noite e dia os exemplares gregos e latinos, depois deixa todas essas velhas poesias francesas, os jogos Florais de Toulouse e os Puy de Rouen: como rondós, baladas, virelais, canções e muitos outros temperos que corrompem o gosto de nossa língua e só servem para dar testemunho de nossa ignorância. Joga-te nesses epigramas prazerosos, [...] mas à imitação de um Marcial, ou de qualquer outro bem aprovado, se a lascividade não te apraz, misture o útil ao agradável. Destila, [...] a exemplo de um Ovídio, de um Tibulo e de um Propércio, entremendo algumas vezes nessas fábulas antigas um não pequeno ornamento de poesia. Canta-me estas odes, desconhecidas ainda da Musa francesa, com um alaúde bem afinado ao som da lira grega e romana, e que não haja verso em que não apareça algum vestígio de rara e antiga erudição. [...] Sobre todas as coisas, tome cuidado para que esse gênero de poema esteja distante da língua vulgar, enriquecido e ilustrado por palavras apropriadas e epítetos não ociosos, ornado com frases sérias e variado com todas as maneiras de cores e ornamentos poéticos. Soa-me esses belos sonetos, não menos douta que prazerosa invenção italiana, com fama equivalente à da ode, e diferente dela somente porque o soneto tem certos versos regrados e limitados: e a ode pode discorrer em todas as maneiras de versos livremente, até mesmo inventando ao seu prazer, a exemplo de Horácio, que cantou em dezenove tipos de versos, como dizem os gramáticos. Para o soneto então tens Petrarca e alguns outros modernos italianos. [...] Quanto às comédias e tragédias, se os reis e as repúblicas quisessem restituí-las à antiga dignidade, que as farsas e moralidades usurparam, eu seria da opinião de que te aplicasses a isso, e se queres fazê-lo para o ornamento de tua língua, sabes onde debes encontrar seus arquétipos. (BELLAY, 1930, p. 85-86, tradução nossa)²

² Lis donc, et relis premièrement, ô poète futur, feuille de main nocturne et journalière les exemplaires grecs et latins, puis me laisse toutes ces vieilles poésies françaises aux jeux Floraux de Toulouse et au Puy de Rouen: comme rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries, qui corrompent le goût de notre langue et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance. Jette-toi à ces plaisants épigrammes, [...] mais à l'imitation d'un Martial, ou de quelque autre bien approuvé, si la lascivité ne te plaît, mêle le profitable avec le doux. Distille, [...] à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibulle et d'un Propertius, y entremêlant quelquefois de ces fables anciennes, non petit ornement

O interessante é perceber o grau prescritivo do texto, em que o uso do imperativo é apenas um dos detalhes. Nele, rejeita-se toda a história pós-romana (a poesia provençal, as farsas, as moralidades...) em função da poesia Clássica. Escolhe-se o que devem ser, a partir daí, a poesia e a língua francesa: a responsabilidade é dos poetas, que precisam saber usá-la. A recusa de modelos como os da poesia provençal (jogos florais, rondós, baladas, virelais...) em virtude desse referencial clássico será então determinante, mas do ponto de vista da versificação, o silabismo já tinha se instalado e – coerentemente com os modelos italianos – se manterá em terras francesas.

Não se trata de um texto banal, ele foi apresentado como uma espécie de manifesto, representativo na criação da *Pléiade*, grupo formado por sete poetas que renovaram e redefiniram a língua e as formas poéticas do país: Du Bellay e Pierre de Ronsard eram seus nomes mais importantes. Quanto a Ronsard (1903), em 1565, publicou sua *Arte poética* (*Abregée de l'art poétique*), onde deixa clara a importância do verso alexandrino, quais as relações do alexandrino francês com o heroico clássico (as diferenças estariam nas sílabas dos acentos) e como ele deve ser usado. Com isso, firma-se a natureza atávica do verso de doze sílabas na língua francesa.

Como não podemos abordar todas as possibilidades métricas da tradição francesa, falar um pouco mais do alexandrino é escolher o mais tradicional dos versos franceses. Aquele que, ainda hoje, é a grande referência que foi seguida, modificada, derrubada e recuperada: o grande pai desta prosódia poética.

de poésie. Chante-moi ces odes, inconnues encore de la Muse française, d'un luth bien accordé au son de la lyre grecque et romaine, et qu'il n'y ait vers où n'apparaisse quelque vestige de rare et antique érudition. [...] Sur toutes choses, prends garde que ce genre de poème soit éloigné du vulgaire, enrichi et illustré de mots propres et épithètes non oiseuses, orné de graves sentences, et varié de toutes manières de couleurs et ornements poétiques. Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne, conforme de nom à l'ode, et différente d'elle seulement, pour ce que le sonnet a certains vers réglés et limités et l'ode peut courir par toutes manières de vers librement, voire en inventer à plaisir à l'exemple d'Horace, qui a chanté en dix-neuf sortes de vers, comme disent les grammairiens. Pour le sonnet donc tu as Pétrarque et quelques modernes italiens. [...] Quant aux comédies et tragédies, si les rois et les républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralités, je serais bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes. (BELLAY, 1930, p. 85-86, ortografia adaptada)

No século XII, há todo um ciclo épico que gira em torno do tema de Alexandre e que pode ser responsável pela denominação do verso, bem como o próprio Alexandre de Bernay (também conhecido como Alexandre de Paris, século XII), e seu *Roman d'Alexandre*, de 1180. No início do século XII, Albéric de Pisançon escreveu um poema em octossílabos chamado *Enfances d'Alexandre*, do qual hoje restam apenas fragmentos. Já em 1160, o poema é retomado em decassílabos e, por volta de 1170, Lambert le Tort de Chateaudun o reescreve em dodecassílabos. A partir daí, todas as recuperações e continuações do texto são feitas em versos de doze sílabas. A obra de Lambert, na verdade, foi perdida, e é a partir de Alexandre de Bernay que se tem notícia dela.

Foi só no século XV, entretanto, que o verso alexandrino passou a receber essa denominação³ (ROUBAUD, 2000, p. 8). Alguns retóricos que realizavam um esforço de designação e organização das letras chamaram assim o verso (então não muito comum) que tivera tanto espaço entre as canções de gesta. Mas a Renascença vai recuperar realmente seu uso, numa tentativa de aproximação com textos clássicos latinos, ou ao menos com o que alguns poetas e retóricos consideravam assim. Há todo um histórico de leituras diferentes dos clássicos e da sua suposta transposição, especialmente a partir do século XVI, o que gerou várias análises e contraposições filológicas entre os versos de dez, onze e doze sílabas, sempre a partir do hexâmetro datílico clássico (verso de seis pés de uma sílaba longa e duas breves):

Jullien [B. Jullien] consagra um capítulo à origem do verso decassílabo em sua obra de 1854, na qual sustenta que o acento grego e latino era mais forte que a quantidade que era apenas um caso de convenção e dá o acento como base da harmonia, algo a que Quicherat [L.M. Quicherat] respondeu, 1854. O hexâmetro tem cinco acentos e eles coincidem frequentemente com o sentido lógico com o que é análogo ao alexandrino. Desta teoria acentual é fácil de fazer sair o verso de dez sílabas. Quicherat consagra muitos artigos à origem desse verso, 1855, nos quais ataca a teoria de Jullien. Mostra de início que os antigos tinham versos com um número definido de sílabas entre as quais um verso de dez sílabas com acentos regulares. O verso latino de onze sílabas contava o *e* mudo no final, como faziam os italianos,

³ Ver PEUREUX, 2009, cap. 7, p. 257-311.

mas os franceses não fizeram o mesmo e seu verso de dez sílabas é exatamente igual. (THIEME, 1916, p. 67, tradução nossa)⁴

Esse é só um recorte de uma longa descrição sobre as origens desses versos. Um dos textos mais interessantes do século XX, tratando do alexandrino, foi escrito por Jacques Roubaud, matemático e poeta, membro fundador do Oulipo. Em 1978, ele lançou *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états du vers français récent*, que pensa o histórico mais recente desse verso, num levantamento importante do que foi a sua discussão no século XIX, considerando que a *crise de vers* mallarmaica já dura, na verdade, mais de cem anos.

Assim, há quase nove séculos o verso de doze sílabas é uma das formas mais estáveis da poesia francesa. Embora muito de seus usos (e acentos, ritmos, rimas, cesuras) se alterem, ele continuou sendo o paradigma com o qual os poetas tiveram de lidar.

A revolta hugoliana

Em seu discurso de posse na *Académie Française*, Alexandre Dumas (filho) lembrou a má recepção que a peça *Marie Stuart*, de Pierre-Antoine Lebrun, recebeu em 1820. O texto da peça, abertamente baseado em Schiller, tinha sido bastante criticado por seu vocabulário “comum”, “vulgar” e inadequado ao teatro:

Vocês sabem que, não só os sentimentos e as paixões eram desnaturados, mas que as palavras não tinham mais seu sentido verdadeiro? Ainda que a França tivesse se submetido às realidades

⁴ Jullien consacre un chapitre à l'origine du vers décasyllabe dans son ouvrage de 1854 dans lequel il soutient que l'accent grec et latin étaient plus fort que la quantité qui n'était qu'une affaire de convention et il donne l'accent pour base à l'harmonie, ce à quoi Quicherat répondit, 1854. L'hexamètre a cinq accents et ceux-ci coïncident souvent avec le sens logique ce qui est analogue à l'alexandrin. De cette théorie accentuelle il est facile de faire sortir le vers de dix syllabes. Quicherat consacre plusieurs articles à l'origine de ce vers, 1855, dans lesquels il attaque la théorie de Jullien. Il montre d'abord que les anciens avaient des vers d'un nombre défini de syllabes parmi lesquels un vers de dix syllabes avec des accents réguliers. Le vers latin de onze syllabes comptait l'e muet à la fin, comme le pratiquèrent les Italiens, mais les Français ne firent pas de même et leur vers de dix syllabes est exactement semblable.

mais pungentes, desde o cadafalso de 93, até os desastres de 1815; ainda que tivesse assistido a dramas terríveis, muito mais selvagens, muito mais reais que os de Shakespeare, continuava a recusar à arte o direito de lhe dizer a verdade e de chamar as coisas pelo seu nome. Um cavalo era chamado de um corcel, um lenço era chamado de tecido. Sim, Senhores, nessa época o estilo nobre não permitia outra coisa, e esse tecido não era bordado, era embelezado. Isso não significava nada, mas era assim que era preciso exprimir-se; e o senhor Lebrun⁵, tendo tido a irreverência de fazer Mary Stuart dizer, no momento de sua morte, o seguinte:

Recebe este presente, este lenço, este símbolo de ternura,

Que para ti, com suas mãos, tua amante bordou;

Recebeu tantos murmúrios no salão que precisou modificar esses dois versos e trocá-los por estes:

Recebe este presente, este tecido, este símbolo de ternura,

Que para ti, com suas mãos, tua amante embelezou.

Feita essa concessão, consentiram emocionar-se, e todas as mulheres, para enxugar as lágrimas que Mary Stuart lhes fazia derrubar, tiraram seus tecidos de seus bolsos.

Vejam onde estávamos. (DUMAS, 1875, p. 12, tradução nossa)⁶

⁵ Pierre-Antoine Lebrun (1785-1873), que ocupava, na Academia, a cadeira que Dumas veio a ocupar.

⁶ Savez-vous que, non seulement les sentiments et les passions étaient dénaturés, mais que les mots n'avaient plus leur sens véritable? La France avait eu beau subir les réalités les plus poignantes, depuis l'échafaud de 93, jusqu'aux désastres de 1815; elle avait eu beau assister à des drames terribles, bien autrement sauvages, bien autrement réels que ceux de Shakespeare, elle continuait de refuser à l'art le droit de lui dire la vérité et d'appeler les choses par leur nom. Un cheval s'appelait un coursier, un mouchoir s'appelait un tissu. Oui, Messieurs, à cette époque, le style noble ne permettait pas autre chose, et ce tissu, on ne le brodait pas, on l'embellissait. Cela ne signifiait rien du tout, mais c'était ainsi qu'il fallait s'exprimer; et M. Lebrun ayant eu l'irrévérence de faire dire par Marie Stuart, au moment de sa mort, à sa suivante:

Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse,

Que pour toi, de ses mains, a brodé ta maîtresse;

Il y eut de tels murmures dans la salle, qu'il dut modifier ces deux vers et les remplacer par ceux-ci:

Prends ce don, ce tissu, ce gage de tendresse,

Qu'a pour toi, de ses mains, embelli ta maîtresse.

Cette concession faite, on consentit à s'émouvoir, et toutes les femmes, pour essuyer les larmes que Marie Stuart leur faisait répandre, tirèrent leurs tissus de leurs poches.

Voilà où on en était.

O imperfeito usado até a última frase já mostra que, 55 anos depois, a literatura francesa estava, supostamente, em outro lugar. Mas a descrição das regras que impunham um pudor acadêmico aos textos não passa da revelação de um rigor um pouco ridículo, que já estava ali por séculos e que realmente tentava mudar até mesmo o sentido das palavras.

Marie Stuart foi considerada uma das primeiras manifestações românticas na França, que teve no teatro as primeiras explosões dessa escola. Aliás, um dos acadêmicos que trabalharam pela entrada de Dumas na *Académie* foi Victor Hugo. E essa história certamente o lembraria de que Lebrun era apenas um eco ainda mais distante do que aconteceu uma década depois, quando Hugo escreveu e dirigiu *Hernani*. A famosa “Batalha de *Hernani*” foi um marco: uma das muitas reedições dos conflitos entre antigos e modernos, uma tomada de posição da nova geração, da nova escola, de toda uma nova atitude perante possibilidades de criação. Se em 1827 o prefácio de *Cromwell* (e a própria peça) já tinha representado uma tomada de posição, especialmente de conteúdo, em 1830, *Hernani* choca suas plateias porque alterou o alexandrino.

Por muito tempo, e principalmente após o século XVII, o alexandrino tinha suportado variações que, especialmente no teatro, sobrepunham o ritmo à métrica, ainda que sutilmente. Os alexandrinos épicos, por exemplo, mantinham um acento na sexta sílaba, aceitando uma átona em seguida que não seria “contada” (primeiro hemistíquio grave).

Em *Rythme et rime de l’alexandrin classique*, tese de 2000, orientada por Jacques Roubaud, Valérie Beaudoin analisa 80 mil versos do teatro de Corneille e Racine. Utilizando o *métrometre* (novo, naquele momento), um *outil* para análise fonética do verso clássico, a autora chega a conclusões muito interessantes:

O fim do hemistíquio é, de fato, muito fortemente marcado em relação ao início do hemistíquio seguinte e esta saliência é reforçada pela marca frágil da antepenúltima posição. As correlações entre esses níveis *a priori* independentes parecem ser constitutivos do ritmo.

A unidade rítmica parece então ser o hemistíquio. A unidade do verso é, entretanto, assegurada por todo o sistema de regras fonéticas que se aplicam à cesura, lugar de junção entre hemistíquios, pela estrutura rítmica mais regular do segundo hemistíquio em relação ao primeiro e obviamente pela rima. O alexandrino é realmente um “segmento métrico, concatenação de dois segmentos métricos equivalentes”, como escreve J. Roubaud em *La vieillesse d’Alexandre*.

Paralelamente, o exame sistemático da rima em Corneille e Racine permitiu mostrar a existência de regularidades, não atestadas nos tratados de métrica (a vogal [e], por exemplo, sempre precisa de uma consoante de apoio) e propor, sobre bases empíricas, uma definição contextual dos conceitos de rima rica, suficiente⁷ ou pobre, que depende do tipo de terminação examinada. (BEAUDOUIN, 2000, p. 433, tradução nossa)⁸

Ou seja, o que vemos é uma leitura prática, o que a autora chamou de *approche empirique* de algo que o ouvido do poeta e do bom leitor já conheciam. Mas o levantamento dos versos e a leitura minuciosa confirmam, primeiro, a firme tradição desse verso. E, em segundo lugar, a importância da “revolta hugoliana”. Se esse, o de Corneille e Racine, é o verso clássico, se esse é o alexandrino de referência para a poesia e o teatro, também será o paradigma em relação ao qual a tradição se mantém, e, no século XIX, vai se contrapor.

A *Bataille d’Hernani*, em 1830, consagrou o romantismo – e Victor Hugo. O esforço de promover o “drama” em detrimento da tragédia clássica não viria sem reações, mas Hugo não era só um revolucionário, não inventou o drama burguês, que defendia o texto em prosa: Diderot e Beaumarchais chegaram primeiro. Já o poeta romântico defendeu o verso no teatro no prefácio de *Cromwell*:

⁷ Na prosódia poética francesa, rima de final de verso produzida pela concordância sonora de uma vogal acentuada final e uma consoante ou consoantes que a seguem.

⁸ La fin d’hémistiche est, en effet, très fortement marquée par rapport au début de l’hémistiche suivant et cette saillance est renforcée par le faible marquage de l’avant-dernière position. Les corrélations entre ces niveaux *a priori* indépendants semblent être constitutives du rythme.

L’unité rythmique semble donc être l’hémistiche. L’unité du vers est cependant assurée par tout le système de règles phonétiques qui s’applique à la césure, lieu de jonction entre hémistiches, par la structure rythmique plus régulière du second hémistiche au regard du premier et bien entendu par la rime. L’alexandrin est bien un "segment métrique, concaténation de deux segments métriques équivalents", comme l’écrit J. Roubaud dans *La Vieillesse d’Alexandre*.

Parallèlement, l’examen systématique de la rime chez Corneille et Racine a permis de montrer l’existence de régularités, non attestées dans les traités de métrique (la voyelle [e], par exemple, a toujours besoin d’une consonne d’appui) et de proposer, sur des bases empiriques, une définition contextuelle des concepts de rime riche, suffisante ou pauvre, qui dépendent du type de terminaison examiné. (BEAUDOUIN, 2000, p. 433)

Não hesitamos, e isto provaria ainda aos homens de boa fé quão pouco procuramos deformar a arte, não hesitamos em considerar o verso [dramático] como um dos meios mais próprios para preservar o drama do flagelo que acabamos de assinalar, como um dos diques mais poderosos contra a irrupção di *comum*, que assim como a democracia, corre transbordante nos espíritos. (HUGO, 2007, p. 71)

No entanto, nem todos os espectadores de *Hernani* concordaram com o resultado. Na verdade, muito da dita “batalha” gira em torno do uso que Hugo (1899) fez do verso. O *beau vers* e sua elegância clássica são resultados de um “cálculo” que, obedecendo à métrica (a cesura) do alexandrino tradicional, pode submeter a ela a organização sintática e semântica. Ao evitar esse resultado, buscando um texto mais “natural”, Hugo inverteu esses valores, deslocou a cesura (ou criou outras cesuras), e chegou ao resultado que gerou o verso do drama romântico.

Nessa peça, entre várias outras “violências”, o verbo *être*, no sentido de “ser”, era bastante usado (uma das estranhas proibições clássicas), e em primeira pessoa. Um substantivo poderia ganhar ênfase, o vocabulário poderia ser mais “comum”, mas especialmente o ritmo da fala na peça deveria ser algo mais próximo do ritmo da fala cotidiana.

No livro *Les contemplations*, de 1856, encontramos vários poemas escritos ao longo das duas décadas anteriores. Em *A propos d’Horace*, de 1831, a atitude que Victor Hugo tinha usado, um ano antes, para escrever *Hernani*, é glosada em um violento desprezo:

Marchands de grec! marchands de latin! cuistres! dogues! [4-5-3]
 Philistins! magisters! je vous hais, pédagogues! [3-3-3-3]
 Car, dans votre aplomb grave, infaillible, hébété, [6-6]
 Vous niez l’idéal, la grâce et la beauté! [6-6]
 Car vos textes, vos lois, vos règles sont fossiles! [6-6]
 Car, avec l’air profond, vous êtes imbéciles! [6-6]
 (HUGO, 1856a, p. 57)⁹

⁹ Mercadores de grego! mercadores de latim! pedantes! cachorros!
 Filistinos! Professorezinhos! eu vos odeio, pedagogos!
 Porque, em sua segurança grave, infalível, estúpida,
 Negais o ideal, a graça e a beleza!
 Porque vossos textos, vossas leis, vossas regras são fósseis!
 Porque, com ar profundo, sois imbecis! (tradução nossa, literal)

A revolta do espírito romântico se afirma. Os versos iniciais vão de “mercadores” a “imbecis” e não melhoram muito depois. Todo um referencial tradicional, acadêmico e histórico da poesia francesa é avaliado severamente: e rejeitado. Mas se analisarmos os versos, encontramos alexandrinos com variações de cesuras (assinaladas ao fim de cada verso) que os distanciam do ritmo tradicional (ou o aproximam da prosa, pecado maior, segundo a crítica da época), mas que fazem, por outro lado, como até a crítica francesa virá a admitir, com que o verso ganhe em naturalidade e ênfase, criando outro ritmo romântico: o moderno.

Essa é de fato uma das muitas cruzadas da vida de Hugo. Um pouco mais para o início do livro, ainda que datado de 1834, temos um de seus poemas antológicos, “Réponse à un acte d’accusation”. Ali são criticados desde os métodos pedagógicos do colégio, até a regra das três unidades (ação, tempo, espaço), que dominava o teatro francês há séculos e que repetia, radical e prescritivamente, uma leitura específica de Aristóteles, assim como todas as regras do pudor clássico (temáticas e formais), que regiam a poesia e ditavam como ela “poderia” ser caso quisesse ser considerada poesia. E Victor Hugo comprou a briga em seus termos:

Donc, c’est moi qui suis l’ogre et le bouc émissaire. [6-6]
 Dans ce chaos du siècle où votre cœur se serre, [6-6]
 J’ai foulé le bon goût et l’ancien vers français [6-6]
 Sous mes pieds, et, hideux, j’ai dit à l’ombre: Sois! [6-6]
 Et l’ombre fut. — Voilà votre réquisitoire. [4-8]
 (HUGO, 1856a, p. 29)¹⁰

Continuamos em alexandrinos. O segundo verso está mais para o alexandrino épico, com a cesura depois da sétima sílaba, átona. Mas o último diz a que vem, alterando o lugar dos acentos, o padrão rítmico.

Alguns versos mais adiante, o conflito é guerra aberta, mas vencida:

¹⁰ Então, sou eu o ogre e o bode expiatório.
 Nesse caos do século em que vosso coração se fecha,
 Esmaguei o bom gosto e o antigo verso francês
 Sob meus pés, e, terrível, disse à sombra: Sede!
 E a sombra foi. – Vejam vossa acusação. (tradução nossa, literal)

Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
 Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
 Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
 Je fis souffler un vent révolutionnaire.
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
 Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!
 Je fis une tempête au fond de l'encrier,
 Et je mêlai, parmi les ombres débordées,
 Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées;
 Et je dis: Pas de mot où l'idée au vol pur
 Ne puisse se poser, tout humide d'azur!
 Discours affreux! — Syllepse, hypallage, litote,
 Frémirent; je montai sur la borne Aristote,
 Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.
 (HUGO, 1856a, p. 32)¹¹

É o trecho mais conhecido do poema, e os primeiros versos são unanimemente citados quando se fala da *révolte hugolienne* (revolta hugoliana). O *bonnet rouge* é sempre identificado com o *bonnet phrygien* que simbolizava a liberdade e o civismo¹² durante os anos revolucionários. Quando o autor coloca um barrete vermelho no velho dicionário, depois de soprar um vento revolucionário (cacofonia consciente) sobre os batalhões de alexandrinos quadrados, ele ganha eternamente o coração dos românticos (e o nosso). Para maior diversão, até o quarto verso os alexandrinos são quadrados.

¹¹ E sobre a Academia, avó e aposentada,
 Escondendo sob as saias os tropos confusos,
 E sobre os batalhões de alexandrinos quadrados,
 Fiz soprar um vento revolucionário.
 Pus um barrete vermelho no velho dicionário.
 Basta de palavras senadoras! basta de palavras plebeias!
 Fiz uma tempestade no fundo do tinteiro,
 E misturei, entre as sombras transbordadas,
 Ao povo negro das palavras o enxame branco das ideias;
 E digo: Nenhuma palavra onde a ideia do voo puro
 não possa pousar, úmida de azul celeste!
 Discurso horrível! – silepse, hipálage, litotes,
 Tremeram; coloquei sobre o marco Aristóteles,
 E declarei as palavras iguais, livres, grandes. (tradução nossa, literal)

¹² Originalmente, as escravizadas romanas libertadas o usavam como forma de identificação.

O que nos interessa aqui é o momento histórico em que a poesia francesa, metalinguística e pragmaticamente, se deixa mudar: pouco, e aos poucos. É evidente que o recorte que fazemos – um autor, ainda que canônico; um só autor, ainda que seja Hugo – não é definitivo para qualquer conclusão absoluta. Mas a *crise de vers* que Roubaud retoma e estende para o século XX não tinha sido simplesmente inventada por Mallarmé naquele fim de século. E se o Romantismo, como querem tantos, é nosso primeiro modernismo, talvez Victor Hugo seja então o primeiro de seus autores. Moderno porque necessário, ainda que com variações de alexandrinos (como, aliás, nos primeiros poemas de Mallarmé).

Ao mesmo tempo, se quiséssemos seguir o trilho da exceção (numa postura um tanto concretista), poderíamos afirmar que Hugo já não usa alexandrinos, visto que ele foge declaradamente de sua definição clássica, e, portanto, que ele fez versos longos, alguns com doze, alguns com treze, outros com onze ou quatorze sílabas, com distribuição variada de acentos e cesuras. Versos livres, portanto.

J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose.

[...]

Tous les mots à présent planent dans la clarté.

Les écrivains ont mis la langue en liberté. (HUGO, 1856a, p. 36)¹³

Logo, não é inconsequente a consideração de Mallarmé, em seu “Crise de vers”, de 1897. Uma leitura desse texto (como em Bertrand Marchal), é que a morte de Deus e a crise poética são uma só compreensão seja da revolução, seja da morte de Hugo. Que será da poesia francesa?

Um leitor francês, seus hábitos interrompidos à morte de Victor Hugo, só pode se desconcertar. Hugo, em sua tarefa misteriosa, acouou toda a prosa, filosofia, eloquência, história, no verso, e, como ele era o verso pessoalmente, confiscou em quem pensa, discorre ou narra, quase o direito a se enunciar. Monumento nesse deserto, com o silêncio, longe; numa cripta, a divindade assim de uma majestosa idéia inconsciente, a saber, que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a

¹³ Joguei o verso nobre aos cães negros da prosa

[...]

Todas as palavras agora planam na claridade.

Os escritores colocaram a língua em liberdade. (tradução nossa, literal)

literatura; que verso há tão logo se acentua a dicção, ritmo desde que estilo. O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava a sua mão tenaz e mais firme sempre de forjador, viesse a faltar; para, ele, se romper. Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples; e, eu o indicarei, não sem similitude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal. A variação data daí: ainda que por debaixo e de antemão inopinadamente preparada por Verlaine, tão fluido, voltado a primitivas soletrações. (MALLARMÉ, 2010, p. 158)

Romantismo alemão e a tradução como veículo de mudança

Ainda no século XIX, o apego a suas próprias formas tradicionais foi uma questão que gerou dificuldades para a aceitação de influências estrangeiras no verso francês. E, claro, o trânsito de obras de outros países e línguas é sempre definitivo para modificações significativas em qualquer literatura.

Mas o que houve nesse campo foram as *Belles infidèles*, a partir do século XVII, e uma confiante presunção hegemônica: as traduções resultantes da completa domesticação dos textos estrangeiros e sua adequação ao suposto gosto francês. Só no século XIX é que essa postura começará a mudar, a saber, em torno de 1830 (e voltamos ao ano da *Bataille d’Hernani*). Os ventos românticos sopravam na Europa e chegaram à França, um pouco tarde, mas finalmente chegaram.¹⁴

Na França, a literatura inglesa – Shakespeare principalmente – teve alguma influência desde o século XVIII, mas a alemã não era muito conhecida. O final do século XVIII alemão, entretanto, teve importância demasiada para passar em branco. Embora os ecos daquela produção tenham chegado ainda nos oitocentos, a Revolução e depois o Império de Napoleão geraram tempos conturbados, atrasando o Romantismo francês. Finalmente, os trabalhos de Mme de Staël e seu *De l’Allemagne* foram definitivos para que as notícias de novos ares chegassem à França. Pronto em 1810, esse livro foi inicialmente destruído pela censura napoleônica e só três anos depois pôde ser lido pelos franceses.

¹⁴ Com a “Monarquia de Julho”, de Louis Philippe, e a liberalização de costumes na França, inicia-se uma explosão cultural e vê-se o surgimento de mais jornais, editoras, revistas, livros e uma abertura de interesse sobre a produção estrangeira. Ver LOMBEZ, 2012.

Ares de Goethe e Schiller já tinham chegado,¹⁵ principalmente romances e algumas peças já tinham sua fama. Além da literatura, a canção alemã, o *lied*, começava a cair no gosto francês, mas o trabalho de recepção principal (as traduções) começou um pouco depois, só no século XIX, e com pouco sucesso, ao menos no início.

A própria Mme de Staël procurou traduzir muitas obras que considerou importantes, mas mesmo ela, profundamente imbuída de outra língua e do esforço de renovação, deixou que o francês lhe pesasse. Segundo Christine Lombez (2003, p. 358), sua tradução do poema dramático *Der Fischer*, de Goethe, se transformou em uma fábula do século XVIII. Rossel, crítico do século XIX interessado no tema, insiste nesse exemplo: “Ora, quão canhestros e insossos eram os poemas líricos de Goethe, lamentavelmente traídos em maus ou medíocres versos franceses? Quem teria reconhecido ‘Der Fischer’ em ‘O pescador’ de Mme de Staël?”¹⁶ (ROSSEL, 1897, p. 120, tradução nossa). E o crítico se alonga em outros exemplos. Porém ele parece afirmar, ao usar o imperfeito, que novas traduções teriam mudado essa perspectiva. Mas o que é mais interessante é como, independentemente do original, quase invariavelmente os tradutores franceses “recriaram” os poemas em alexandrinos. Em poucas variações o verso octossilábico foi escolhido. Essa prática conservou-se para poemas traduzidos ao longo de boa parte do século XIX.

Um exemplo de algum esforço em outra direção é o volume *Les Étrangères*, de H.-F. Amiel. O tradutor é suíço, genebrino, mas a editora é francesa. Na capa do livro há uma “chamada” para o que vem pela frente: “Reprodução exata dos ritmos originais. Prática e teoria. Propostas de inovações.”¹⁷ (AMIEL, 1876, n/p, tradução nossa). São apresentados poemas traduzidos de várias línguas (alemão, a maioria; italiano; sérvio; inglês; português), divididos em duas partes: *Rythmes connus* (50 poemas) e *Rythmes nouveaux* (11 poemas). Além disso, um prefácio e um apêndice,

¹⁵ Rossel, no entanto, informa que até 1821 só se conhecia o *Werther* de Goethe (ROSSEL, 1897, p. 102). Sendo, assim, somente a prosa.

¹⁶ Or combien gauches et fades n’étaient pas les poésies lyriques de Goethe, pitoyablement trahies en méchants ou en médiocres vers français? Qui donc eût reconnu ‘Der Fischer’ dans ‘Le Pêcheur’ de Mme de Staël?

¹⁷ “Reproduction exacte des Rythmes originaux. Pratique et Théorie. Innovations proposées.”

ambos sobre as dificuldades de se traduzir poesia para o francês, com regras de versificação rígidas que, caso não cumpridas, desqualificariam qualquer texto como poético.

Enxergamos, no entanto, um esforço grande, por parte do tradutor, para se aproximar dos originais que escolheu, seja pela métrica, seja pelo ritmo (ele escolhe ritmos supostamente não muito “estranhos” ao francês, com raras exceções), sem esquecer, a princípio, o conteúdo semântico dos poemas. E no apêndice, assim como nas notas finais, ele apresenta explicações, comentários, justificativas para suas escolhas. Curiosa, e, acredito, indicativa do peso da tradição francesa, é sua desculpa (e defesa) pelos versos brancos. Embora retoricamente inteligente, mais de cem anos depois ainda nos espanta a dificuldade de se violar uma “regra” como essa. A explicação é boa: a rima marca o final do verso:

Como, com nossas rimas, gerar o efeito dos versos sem rimas, dos versos brancos e unicamente acentuados? Respondo: desenvolvendo o princípio da cadência ou da cesura que já existe em nossa versificação. Os rimadores franceses fazem versos brancos sem o saber. Nossos decassílabos e nossos alexandrinos contêm o germe desse sistema que Voltaire reprovava e que ele cria, sem razão, ser inabordável. De fato, tomemos o início de *Henriade*:

Canto este herói
Que reinou sobre a França,
E por direito de conquista
E por direito de nascença.

Ora, nesse quarteto, os versos pares somente são rimados; os outros dois são brancos. Mas para disfarçar isso o que fez o poeta? Ele os reduziu ao estado de hemistíquios e, dobrando o verso primitivo, escreveu:

Canto este herói que reinou sobre a França,
E por direito de conquista e por direito de nascença.
(AMIEL, 1876, p. 259, tradução nossa)¹⁸

¹⁸ Comment, avec nos rimes, rendre l'effet des vers sans rime, des vers blancs et uniquement accentués

Je répons : en développant le principe de la cadance ou de la césure qui est déjà dans notre versification. Les rimeurs français font des vers blancs sans le savoir. Nos décasyllabes et nos alexandrins contiennent le germe de ce système que réprovait Voltaire et qu'il croyait à tort nous être inabordable. En effet, prenons le début de la *Henriade* :

Je chante ce héros
Qui régna sur la France,
Et par droit de conquête

É só um exemplo do empenho de Amiel em convencer seu leitor de que, talvez, o exigente leitor de língua francesa possa considerar encontrar ali alguma poesia. Christine Lombez (2012), teórica da tradução, considera Amiel um dos melhores exemplos de tradutor naquele período. Segundo a autora, um bom exemplo do lugar social de onde foram surgindo as mudanças e as boas traduções são os alsacianos, belgas e suíços, pois são eles que farão o verdadeiro serviço de tentar *não* transformar a poesia estrangeira em inequívoca poesia francesa, de tentar oferecer a eles um pouco da natureza da poesia de outras línguas. Ou seja, não-franceses-francófonos são os que cometerão tal ousadia.

Mesmo quando mantêm os dodecassílabos clássicos franceses, Amiel o faz por uma razão. É interessante ver o esforço – e, na verdade, a criatividade – do tradutor ao trabalhar, por exemplo, com um soneto de Camões (AMIEL, 1876, p. 171-172). Não se trata de uma tradução literal, o que destaca ainda mais a qualidade do trabalho, mas há diferenças curiosas: enquanto o poema português é um clássico soneto na língua, todo em decassílabos com rimas abba/cde/dce (portanto, com uma pequena variação interessante de rimas nos tercetos), Amiel compõe seu poema em versos dodecassilábicos, rimas abab/cdc/dcd, no melhor estilo clássico, simétrico, “perfeito”, dos sonetos franceses de um renascentista como Ronsard.

Podemos argumentar que essa tradução de Amiel busca, justamente, os efeitos correspondentes adequados: elaborar e reelaborar um poema do século XVI francês é fazer exatamente isso. Não fosse uma das advertências da capa da edição: “*Reproduction exacte des Rythmes originaux.*”¹⁹ (AMIEL, 1876, n/p). Ainda precisamos lembrar que o francês é mais “condensado” foneticamente que o português, o que quer dizer que nele diz-se “mais em menos sílabas”. Assim, se o tradutor ainda aumenta duas sílabas a cada verso, há que se criar alguma coisa, mas Amiel é um dos bons exemplos. As ressalvas feitas aqui são mais comentários às diferenças do que descobertas

Et par droit de naissance.

Or, dans ce quatrain, les vers pairs seulement sont rimés; les deux autres son blancs. Mais pour dérober ceux-ci qu’a fait le poëte? Il les a réduits à l’état d’hémistiches et doublant son vers primitif, il a écrit:

Je chante ce héros qui régna sur la France,
Et par droit de conquête et par droit de naissance.

¹⁹ Reprodução exata dos ritmos originais.

de problemas: perfeitamente defensável, portanto, a postura de transposição para a tradição equivalente, quinhentista, francesa.

Outros gêneros textuais, como o *lied*, também guardam um pouco das mudanças da tradução francesa. O fato de que se trata de uma tradução que precisa ser cantada em uma música pré-existente fez dele um gênero interessante para o estudo das traduções.

O *lied* faz parte da tradição da canção erudita e da canção popular alemã²⁰, e ganhou muito espaço e repercussão fora da Alemanha durante o período romântico. Quando alguns grandes compositores (Schubert, Schumann) começaram a musicar poemas dos poetas românticos (Heine, Goethe), bem no início do século XIX, o gênero explodiu e se popularizou entre todas as camadas da população. Em pouco tempo, a Europa também já tinha se encantado com aquele formato simples de voz e piano e, posteriormente, voz e *ensemble*.

Já mais adiantado no século, o grande historiador (e um dos grandes tradutores) do *lied* na França é Édouard Schuré. Como Amiel, ele faz opções de manutenção de características do original, a despeito da prosódia poética francesa tradicional. Além disso, ele defende especialmente a não transformação de registro moral, social ou linguístico em seu trabalho. A defesa da autenticidade, ainda que menos “elevada” a olhos franceses, fica bastante clara no seu livro *Histoire du Lied* (SCHURÉ, 1868), que apresenta textos de estudo e muitas traduções.

Além de ter tomado essa posição em relação à tradução, Schuré escreve um último capítulo intitulado “O que falta à poesia lírica francesa”²¹, onde basicamente culpa a centralização elitista parisiense por um “congelamento” de formas e normas que desconhecem completamente a vida da província. Alguns subtítulos do capítulo são bons exemplos da ira do autor: “Tiranía de Paris, sufocamento da originalidade provincial”²² e “O

²⁰ Na autêntica produção francesa, a *mélodie* é seu possível equivalente. Ambos são exemplos de poemas que foram musicados, mas o *lied* tanto se refere à tradição popular como à erudita, enquanto a *mélodie* é exclusivamente erudita. O exemplo mais popular francês, com letras criadas para as músicas, é a *chanson*.

²¹ Ce qui manque à la poésie lyrique en France.

²² Tyrannie de Paris, étouffement de l’originalité provinciale.

gênio francês é o gênio parisiense?”²³ (SCHURÉ, 1868, 489-512, tradução nossa). Vale salientar, para a análise, que Édouard Schuré é alsaciano.

Tudo isso, portanto, nos leva aos questionamentos que a tradição tradutória francesa enfrentava naquele momento: o de que ela pervertia o “sentido” dos textos, traduzia as letras dos *lieder* por coisas completamente diferentes, não oferecia aos leitores franceses uma noção mínima das características dos originais e o de que, na tradução de poesia, ritmos e acentos dos textos-fonte eram recusados em função da prosódia francesa. Mas essa atitude começava a mudar, num esforço coerente com as propostas românticas.

Vai ficando claro, conforme lemos a poesia criada e traduzida no século XIX, que esse trabalho se configurou em uma tomada de posição, uma reação não só às normas clássicas, ditadas pela academia, e à tradição firmada a partir delas, mas também à tradição da própria tradução francesa que obedecia, até pouco antes, a essas normas todas. Em nome da língua francesa e suas regras prosódicas, bem como de algumas regras morais e algo pedantes, tradutores teriam, no limite, corrompido um sem número de textos estrangeiros, o que talvez tenha gerado, naquele momento, até mesmo um certo desinteresse por parte da cultura francesa quanto ao estranho, ao diferente. Esse processo, para manter sua radicalidade, precisou inclusive transformar em alienígenas as próprias províncias francesas. Daí a posição radical de críticos como Schuré.

Finalmente, a aceitação e a normalização do diferente levaria, inclusive, ao moderno verso livre, assumido por autores que leram tanto a poesia de um Victor Hugo quanto as traduções de poesia romântica alemã, inglesa, americana e outras. Mas esse é outro capítulo dessa história.

Referências

AMIEL, Henri-Frédéric. *Les étrangers: poésies traduites de diverses littératures*. Paris: Sandoz et Fischbacher Éditeurs, 1876.

BEAUDOUIN, Valérie. *Rythme et rime de l'alexandrin classique: étude empirique des 80.000 vers du théâtre de Corneille e Racine*. 2000. 433 f. Tese (Doutorado em Ciência da Linguagem) – Ecole Des Hautes Etudes En Sciences Sociales, Paris, 2000.

BELLAY, Joachim du. *Défense et illustration de la langue française*. Paris: Garnier, 1930.

²³ Le génie français est-il le génie parisien?

CHEVREL, Yves; D'HULST, Lieven; LOMBEZ, Christine. *Histoire des traductions en langue française: XIXe siècle – 1815-1914*. Paris: Éditions Verdier, 2012.

DUMAS FILS, Alexandre. *Discours de réception d'Alexandre Dumas fils*. Paris: Institut de France, 1875. Disponível em <https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/dumas_fils_1875.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2018. Edição fac-similada.

HUGO, Victor. *Les contemplations*. Autrefois: 1830-1843. t. 1. Paris: Michel Lévy Frères – J. Hetzel – Pagnerre, 1856a.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUGO, Victor. *Hernani*. Paris: J. Hetzel Libraire-Éditeur, 1899.

LOMBEZ, Christine. Traduire en poète: Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett. *Poétique*, Paris, v. 135, n. 3, p. 355-379, 2003.

LOMBEZ, Christine (org.). *Traduire en langue française en 1830*. Arras: Artois Presses Université, 2012.

LOTE, Georges. *Histoire du vers français*. t. iv. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence; Éditions Boivin Paris, 1988. 203 p. (Hors collection).

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

PEUREUX, Guillaume. *La fabrique du vers*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

RONSDARD, Pierre de. *Abregé de l'art poétique français*. Londres: Hacon & Ricketts, 1903.

ROSSEL, Virgile. *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*. Paris: Librairie Fischbacher, 1897.

ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états du vers français récent*. Paris: Éditions Ivrea, 2000.

SCHURÉ, Édouard. *Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne: avec une centaine de traductions en vers et sept mélodies*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Éditeurs, 1868.

THIEME, Hugo Paul. *Essai sur l'histoire du vers français*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1916.