

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**GIOVANA BLEYER FERREIRA DOS SANTOS**

**JOSÉ PAULO PAES TRADUTOR DE PAUL ÉLUARD**

**Brasília**

**2009**

GIOVANA BLEYER FERREIRA DOS SANTOS

JOSÉ PAULO PAES TRADUTOR DE PAUL ÉLUARD

Dissertação de mestrado apresentada como  
requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em  
Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em  
Literatura da Universidade de Brasília

Orientador:

Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

**Brasília**

**2009**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**  
**LINHA DE PESQUISA: RECEPÇÃO E PRÁTICAS DE LEITURA**

**Dissertação de Mestrado:**

**JOSÉ PAULO PAES TRADUTOR DE PAUL ÉLUARD**

**Autora: Giovana Bleyer Ferreira dos Santos**

**Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros**

**Banca Examinadora:**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Germana Henriques P. De Sousa - Membro**  
**(Instituto de Letras/UNB)**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Válmi Hatje-Faggion - Membro**  
**(Instituto de Letras/UNB)**

**Prof.º Dr.º João Vianney Cavalcanti Nuto - Suplente**  
**(Instituto de Letras/UNB)**

**Brasília, setembro de 2009**

Ao professor Álvaro Silveira  
Faleiros, por acreditar no meu  
trabalho e abrir os meus olhos  
para o Horizonte da Tradução.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela luz e proteção sempre.

Aos meus pais, por me apoiarem em mais esta busca.

À minha irmã Nicali Bleyer, meu porto seguro, minha referência.

Ao Prof<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Álvaro Silveira Faleiros, pela orientação incondicional e pelo incentivo.

Ao professor Christian Nicolas René Gouraud, por me ajudar com a leitura dos poemas em francês.

Às funcionárias do Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, Dora Duarte e Jaqueline da Silva Barros, pela cordialidade com que sempre me trataram e por toda ajuda com os procedimentos acadêmicos.

Às professoras Germana Henriques P. de Souza e Válmi Hatje- Faggion e ao professor João Vianney Cavalcanti Nuto, que aceitaram participar da minha banca de Mestrado.

À prof<sup>a</sup> Elísia Paixão de Campos pela leitura atenta deste trabalho.

Ao amigo Thiago Campos de Souza, razão que impulsionou essa jornada acadêmica.

À amiga Marina Emos Ferreira, pelo companheirismo, pelas discussões literárias e por estar sempre por perto.

À amiga Valéria Costa e ao amigo Leonardo Guilherme, que me acolheram como um membro da família no período em que residi em Brasília.

À amiga Potira Hermuche e ao amigo Daniel dos Santos Machado, pelas atitudes que viabilizaram minha permanência em Brasília.

Às amigas Adriana Luiza de Oliveira e Silvy Laforga pela presença constante em minha vida.

À minha prima Ângela Bathke Humeres por toda compreensão, pelo carinho e pelo apoio ilimitado no desenvolvimento deste trabalho.

Às amigas Karina Salomão Costa e Lídia Freitas e ao amigo Marco Túlio de Urzêda Freitas, pelos ensinamentos de língua inglesa que muito contribuíram para a conclusão desta etapa de minha vida acadêmica.

À amiga Juliana Rodrigues, pelos momentos de estudo madrugadas afora e por partilhar comigo este sonho que hoje se torna realidade.

À amiga Meirilayne Ribeiro pelo suporte indispensável no decorrer deste trabalho, pelos momentos de confraternização e pelo carinho.

À amiga Goiandira Ortiz, pelas sugestões propostas em nossas discussões literárias.

Ao amigo Daniel Santejani, que mesmo em meio a tantos compromissos se lembrou de comprar meu livro em sua viagem.

Ao amigo Rodrigo Silva e a amiga Suzana Badan, pelas palavras de força nas horas difíceis.

E aos demais amigos, que aqui não foram citados, mas que são lembrados com gratidão, pelo apoio inestimável e pela torcida.

A imagem é uma criação pura do espírito.

Pierre Reverdy

## RESUMO

O presente trabalho analisa a tradução de alguns poemas surrealistas do poeta francês Paul Éluard. A pesquisa foi baseada na antologia *Poemas* (1988), selecionada e traduzida por José Paulo Paes. O objetivo desta análise é verificar se ter um profissional com conhecimentos teóricos e um projeto de tradução bem definido contribui para que os níveis de “fidelidade” pertinentes na tradução de poesia (destacados por Mário Laranjeira, 1993) sejam mantidos. A partir das análises foi possível constatar que a intermediação cultural realizada por Paes é capaz de oferecer aos leitores do texto de chegada uma interação com um texto poético que opera de forma homóloga ao texto de partida. Desta maneira, as características marcantes da poética eluardiana deslocam-se para outro tempo-espço com uma carga semelhante de especificidades.

**Palavras-chave:** Surrealismo, Paul Éluard, tradução de poesia



## ABSTRACT

The present assignment brings an analysis regarding the translation of some surrealist poems of the French poet Paul Éluard. The research was based on the anthology *Poems* (1988), selected and translated by José Paulo Paes. The objective of this analysis is to verify whether a professional with some theoretical knowledge and a clear-cut project of translation is more likely to keep the level of faithfulness requested by the translation of poetry (pointed out by Mário Laranjeira, 1993). From the analysis it was possible to notice that the cultural intermediation accomplished by Paes is capable to offer to readers of the first-version text a similar interaction with the poetic text that operates homologously with the second-version one. In this way, the most important characteristics of the Eluardiana poetry dislocate toward another time-space with a similar amount of specificities that characterizes it.

**key-words:** Surrealism, Paul Éluard, translation of poetries

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. TRADUÇÃO, DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Estudos da Tradução: uma visão dialógica do texto.....</b>	<b>13</b>
1.1.2 O processo tradutório.....	15
1.1.3 A especificidade poética.....	18
<b>1.2 José Paulo Paes, tradutor.....</b>	<b>23</b>
1.2.1 José Paulo Paes tradutor de Paul Éluard.....	31
<b>2. A POÉTICA SURREALISTA DE ÉLUARD.....</b>	<b>34</b>
<b>2.1 Breve percurso biográfico.....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 Do Dadaísmo ao Surrealismo.....</b>	<b>39</b>
2.2.1 A imagem surrealista.....	44
<b>2.3 O surrealismo na poética de Éluard.....</b>	<b>45</b>
<b>3. ANÁLISES.....</b>	<b>49</b>
<b>3.1 A igualdade dos sexos (L'égalité des sexes).....</b>	<b>49</b>
<b>3.2 A namorada (L'amoureuse).....</b>	<b>59</b>
<b>3.3 Seus olhos sempre puros (Tes yeux toujours purs).....</b>	<b>67</b>
<b>3.4 Teu olhar faz a volta do meu coração (La courbe de tes yeux fait le tour de mon coeur).....</b>	<b>77</b>
<b>4- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>86</b>
<b>5- ANEXOS.....</b>	<b>89</b>
<b>5.1 Noites partilhadas (Nuits Partagées).....</b>	<b>90</b>
<b>5.2 Nusch (Nusch).....</b>	<b>91</b>
<b>5.3 Dito da força do amor (Dit de la force de l'amour) .....</b>	<b>92</b>
<b>5.4 A fênix (L'phénix).....</b>	<b>93</b>
<b>6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

O Movimento Surrealista surgiu oficialmente em 1924 com a publicação do *Manifeste* escrito por André Breton e visava entrar em contato com “às profundezas da mente onde estranhas forças se albergavam” (BRETON, 2001, p.40). Seu objetivo era exprimir verbalmente ou por escrito o funcionamento do pensamento, de maneira que fluísse algo além da mera realidade. Nesse contexto, entraram em jogo a prática do automatismo psíquico fortemente praticado por poetas como André Breton e Phillipe Soupault e a escrita baseada em sonhos desenvolvida a partir das descobertas de Freud sobre o inconsciente. Através destes dois elementos, o automatismo psíquico e o sonho, deveriam surgir imagens que representassem uma “criação pura do espírito”, para utilizarmos uma expressão de Pierre Reverdy.

Entretanto, não foi apenas através do automatismo psíquico e do sonho que os poetas renovaram as maneiras de ver e de sentir. O poeta Paul Éluard pode ser considerado como um exemplo. Em sua poesia, é possível notarmos que a experiência de vida é utilizada como material poético e que, mesmo partindo de seu universo particular, o poeta explora características mais amplas, de modo que a poesia de Éluard é capaz de “retratar com precisão, para quem sabe ler, a vida do poeta ao mesmo tempo que a vida de seu século” (JEAN, 1968, p.9). Também é possível observarmos um padrão em sua poética. Ela traz, por exemplo, “os olhos”, como uma forma de representar o próprio caráter visual da poesia e, como afirma Paes, “a presença da mulher e da experiência amorosa como centro magnético para o qual se orienta o impulso lírico” (In: Éluard, 1988, p. 10).

Desta maneira, a escolha de *Poemas* (1988) deu-se por dois motivos principais. Em primeiro lugar, pela importância que Paul Éluard teve no desenvolvimento do Movimento Surrealista e por esta ser a única antologia traduzida do poeta francês no Brasil. Em segundo, por esta obra ter sido traduzida por José Paulo Paes, que, além de tradutor, foi teórico da tradução, como comprovam seus ensaios reunidos sob o título *Tradução a ponte necessária*. Esta obra contribui para uma área que tem se destacado nos *Estudos da Tradução*, como menciona Susan Bassnett (2003), a do estudo do prefácio das obras traduzidas, porque ela apresenta um prefácio significativo, tanto no que diz respeito ao poeta francês, quanto no que se refere à compreensão de como se realiza o *projeto de tradução* de Paes.

Em nossa análise, que se desenvolve a partir da tradução de quatro poemas surrealistas de Paul Éluard, tomamos a leitura da imagem como princípio para a construção da significância, por sabermos que esta, segundo Gerard Dessons (1991), é o componente essencial da linguagem poética. Também procuramos compreender dois aspectos do *processo tradutório* realizado por Paes. O primeiro, se o tradutor consegue situar o leitor no contexto histórico-cultural de Éluard, transpondo, para os textos de chegada, as imagens e impressões que caracterizam a poética surrealista eluardiana. O segundo, se a visão dialética que Paes possui dos poemas permitiu que fossem trabalhados os vários níveis de fidelidade da tradução de poesia mencionados por Mário Laranjeira (1993).

Como base teórica, utilizamos as considerações tecidas por Bassnett (2003) sobre o papel que a cultura exerce na tradução literária, bem como a relação dialógica de Mikhail Bakhtin, que reflete sobre a necessidade de situar os sujeitos em seus meios sociais para se compreender o fenômeno da linguagem. Também consideramos que a fidelidade em tradução poética é dinâmica e exige, como menciona Laranjeira (1993), que vários níveis de fidelidade sejam trabalhados. E que, ao analisarmos uma tradução, devemos fazê-lo não com a intenção de procurar faltas, como destaca Antoine Berman (1995), mas, no caso de terem ocorrido, procurar compreender o que as ocasionou.

## 1. TRADUÇÃO, DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE

No percurso de análise da tradução dos poemas surrealistas de Paul Éluard, buscamos compreender o processo tradutório a partir de uma reflexão feita por Antoine Berman (1995), que engloba *a posição tradutória, o horizonte do tradutor e as passagens significantes* que comportam *as zonas problemáticas e as zonas miraculosas*.

Para isso, a metodologia do trabalho foi desenvolvida a partir de um duplo critério, o ético e o estético, nos quais Berman acredita que devam se fundamentar todas as avaliações de tradução, complementados pelos critérios utilizados por Laranjeira (1993) no que tange à tradução de poesia, pela relação dialógica presente em Mikhail Bakhtin (1981), bem como pelas considerações tecidas por Susan Bassnett (2003) no que diz respeito ao papel que a cultura exerce na tradução literária.

Assim, podemos dizer que a análise que propomos é regida por quatro grandes princípios. O primeiro determina que “a poeticidade de uma tradução reside num verdadeiro trabalho textual que o tradutor realiza, em correspondência, mais ou menos estreita com a textualidade do original” (BERMAN, 1995, p.92)<sup>1</sup>. Isso porque, “a eticidade e a poeticidade garantem, em primeiro lugar que há, de uma maneira ou de outra, correspondência entre o original e a sua língua”<sup>2</sup>. O segundo, que “a fidelidade em tradução poética é a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, lingüístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância” (LARANJEIRA, 1993, p.125). O terceiro princípio estabelece que “para se observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos – emissor e receptor do som – bem como o próprio som, no meio social” (BAKHTIN, 1981, p.33), ou seja, é preciso situar o autor e o tradutor dentro de seus meios histórico-culturais. E o quarto, que é o tradutor quem assegura a sobrevivência de uma obra no tempo e no espaço porque ele é um

---

<sup>1</sup> “La poéticité d’une traduction reside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, en correspondance plus ou moins étroit avec la textualité de l’original” (BERMAN, 1995, p. 92).

<sup>2</sup> “Éthicité et poéticité garantissent ‘abord qu’il y a , d’une manière ou d’une autre, correspondance à l’original et a sa langue” (BERMAN, 1995, p.94).

artista criativo e é através de sua mediação intercultural que os leitores da cultura de chegada têm acesso ao texto de partida (BASNETT, 2003, p.7).

### **1.1 Estudos da Tradução: uma visão dialógica do texto**

Segundo Susan Bassnett (2003), ao longo dos anos oitenta os estudos da tradução obtiveram um significativo crescimento, sobretudo na literatura comparada. Tendo sido a tradução considerada uma atividade marginal no passado, as pesquisas de hoje revelam que os profissionais envolvidos nesse processo a têm não apenas como uma transferência de textos de uma língua para outra. Hoje, a tradução é corretamente vista como um processo de negociação entre textos e entre culturas, e a tradução literária como um texto que faz parte do sistema literário. Dessa forma, cresceram não apenas os interesses de acadêmicos em pesquisá-la, mas de refletir sobre o seu processo.

Um ponto fundamental que justifica essa nova perspectiva da tradução como processo de negociação entre textos é a intertextualidade. Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* (1974) discorre sobre o fato do texto literário se apresentar como um sistema de conexões múltiplas. No caso da linguagem poética, Kristeva (1974, p.98) coloca que ela surge como um diálogo de textos e que é duplamente orientada porque a sua sequência é construída em relação à outra, proveniente de outro corpus. Desta maneira ela está orientada tanto “para um ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita)” quanto

“para o ato de intimação (a transformação dessa escritura)”.

Partilhando de semelhante opinião, Leila Perrone-Moisés (2006, p.94) escreve que:

A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Assim, podemos perceber que traduzir um texto é muito mais do que transferir o “sentido” contido em um conjunto de signos lingüísticos para outro. A tradução, como nos mostra Bassnett, vai além, pois ela envolve também um vasto conjunto de “critérios extralingüísticos”, (BASSNETT, 2003, p.33) que pode ser entendido, em Bakhtin, como a relação dialógica onde a leitura que o sujeito faz de um texto está diretamente ligada às suas experiências interpessoais e o seu posicionamento na história.

Para compreendermos esta leitura feita pelo sujeito, nos fundamentamos no conceito de Bakhtin sobre a principal atividade da existência humana: a construção de um *self*. Através deste *self*, o ser se relaciona com os outros de forma não passiva e carimba o local e o tempo de sua existência. Esse *self* não tem significado “em si mesmo”, porquanto, “sem o ambiente para envolver e testar sua capacidade de responder, não teria existência viva” (CLARK et HOLQUIST, 2004, p. 90-92).

Transportando esse conceito para a teoria da tradução podemos aferir que essa relação *self/outro* é a responsável não apenas pela especificidade de uma criação, mas também pelas mudanças que esta sofre na medida em que se move através do tempo-espço.

Isso porque, como nos diz Bakhtin (1981):

a língua além de ser um fato social, cuja existência se funda nas necessidades de comunicação [...] não existe fora de um contexto social,

já que cada locutor tem um “horizonte social”. Há sempre um interlocutor, ao menos potencial (p.14-16).

Dessa maneira, se considerarmos que, embora o “texto” não seja um organismo vivo, ele é respondente, pois está inserido dentro de um contexto específico, e é capaz de dialogar com ele. Poderemos compreender, então, que ao transpor um texto para uma outra língua-cultura algumas mudanças ocorrerão. Essas mudanças se darão dialogicamente através das escolhas do tradutor, que está imerso em seu tempo-espaço específico e o texto de partida, que também possui sua própria carga de especificidades, de forma que o texto de chegada poderá comportar elementos que caracterizem tanto o universo do autor-criador quanto o universo do tradutor.

Assim, é necessário que, ao analisarmos uma tradução, tenhamos em mente que “cada pessoa tem que lidar não apenas com a intenção de outra pessoa, mas com a resistente outridade da situação toda em que ambas se encontram” (CLARK et HOLQUIST, 2004, p.241), ou seja, é preciso considerar o posicionamento do autor e do tradutor na história, a cultura na qual ambos se inserem, bem como suas experiências pessoais.

Para compreendermos melhor como a forma, o significado, a interação entre os sujeitos, o meio social e a estrutura da enunciação influenciam no processo tradutório, recorreremos às reflexões propostas por Antoine Berman e por Mário Laranjeira acerca deste processo.

### **1.1.2 O processo tradutório**

Segundo Berman (1995), ao procurarmos compreender a lógica do texto traduzido, somos imediatamente enviados ao *trabalho tradutório* e, conseqüentemente, *ao tradutor*. Na primeira questão, interessa-nos conhecer o porquê das escolhas realizadas na transposição textual. Na segunda, buscamos compreender o perfil do tradutor, sua *posição tradutória*, ou seja, sua concepção ou percepção de traduzir, que Berman coloca como não



sendo algo puramente pessoal, já que “o tradutor é efetivamente marcado por todo um discurso histórico, social, literário e ideológico sobre a tradução (e a escrita literária)”. Dessa maneira, podemos dizer que a posição tradutória é o compromisso entre a maneira com que o tradutor percebe o texto enquanto sujeito, ligada às normas do discurso sobre tradução (p. 73-74).

Berman coloca ainda que é através da elaboração de uma *posição tradutória* que a subjetividade do tradutor se constitui e, embora não seja fácil formular esta posição tradutória, ela pode ser reconstituída a partir das próprias traduções e das diversas enunciações que o tradutor faz sobre as suas traduções.

Assim, para que seja possível compreendermos a posição tradutória, devemos, antes de tudo, analisar a tradução não com o intuito de encontrar “faltas graves”, mas de compreender as razões que ocasionaram determinadas mudanças no texto de chegada. A busca pelas razões que levaram às faltas pode ser feita através da identificação dos *traços fundamentais* da obra. Ou seja, o crítico que pretende analisar a obra traduzida deve buscar identificar, assim como o tradutor o fez, as *passagens significantes* do texto, que comportam *as zonas problemáticas* e *as zonas miraculosas*, pois são elas que garantem a riqueza e a graça do texto traduzido, bem como é a partir delas que encontramos a defectividade.

Para identificarmos estas *zonas problemáticas* e *as zonas miraculosas*, Berman (1995) coloca que o tradutor deve, no primeiro momento, concentrar-se no texto traduzido de forma a suspender todo julgamento precipitado, e se engajar em um longo e paciente trabalho de leitura e de releitura da tradução ou das traduções, deixando inteiramente de lado o original. Ele menciona ainda que, embora a primeira leitura comporte a inevitável marca de um texto estrangeiro escrito em outra língua, a partir da segunda leitura, o texto já é visto como uma tradução. Essa nova visão permite pressentir se o texto traduzido tem as exigências de base de um verdadeiro texto, tais como: a sistematicidade, a correlatividade e a ordenação de todos os seus constituintes. Ou seja, através desta segunda leitura, já podemos identificar as *zonas textuais problemáticas* e *as zonas miraculosas*.

Nas *zonas problemáticas*, podemos perceber defectividades como a suavização do texto, ou uma certa fluidez, ou ainda a “perda de rima”. Podemos também deparar com um texto que exhiba brutalmente as palavras, os estilos, as formas frasais, demonstrando que

houve uma interferência no processo tradutório (idem, p.66). Em contrapartida, nas *zonas miraculosas*, podemos deparar com a presença de passagens “visivelmente acabadas” e com uma escrita de tradução que nenhum escritor da língua para a qual se está traduzindo seria capaz de produzir. Uma escrita estrangeira harmoniosamente passada para a língua de chegada sem atrito algum (ibidem, p.66).

Já em um segundo momento, Berman (1995) remete ao texto original. Para ele, com essa leitura, aquele que analisa deve ater-se “ao tipo de forma frasal, ao tipo significante de encadeamentos proposicionais, aos tipos de emprego do adjetivo, do advérbio, dos tempos verbais, das preposições, etc”. Isto porque é através do recorte desses pontos que encontramos as *passagens significantes* que deverão aparecer, na medida do possível, no texto traduzido (idem, p.70). Dizemos na medida do possível porque, como veremos mais detalhadamente no próximo item, a tradução de poesia é um tipo especial de tradução e, nesse caso, ao se analisar as *passagens significantes*, devemos considerar as especificidades desse gênero textual.

Essa leitura permite ainda que se conheça o *projeto do tradutor* e, conseqüentemente, o *horizonte do tradutor*, de modo que seja compreendido que...

...a tradução não é mais que a realização do projeto: vai onde leva o projeto e apenas onde ele leva. Ela nos diz a verdade do projeto, que nos revela como foi realizado (e não, finalmente, se foi realizado) e quais foram as conseqüências do projeto para o produto original (BERMAN, 1995, p.76)<sup>3</sup>.

Esse projeto é desenvolvido a partir de um *horizonte tradutório* que, segundo Berman, é “o conjunto de parâmetros lingüísticos, literários, culturais e históricos que determinam o sentir, o agir e o pensar de um tradutor”<sup>4</sup> (idem, p.79).

---

<sup>3</sup> “(...) la traduction n’est jamais que la réalisation du projet: elle va où la mène le projet, et jusq’où la mène le projet. Elle ne nous dit la vérité du projet, qu’en nous révélant comment il a été réalisé ( et non, finalement, s’il a été réalisé) et quelles ont été les conséquences du projet par rapport à original. ” (BERMAN, 1995, p.76).

<sup>4</sup> (...) l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur (BERMAN, 1995, p.79)

Em nosso trabalho, procuramos compreender o projeto de Paes e seu horizonte tradutório situando a discussão sobre a tradução literária no Brasil no período em que ele traduzia, e através das considerações feitas por Mário Laranjeira acerca da tradução de poesia.

### 1.1.3 A especificidade da poesia

Laranjeira (1993) inicia seu estudo remetendo-nos a duas questões consideradas de fundamental importância para o campo da tradução: “Seria a poesia, por natureza, intraduzível? Caso seja a sua tradução possível, pode ela gerar na língua-cultura de chegada um texto tão válido quanto o original?” (p.11).

Para nos responder à primeira questão, Laranjeira utiliza as reflexões propostas por aquele que, nas palavras do autor, talvez tenha sido quem mais contribuiu para a compreensão e a análise do texto poético neste século, Roman Jakobson. Em *Aspectos lingüísticos da tradução* (1969), Jakobson, ao discorrer sobre a intraduzibilidade da poesia, produz uma frase que, segundo Laranjeira, é “frequentemente citada pelos partidários da intraduzibilidade do poema, que se baseiam na oposição forma/conteúdo” (1993, p.27):

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia é por definição intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos

para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, 1969, p.72).

Entretanto, o que Laranjeira indica é que esses partidários da intraduzibilidade poética apoiam-se de forma errônea na teoria de Jakobson, pois, ao limitarem-se apenas à frase “a poesia é, por definição, intraduzível”, não mencionam que o próprio Jakobson praticou a transposição interlingual de poemas e chamou de “traduzir” a operação que praticou. Ou seja, Jakobson não questiona a traduzibilidade da poesia e sim a tem como uma tradução *sui generis* que, por comportar certa carga de especificidades, pode merecer a denominação específica de *transposição criativa* (LARANJEIRA, 1993, p.27-28). E é justamente a partir desse princípio de transposição criativa que Laranjeira tece as bases para responder à segunda questão sobre a validade do texto traduzido.

Laranjeira (1993) mostra que, em uma operação de tradução poética, é necessário termos uma visão dialética do texto. Essa visão permite que o sujeito trabalhe na *cadeia dos significantes*, geradora de sentido do texto, para que o texto de chegada contenha a *significância* do texto de partida (p.29). Dentro desse processo, o autor destaca alguns pontos que permitem identificar o texto como tendo um maior ou um menor grau de traduzibilidade: os fatores sócio-culturais, os fatores linguístico-estruturais e os fatores textuais.

Os fatores sócio-culturais influenciam a tradução no que diz respeito à distância que separa duas línguas-cultura. Quanto maior for esta distância, menores serão os pontos comuns que o tradutor encontrará para apoiar-se.

Os fatores linguístico-estruturais estão ligados principalmente ao lexical, ao sintático, e à sonoridade. Eles são significativos para a tradução, pois sua organização determina implicações fundamentais no modo de significação e na própria produção de sentido. Ou seja, a estruturação sintática do poema é uma das *passagens significantes* que deve ser considerada no trabalho tradutório.

Já os fatores textuais dizem respeito ao próprio modo de significação do texto, que se dá através da relação entre significado e significante. Neste ponto Laranjeira (1993) ressalta que o tradutor, que é antes de tudo um leitor, deve “captar as combinatórias” (p.81)

que constituem a significância do texto e, através da “dinâmica das relações significantes” (idem, p.81), procurar, no texto de chegada, reestruturar a significância do texto de partida.

O autor utiliza-se ainda de considerações tecidas por Roland Barthes sobre o texto ser constituído de “um espaço de dimensões múltiplas (...) formado por um tecido de citações saídas de diferentes focos de cultura” (*apud*, LARANJEIRA, 1993, p.35), para assegurar o espaço do tradutor e seu estatuto de recriador. Para ele, o processo tradutório deve ser entendido na concepção de Guilherme de Almeida, que vê a tradução de poesia como uma recriação, onde a busca pelo sentir, pelo pensar e pelo dizer semelhantes ao autor gera um texto autônomo na língua-cultura de chegada, que, segundo Laranjeira (1993, p.38), “passa a valer e a viver por si mesmo na relação que gera com seu leitor”.

Assim, se considerarmos que, segundo Laranjeira, a poesia é essencialmente aberta a uma infinidade de leituras e aceitarmos a tradução como a escrita de uma dessas leituras, “colocamos a tradução poética como possível e capaz de produzir um poema tão perfeito ou tão perfectível, tão perene ou tão perecível quanto qualquer outro poema” (idem, p.42).

Entretanto, para que isso aconteça, Laranjeira (1993) destaca três tipos de descodificação que devem ser feitas pelo tradutor de poesia em seu caminho de recriação do poema na língua-cultura de chegada: a descodificação sintática, a descodificação semântica e a descodificação sonora e prosódica. Através desses três níveis, salienta o autor, o tradutor se inteira do fazer poético enquanto criação de um objeto textual específico apreendendo a individualidade que fará do texto de chegada uma tradução daquele poema específico e não de outro.

Contudo, sabendo das dificuldades de se manter a semelhança em todos esses níveis, Laranjeira estabelece critérios que podem orientar tanto o tradutor em seu trabalho tradutório, quanto o crítico que busca compreender o trabalho que o tradutor realizou.

Primeiramente, o autor ressalta que o tradutor não pode se colocar diante do texto poético como se colocaria diante de outro tipo de texto (o científico, por exemplo). Isso porque, no texto poético, a equivalência ultrapassa os limites da frase, podendo gerar *agramaticalidades*, que, em outra forma textual, provocariam uma aberração prosódica, mas que, no texto poético, podem servir para obter “um efeito especial de surpresa que, se aliado a uma convergência semântica, converte-se numa brecha de acesso à significância do poema” (idem, p.59). Assim, faz-se necessário observar que, embora no texto poético a

função predominante seja a função poética, ela não se isola totalmente das outras funções, de forma que:

não se pode tratar da não-referencialidade do texto poético, ou de sua auto-referencialidade, sem partir da função referencial; do signo motivado em poesia sem a noção linguística de arbitrariedade do signo; de leitura tabular ou bidimensional do poema sem partir do conceito de linearidade do significante linguístico; de trabalho no significante sem perceber a indissolúvel relação linguística deste com o significado. (idem, p.77-78)

Em outras palavras, Laranjeira (1993) diz que, embora a primeira leitura que realizemos do texto seja uma leitura linguística, apenas esta leitura é incapaz de compreender toda a especificidade que está presente no texto poético, pois a significação do texto poético ultrapassa os conceitos linguísticos de signo e de estrutura, sendo necessário realizar uma análise em nível semiótico. Desta maneira, “a fidelidade em tradução poética será a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, linguístico-estrutural e retórico formal, integrados todos no nível semiótico textual onde se dá a significância” (p.125).

O autor comenta ainda que, embora a fidelidade semântica seja a primeira em que se pensa ao se realizar uma tradução, ela deve ser vista de forma diferente em se tratando de um texto como o veicular e um texto como o poético. No texto veicular, ela é fundamental, pois “tem como objetivo básico carrear uma informação”. Já nos textos poéticos em que:

os elementos sensíveis, palpáveis do signo assumem papel preponderante e entram em relação uns com os outros para, numa terceiridade que se desvincula do parcial ou totalmente da referencialidade exterior, gerarem eles próprios novos sentidos, dentro do processo de significância (idem, p.126),

a fidelidade semântica pode ser passível de sofrer algumas infidelidades, se o objetivo do tradutor for o de manter a “relação poética entre os significantes”, pois é através dessa relação que se dá a significância do poema.

A fidelidade linguístico-estrutural é a segunda analisada por Laranjeira. Nela encontramos a organização e a relação que dão aos versos a sua forma poética, como as reiterações fonéticas ou sintáticas, as anomalias e agramaticalidades, numa interação que constitui a base em que se apóia a significância. Esse tipo de fidelidade impõe ao tradutor que “se traduza o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura” (ibidem, p.127). De maneira que um poema que seja marcado por paralelismos, repetições, elipses, etc., tenha essas mesmas marcas no texto de chegada.

A última fidelidade que deve ser trabalhada para que se obtenha a semelhança entre o texto de partida e o texto de chegada no nível semiótico textual é a fidelidade retórico-formal. Aqui, entra a questão mencionada por Laranjeira (1993) como *visilegibilidade*, presente na pré-leitura que fazemos de um texto, e que nos permite concluir que estamos diante de um poema e não de um texto jornalístico, por exemplo. Dessa maneira, ao trabalhar a fidelidade retórico-formal, o tradutor deve recuperar as marcas que inserem a poesia numa cultura tradicional e lhe impõem padrões fixos como o metro, a rima e o ritmo, pois essas marcas são constitutivas da manifestação textual da significância.

Para concluirmos nossa exposição acerca das considerações feitas por Mário Laranjeira sobre a tradução de poesia e a fidelidade em tradução poética que, como vimos, é dinâmica, gostaríamos de esclarecer que, embora o tradutor seja um leitor atento às agramaticalidades e às outras marcas que caracterizam o texto poético, gerando sua passagem do nível mimético ao nível semiótico, “não se pode exigir do tradutor que mantenha absolutamente tudo aquilo que uma análise linguística do original revela como pertinente à poeticidade do texto”. Nesse caso, caberá ao tradutor recorrer à sua inventividade para recuperar e compensar possíveis perdas de trajeto nos níveis mencionados acima.

E essa inventividade, como ressalta Paulo Vizioli, será mais fácil se o tradutor “possuir [...] um excelente domínio das línguas de partida e de chegada e o gosto pelo

verso”, (*apud*, LARANJEIRA, 1993, p.37), caso de que se ocupa este trabalho, pois José Paulo Paes foi, além de tradutor, poeta.

## 1.2 José Paulo Paes, tradutor

José Paulo Paes foi poeta, ensaísta e um profissional que se preocupou em refletir sobre o próprio ofício, a tradução. Tendo se iniciado neste ofício pela necessidade econômica, Paes passou a praticá-lo por gosto e vocação por cerca de quarenta anos, de 1961 até 1998, ano de sua morte. No período, traduziu livros de prosa e poesia de diferentes línguas como francês, espanhol, inglês e até mesmo grego moderno. A tradução para ele era como uma “via segunda” de criação e ele a levava a par de sua atividade de poeta e de ensaísta.

Ele declara que a maior parte de seu aprendizado foi feita de forma autodidática. Ele estudava os idiomas usando dicionários e gramáticas, não com vista a falá-los, mas com o objetivo de poder ler os seus textos escritos. No início de seu trabalho como tradutor, Paes disse que lhe faltava uma base linguística mais sólida e que ignorava os macetes mais comuns da técnica tradutória, os quais teve que aprender “aos trancos e barrancos” (PAES, 1990, p.5-6), errando e corrigindo os erros à medida que a experiência o ensinava a detectá-los. Como auxílio ao seu aprendizado, Paes, em uma de suas primeiras traduções, chegou a confrontar seu texto com outras duas traduções de boa qualidade. Essa experiência que, segundo Paes, deve ser utilizada visando chegar a soluções próprias para os problemas encontrados, não apenas o introduziu na intimidade da oficina tradutória como lhe ensinou os seus principais procedimentos.

Como resultado desse processo de aprendizagem, que inclui a leitura de obras básicas de tradutologia e sua experiência profissional, Paes reuniu em *Tradução a ponte necessária 1990* nove textos onde reflete sobre os aspectos da arte de traduzir. Dentre eles, interessam-nos, particularmente, *A tradução literária no Brasil* e *Sobre a tradução de poesia*. O primeiro, porque traz um breve esboço do itinerário histórico da tradução que, juntamente com o artigo de Álvaro Faleiros (2006), nos permitiu conhecer um pouco do horizonte tradutório de Paes. O segundo, por apresentar características que delineiam algo



do perfil de José Paulo Paes como tradutor e por demonstrar que ele refletiu sobre as discussões teóricas sobre a tradução.

Em *A tradução literária no Brasil*, originalmente publicado em um número especial do “*Folhetim*”, da *Folha de São Paulo* em 1983, deparamos com “alguns dos principais cultores da arte de traduzir no quadro geral de nossas atividades literárias” (PAES, 1990, p.10) e com um panorama da atividade tradutora exercida como profissão a partir dos anos 30. Nesse artigo, Paes (1990) destaca as iniciativas editoriais mais importantes que contribuíram para o crescimento quantitativo e qualitativo do público leitor. Entre elas merece destaque a atitude de Monteiro Lobato, que imprimiu por conta própria os seus *Urupês* e encaminhou alguns exemplares a armazéns, farmácias, etc. driblando assim a carência de livrarias da época. O êxito que obteve estimulou-o de tal forma que, em 1919, surgiu a Editora Monteiro Lobato, que operou até 1924, quando, por ocasião de uma crise provocada pela insurreição militar, foi à falência e teve seu acervo editorial repassado para uma nova firma, a Editora Nacional. Lobato continuou trabalhando na área e dedicou-se exaustivamente à tradução, chegando a traduzir, segundo Paes (1990), cerca de vinte páginas por dia, de autores como Jack London e Saint-Exupéry.

Outro escritor que muito contribuiu para a tradução no Brasil foi Érico Veríssimo. Ao traduzir o livro *Contraponto*, de Huxley, e convencer a Editora Globo a publicá-lo, o escritor abriu espaço para a tradução de outros romances modernos considerados “de elite” e acabou tornando-se conselheiro editorial da Globo. Com esse posto, Veríssimo ficou encarregado não apenas de organizar programas editoriais e de escolher obras a serem traduzidas, mas também de descobrir tradutores e fiscalizar as traduções que eram feitas. Sob a orientação de Veríssimo, Paes (1990) destaca o surgimento da coleção Nobel que ele classifica como sendo “a melhor série de ficção estrangeira até hoje editada no Brasil” (p.27) da qual fazem parte traduções como *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, traduzido pelo próprio Érico Veríssimo, e *Orlando*, de Virgínia Woolf, traduzido por Cecília Meireles. A Editora Globo lançaria ainda uma versão integral de *A comédia da vida humana*, de Balzac, que foi organizada, dirigida e supervisionada por Paulo Rónai<sup>5</sup>, e

---

<sup>5</sup> Paulo Rónai é considerado por Paes (1990) “o grande especialista na arte e na ciência da tradução”. Ele escreveu manuais valiosos como *A tradução vivida* e *Escolas de tradutores*. E “versões de autores húngaros como Molnar e Madách, além de *Mar de histórias*, uma vasta antologia do conto mundial que ele levou anos organizando com a colaboração de Aurélio Buarque” (p.28).

*Em busca do tempo perdido*, de Proust, que foi traduzida por escritores como Manuel Bandeira, Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel - Pereira.

Nas décadas de 1940 e 1950, Paes (1990) menciona que houve não apenas um grande aumento no volume de traduções, como uma maior “receptividade psicológica para os livros brasileiros”, o que contribuiu para a consolidação da indústria editorial. Assim, editoras como a Globo, a José Olímpio, a Civilização Brasileira, a Martins passaram a se dedicar igualmente “à publicação de traduções tanto na área da literatura contemporânea quanto na de autores clássicos” (p.29), o que favoreceu a criação de um mercado de trabalho, ainda que precário, aos tradutores literários.

Para finalizar seu artigo, Paes (1990) menciona mais duas iniciativas. Ele dá um destaque à atividade desenvolvida na área de tradução poética pelos “fundadores da poesia concreta - Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, e José Lino Grunewald, - tanto por suas formulações acerca da teoria da tradução poética quanto pelo seu trabalho de recriação de textos de mais alta complexidade formal” (p.30), pois eles verteram para o português escritores como Stéphane Mallarmé, James Joyce e Ezra Pound. Esta iniciativa teve um efeito estimulante e incitou outros poetas a se dedicarem às versões poéticas e a refletirem sobre a tradução que desenvolviam (o próprio Paes pode ser um exemplo desta iniciativa, visto que, além de tradutor, passou a escrever sobre o “ofício da tradução”). E, em seguida, ele enfatiza o surgimento de cursos universitários destinados à Tradução, que refletiram a importância desta atividade entre nós e têm servido para demonstrar a importância de se recorrer a profissionais competentes e lhes oferecer melhores condições de trabalho. Fato que já tem sido adotado por alguns editores segundo Paes (1990).

Antes de examinarmos o segundo artigo de Paes, Sobre a tradução de poesia, e com o intuito de conhecermos um pouco mais sobre seu horizonte tradutório, passemos ao artigo de Faleiros, onde o autor faz uma síntese sobre a discussão acerca da teoria da tradução.

Em *Approches textuelles pour la traduction du poème au Brésil* (2006), Faleiros situa a discussão sobre a tradução nas reflexões teóricas surgidas a partir dos anos 1950 e 1960, particularmente com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que “preconizam uma prática da tradução poética fundada na transcrição e na transculturação onde o tradutor digere e reinventa o poema, defendendo a idéia que este torna-se explicitamente

co-autor dos poemas que traduz” (p.55). Segundo Faleiros, esta prática foi muito discutida por críticos como Jorge Wanderley, Nelson Ascher, Ana Cristina César e Andréia Guerini. Wanderley, que foi o autor do primeiro trabalho universitário a esboçar uma história da tradução poética no Brasil, diz que a visão dos irmãos Campos contamina os textos que eles traduzem, pois não observam os excessos do princípio “make it new” de Ezra Pound, de quem são discípulos. Entretanto, reconhece que “a prática tradutora dos irmãos Campos parece às vezes menos radical que os seus discursos e mesmo mais conservadora que a dos seus antecessores modernistas” e acrescenta ainda que “os irmãos Campos estão mais próximos dos formalistas da sua geração do que parece à primeira vista” (*apud*, FALEIROS, 2006, p.57-58). Esta opinião é compartilhada por Andréia Guerini que, em seu artigo sobre a tradução do poema *O infinito* de Leopardi, feito por Haroldo de Campos, assinala que em Campos há um equilíbrio entre a forma e o conteúdo.

Faleiros (2006) também apresenta uma síntese sobre a crítica realizada por Nelson Ascher às traduções de John Donne, publicadas por Paulo Vizioli, comparando-as àquelas de Augusto de Campos. Nessa crítica, Ascher elogia Vizioli por sua tradução demonstrar erudição, servir de boa base para o estudo e a apreciação correta do autor do texto fonte e por apresentar uma função “didática e informativa”. Entretanto, ele também elogia a de Augusto de Campos, dizendo que a sua tradução é um trabalho magistral de poeta e “uma obra criativa” (*idem*, p.57). Neste ponto, deparamos com uma necessidade que, segundo Faleiros, caberá à geração seguinte, que é a de “refletir sobre as relações entre texto-fonte e o texto-alvo” (*ibidem*, p.58-59) como veremos abaixo.

A partir dos anos 1980, e sobretudo a partir dos anos 1990, surge um conjunto de trabalhos que anuncia um novo momento da história dos estudos da tradução literária no Brasil. Trata-se “das abordagens textuais” que põem em jogo o princípio “da recriação” de Paulo Vizioli, a perspectiva “pragmática” de Walter Costa, o conceito “de correspondência” de Paulo Henriques Britto e a noção “de significância” de Mário Laranjeira (FALEIROS, 2006, p.59).

Segundo Faleiros (2006), a “recriação” de Vizioli é fundamentada na definição de três atividades da criação poética sistematizadas por Ezra Pound, a saber, a melopéia, a fanopeia e a logopeia. Para Vizioli, o tradutor deve partir do ritmo do poema, transpondo, por exemplo, a métrica, quando ela existir, para o texto traduzido. Ele também afirma a necessidade de transportar os elementos que inserem o texto a ser traduzido em seu

“espaço”, ainda que ele fique com um elemento “estrangeiro” em sua constituição. No nível da logopéia, tido pelo autor como o mais importante, deverá ser mantido o “tom” do texto original. O ponto alto da reflexão de Vizioli, entretanto, reside no fato dele salientar em seu trabalho, o tradutor deverá procurar dar um sentido global ao texto ao mesmo tempo em que deve transpor para a tradução as características que marcam o texto original, como características sonoras.

Já em relação à perspectiva “pragmática” de Costa, Faleiros (2006) dá destaque ao reconhecimento da tradução como texto. Essa avaliação é feita por meio de um conjunto de critérios objetivos, em que se verifica, por exemplo, elementos léxico-gramaticais bem como suas omissões que produzem a significação do texto.

Sobre Brito, Faleiros (2006) menciona sua divisão em “níveis de correspondência”. Ele estabelece, por exemplo, que a tradução de um poema pentâmetro iâmbico inglês teria correspondência, em português, com um decassílabo. O autor vai criando níveis de correspondências como a silábica-acental, a de aliterações, até chegar à correspondência lexical. Através desta abordagem, Brito espera que sejam visíveis na tradução os elementos que representam uma maior regularidade no texto original.

O último autor que abordamos aqui, dentre os mencionados por Faleiros (2006), é Laranjeira, que serviu de base não apenas para a fundamentação deste trabalho, mas para chegarmos ao ponto desejado, que é o de delinear um pouco o horizonte tradutório de José Paulo Paes. Como já discutimos anteriormente, as características que norteiam a teoria de Laranjeira (1993), na qual, entre outras coisas, o tradutor deve ter uma visão dialética do texto, pois ela permitirá que ele trabalhe na *cadeia dos significantes*, geradora de sentido do texto, partimos agora para o segundo artigo de Paes, *Sobre a tradução de poesia*, no intuito de demonstrarmos que o tradutor partilhava os mesmos princípios da teoria da abordagem textual que foi discutida pelos autores citados acima.

No início de seu texto *Sobre a tradução de poesia*, que é a retomada das principais questões que ele abordou em uma palestra sobre tradução de poesia que ministrou na UNICAMP em 1987, o autor apresenta uma rápida exposição dos aspectos que há tempos norteiam a tradução de poesia e lhe configurem esse caráter tão peculiar que a torna o ponto crítico da problemática da tradução. Essa trajetória passa pela já mencionada reflexão de Jakobson acerca da *transposição criativa* realizada na tradução de poesia e pela

conceituação feita por Ezra Pound sobre a poesia ser a forma mais condensada de linguagem.

Entretanto, o ponto alto de sua reflexão reside no reconhecimento de que embora o tradutor tenha certa liberdade na transferência textual, está sempre limitado pelos parâmetros do texto com que se avém, ainda que disponha de um espaço de manobra onde pode,

[...] criativamente desenvolver a sua busca de equivalentes ou aproximações, no poema alvo, das peculiaridades formais por assim dizer ‘pertinentes’ do poema-fonte, as quais estão inextricavelmente ligadas ao código lingüístico em que foi concebido. Através desses equivalentes, o tradutor dá fé do seu compromisso para com o que, recorrendo à dicotomia saussuriana do signo, poderíamos chamar de semântica do significante e que acrescenta um sobre-sentido à semântica do significado. Ou seja: dá fé de um compromisso para com a poeticidade propriamente dita do texto de partida (Paes, 1990, p.36).

Paes salienta ainda que, dentro desse espaço, o tradutor precisará lidar com os operadores poéticos tais como o metro, a rima, a elipse e a metáfora, pois traduzir,

[...] não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a própria poeticidade (idem, p.37).

Como resultado da utilização dessa estratégia, Paes diz que, em uma análise comparativa, deveremos constatar que, no texto de chegada, os operadores poéticos mais importantes do texto de partida foram mantidos ou compensados com equivalentes, ou seja, deve ter havido, “a criação de um símile do poema original capaz de produzir, nos

leitores da língua-alvo, efeitos semelhantes aos produzidos pelo dito poema nos leitores da língua-fonte”. Paes salienta ainda que, como os efeitos não dependem somente do significado conceitual mas também do significado formal do texto, é tarefa do tradutor tentar preservar, tanto quanto possível, as “mesmas imagens” do texto de partida, porque são elas que asseguram a especificidade dos efeitos na poesia (idem, p.61).

Após esta breve exposição do posicionamento de Paes (1990) sobre a tradução de poesia, é possível notar que em muitos aspectos sua teoria se aproxima das abordagens textuais expostas anteriormente. Vemos que, embora não seja estabelecida uma nomenclatura ele destaca características que devem ser mantidas na tradução do poema as quais se assemelham aos níveis de fidelidade destacados por Laranjeira (1993) e às correspondências de Brito. Ele reconhece o tradutor como um “artista criativo”, que tem certa liberdade para trabalhar o texto traduzido, na tentativa de buscar equivalentes para os “operadores poéticos” que caracterizam o texto original. E reconhece também a necessidade de se manter a relação entre o significante e o significado.

Com essas reflexões feitas pelo próprio tradutor da antologia de onde foram retirados os poemas analisados, vemos que o projeto apresentado por ele no prefácio de *Poemas* (1988) traz elementos que reforçam seu posicionamento enquanto teórico. Tais reflexões devem ser encontradas no produto de sua tradução, para que seja confirmado que ter um profissional consciente de seu trabalho pode ser um diferencial na transposição textual realizada por ele.

Como forma de exemplificar a utilização dessas reflexões propostas por José Paulo Paes, apresentamos a seguir um breve comentário sobre três antologias traduzidas por ele. Nelas, o tradutor oferece ao leitor um prefácio riquíssimo, onde dados puramente biográficos se mesclam com o percurso de amadurecimento intelectual dos poetas, permitindo assim que se tenha uma compreensão da origem do conteúdo semântico e da forma utilizada por eles.

A primeira tradução consultada, *Poemas*, de *Wystan Hugh Auden*, é de grande importância porque, embora tenha sido realizada em conjunto com João Moura Júnior, apresenta características que se mantêm nas outras traduções de antologias realizadas por Paes. Nela encontramos a biografia do poeta que, como já foi mencionado acima, nos permite compreender algumas escolhas do conteúdo semântico adotado, e também uma

espécie de roteiro que explica as escolhas adotadas pelo tradutor ao realizar a antologia. Nesta primeira antologia, Moura Júnior informa que procurou abarcar, na medida do possível, as várias fases da obra poética de W. H. Auden. Para tanto, a seleção segue três critérios: engloba poemas inteiros (aqueles considerados fisicamente inviáveis em uma antologia pela sua extensão são deixados de lado) e séries de poemas, dispostos na ordem cronológica em que foram escritos; os poemas que formam uma espécie de consenso na preferência dos leitores; e aqueles pelos quais o próprio poeta na sua maturidade demonstrava preferência. (AUDEN, 1986, p.23-24).

Na segunda tradução, *Poemas*, de Willian Carlos Williams, encontramos uma quantidade ainda maior de dados biográficos bem como mais informações sobre o percurso de amadurecimento do poeta: os títulos das obras traduzidas são evidenciados cada vez que o tradutor comenta um determinado período de sua vida. Ou seja, aparentemente são traduzidos os poemas mais representativos que, dispostos na ordem cronológica em que foram publicados, permitem ao leitor “comprovar por si como, no correr dos anos, o autor deles foi recorrendo cada vez mais à metáfora” (WILLIAMS, 1987, p.20-21).

Diferentemente das traduções citadas acima, a tradução a seguir, *Poesia Moderna da Grécia*, 1986, possui um caráter mais peculiar, pois o envolvimento de Paes com a poesia grega revela um gosto que “remonta aos bancos escolares” (PAES, 1986, p.15). Dessa forma, a antologia em questão representa algo que transcende o desejo de demonstrar “aos professores e estudantes de Letras que a poesia grega moderna não desmerece da riquíssima tradição em que se insere como herdeira” (idem, p.16); ela é antes a realização de um projeto pessoal de Paes. A prova é dada pelo próprio tradutor no início do prefácio, onde admite que essa antologia é um testemunho de amor e de temeridade:

Meu interesse pela Hélade remonta aos bancos escolares. Converteu-se em paixão pela Grécia de hoje quando, na idade madura- aquela idade em que o turismo se torna uma espécie de serviço militar obrigatório- pude enfim conhecê-la de perto. De lá voltei resolvido a ampliar umas primeiras noções de neogrego ou demótico de que me munira antes de partir. Tem sido um aprendizado lento e dificultoso, porque feito quase todo autodidaticamente[...] daí a temeridade de uma empreitada como esta, onde os eventuais acertos devem ser possivelmente creditados à

minha intuição de poeta e aos desacertos debitados sem dúvida à insuficiência dos meus conhecimentos de neogrego, quando não às lacunas dos dicionários que me foi dado consultar (idem p.16).

Entretanto, antes de julgar essa tradução, é válido lembrar nas palavras do próprio Paes, que “a despeito de suas limitações, a presente antologia tem pelo menos o mérito de ser a primeira a tentar introduzir o leitor brasileiro na fase mais recente de uma tradição milenar” (idem, p.16). Assim, para concluir essa também breve exposição sobre a *Poesia Moderna na Grécia*, gostaríamos de salientar que, embora ela não contenha uma biografia tão específica quanto a das traduções discutidas anteriormente, Paes procura oferecer aos leitores informações básicas acerca dos poetas, dos poemas e das circunstâncias histórico-literárias em que surgiram. Ele informa ainda que se esforçou para, na medida do possível, aproximar-se da métrica do original, respeitar-lhe os esquemas estróficos e rimáticos e achar aproximações para certos jogos e simetrias verbais, quando fosse o caso (idem, p.17-18).

Com esse breve comentário acerca de traduções feitas por José Paulo Paes, gostaríamos que ficasse claro para o leitor que Paes de fato é um tradutor que tem ciência da especificidade da tradução de poesia, que estava presente no cenário brasileiro quando surgiram muitas das discussões acerca das teorias da tradução e que não apenas fez uso destas descobertas em seus trabalhos tradutórios como contribuiu teoricamente para a consolidação destas novas abordagens textuais. E que, em suas traduções, deparamos não apenas com o esforço do tradutor para manter no texto de chegada tanto o significado conceitual, quanto o significado formal presentes no texto partida. Ele também oferece, a quem se aventura em suas traduções, um caminho para direcionar a leitura e compreender o trabalho desenvolvido, ou seja, o seu projeto de tradução, como veremos a seguir.

### **1.2.1 José Paulo Paes tradutor de Paul Éluard**

Em *Nota liminar* à tradução de *Poemas*, Paes faz alguns comentários que caracterizam seu projeto de tradução. Ele diz que a coletânea “visa oferecer ao leitor



brasileiro, em tradução, uma amostragem tanto quanto possível representativa da produção poética de Paul Éluard” (PAES, In: ÉLUARD, 1988, p.5) e dispõe os poemas<sup>6</sup> em sequência cronológica, oferecendo uma visão sumária da trajetória de Éluard aos leitores. Ele menciona três condições que limitaram sua escolha: a abundância de material e a escassez de espaço; o inevitável viés do gosto pessoal do tradutor que, segundo ele, torna discutível, em princípio, qualquer tradução; e o fato de algumas das obras de Éluard, como *Poésie et vérité* (1943), terem ficado de fora da amostragem por questão de exclusividade de direitos autorais. Entretanto, é válido ressaltar que, embora Paes tenha confiado “tão só no seu julgamento” para fazer a seleção, a posteriori, ele comprova que grande parte dos textos traduzidos aparece em duas seleções feitas pelo próprio Éluard, *Choix de poèmes*, 1941, e *Poèmes pour tous*, 1952.

Ele também informa algo sobre o trabalho realizado na cadeia dos significantes, no qual usou o mesmo critério que o vinha guiando em suas versões de poesia, “qual seja o de respeitar, o quanto me permitam engenho e arte, tanto o significado conceitual como as peculiaridades formais mais relevantes dos poemas” (idem, p.6). E ressalta que, no caso de Éluard, esforçou-se por manter algo da musicalidade, da transparência e da fluência de sua poesia. Para tanto, admite Paes, foi necessário converter os versos alexandrinos de cesura rigorosa de Éluard em versos mais soltos de treze ou quatorze sílabas, seus octossílabos em versos de nove sílabas e mesmo lançar mão de *enjambements*, utilizados com “muita parcimônia” por Éluard (idem, p.6). O tradutor diz ainda que sua única ambição foi a de “situar a poesia de Éluard no seu contexto histórico-literário e mostrar um pouco de sua fortuna crítica, para benefício do leitor que nela pretenda iniciar-se” (ibidem, p.6), fato que pretendemos averiguar neste trabalho, pelo menos no que tange à parte dedicada à poesia surrealista, que foi o objeto de análise desse estudo.

Para o nosso estudo, utilizamos ainda outras informações dadas pelo tradutor no estudo que segue a esta *Nota liminar* denominado *Um único horizonte ou Éluard para principiantes*. Com a leitura deste estudo, foi possível não apenas conhecer dados da vida do poeta, mas principalmente compreender que, em Éluard, vida e obra estão interligadas e que cada pedaço de sua “sumária trajetória” está refletido em seus poemas. Como

---

<sup>6</sup> Os poemas foram retirados de Oeuvres complètes de Éluard Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, Paris:1968, 2v.

exemplo, temos a coletânea de versos *Poemas pela paz (Poèmes pour la paix)* de 1917, período em que Éluard servia na guerra:

### III

Todos os camaradas do mundo,

Oh! meus amigos!

Não valem, à volta da mesa, juntos

Minha mulher e meus filhos sentados comigo,

Oh! meus amigos!

(Éluard, 1988, p.45)

*[Tous les camarades du monde,/ Ô!mes amis!/ Ne valent pas à ma table ronde/ Ma femme et mes enfants assis, /Ô! mes amis! (Éluard, 1968, p.31)]*

Dessa forma, ao escolhermos os poemas surrealistas, demos preferência àqueles mencionados nos estudos críticos que conseguimos reunir sobre Éluard, os quais discutiremos no segundo capítulo, porque acreditamos que, se Paes tiver conseguido realizar uma transposição criativa desses poemas capaz de aproximar o leitor em tradução do conjunto de significantes que caracterizam a poesia de Éluard e transmitir a esse leitor uma visão do contexto que caracterizou a produção destes poemas, ele terá “cumprido” seu papel enquanto tradutor.

## **2. A POÉTICA SURREALISTA DE ÉLUARD**

No capítulo anterior, vimos rapidamente que o material poético de Éluard provém, em sua maior parte, de suas experiências de vida. O poeta utiliza o contexto em que se inserem seus sentimentos, suas impressões sobre certos fatos para criar sua poesia. O resultado disso, como ressalta Raymond Jean (1968, p.9), é que:

A poesia eluardiana tem um conteúdo. Ela nos fala da guerra da Espanha, da morte de Nusch, de homens reais, de mulheres reais, de uma terra real. Ela tem esta particularidade de retratar com precisão, para quem sabe ler, a vida do poeta ao mesmo tempo em que a vida do seu século.

Dessa maneira, no intuito de obter não apenas um conhecimento sobre a vida do poeta, mas principalmente de mostrar ao leitor a marca pessoal por trás da criação das imagens presentes na poesia surrealista de Éluard, propomos neste capítulo uma breve abordagem sobre o efervescente Movimento Surrealista e a importância que este teve na vida e na criação poética de Éluard durante o período que se estende de 1924 a 1938, bem como uma rápida exposição sobre alguns traços da poesia eluardiana.

### **2.1 Breve percurso biográfico**

Paul Éluard é o nome literário de Eugène-Émile- Paul Grindel, nascido em 14 de dezembro de 1895, na cidade de Saint-Denis, França. Filho único de Jeanne-Marie Cousin, costureira, e Clément-Eugène, contador dedicado à corretagem de imóveis, Éluard vivia em um meio modesto. Fez seus estudos em escolas provinciais, continuando-os posteriormente em Paris. Em 1912, por ocasião de uma tuberculose que o enfermou na adolescência, Éluard precisou ser internado no sanatório de Clavadel, na Suíça, para se tratar. Lá, conheceu o poeta brasileiro Manuel Bandeira e a jovem Hélène Dmitrovnice

Diakonova, a quem Éluard deu o apelido de Gala e com quem se casou em 1917, mediante uma licença que obteve do exército francês, no qual servia desde 1914 como enfermeiro. Gala foi a primeira esposa de Éluard, a mãe de sua filha Cécile e a musa a quem o poeta dirige palavras desoladas no poema “Noites Partilhadas” (*Nuits Partagées*), publicado em *A vida imediata (La vie immédiate)*, no ano de 1932. O poema em questão é escrito em prosa e sua narrativa é desenvolvida em sete partes marcadas por um tom melancólico e saudosista, de uma nobreza excepcional que, segundo Louis Parrot (1953), raramente tinha sido atingido até então. Nele, Éluard estabelece um percurso que se inicia com o intenso desejo de que amor que habitava seu leito -- “Revejo sempre o quarto onde vinha romper contigo o pão de nossos desejos” [*je revois toujours la chambre où je venais rompre avec toi le pain de nos désirs*] (ÉLUARD, 1968, p.373), <sup>7</sup> --, passando pela descoberta, escolhida por Paes para compor sua antologia, que o amor acabara e que já não era mais possível vivenciar esse sentimento, ainda que nunca tenha “se imaginado em outros braços”:

[...]

E na unidade do tempo partilhado, houve certo dia  
repentino em certo ano que aceitar já não pude. Todos  
os outros dias, todas as outras noites, mas não esse dia  
em que sofri demais. A vida, o amor tinha perdido seu  
ponto de fixação. Tranqüiliza-te, não é em proveito do  
que quer que seja de durável que desesperei do nosso  
entendimento. Não imaginei uma outra vida, diante de  
outros braços, em outros braços.

[...]

---

<sup>7</sup> Tradução minha

(ÉLUARD, 1988, p.81)

*[Et, dans l'unité d'un temps partagé, il y eut soudain/ tel jour de telle année que je ne pus accepter. Tous les/ autres jours, toutes les autres nuits, mais ce jour là j'ai/ trop souffert. La vie, l'amour avaient perdu leur point/ de fixation. Rassure-toi, ce n'est pas au profit de quoi/que ce soit de durable que j'ai désespéré de notre/ entente. Je n'ai pas imaginé une autre vie, devant/ d'autres bras, dans d'autres bras. (ÉLUARD, 1968, p.376)]*

Algum tempo após a separação, Gala se tornou a companheira do pintor Salvador Dali e o poeta se apaixonou por Maria Benz, ou Nusch, como ele a chamava. Nusch, a jovem alsaciana que ele conheceu em 1929, em Paris, em uma viagem que realizou na companhia de René Char, tornou-se sua segunda esposa em 1934. Como testemunho desse amor, temos o poema homonimamente intitulado “Nusch”, também pertencente a *A vida imediata (La vie immédiate)*. Este poema de métrica livre, que é composto por duas estrofes, a primeira com seis versos e a segunda com quatro, tanto no texto de partida quanto no de chegada, traz metáforas límpidas nas quais o poeta descreve a relação que se estabelece entre ele e sua amada,

[...]

Confiança de cristal

Entre dois espelhos

De noite teus olhos se perdem

Para reunir o despertar ao desejo.

(ÉLUARD, 1988, p.82)

*[Confiance de cristal/ Entre deux miroirs/ La nuit tes yeux se perdent/ Pour joindre l'éveil au désir. (ÉLUARD, 1968 p. 393-394)]*

O fim dessa união se deu em novembro de 1946, com a morte repentina de Nusch. Este acontecimento mergulhou o poeta em uma crise existencial, da qual dá testemunho o poema “Dito da força e do amor” (*Dit de la force de l'amour*) que compõe “Poemas Políticos” (*Poèmes Politiques*), publicados em 1948. Neste poema composto por cinco estrofes de quatro versos e um verso livre ao final, o poeta discorre sobre a humanidade, sobre os problemas enfrentados com as guerras, a injustiça e o “direito à esperança” e, em meio a uma atmosfera de desilusão, ele situa sua própria cólera e, como que se realizasse um último esforço para reestruturar as próprias forças, ele reconhece que ainda que a vida esteja “sempre disposta a se tornar esterco”, a primavera renasce. E é neste clima de fé no amanhecer que ele presta sua homenagem sincera a Nusch:

[...]

Tu que à minha carne davas consciência sensível

Tu a quem amo para sempre e que me inventaste

Não suportavas a opressão nem a injúria

Cantavas sonhando a ventura sobre a terra

Sonhavas em ser livre e eu te continuo

(ÉLUARD, 1988, p.207)

*[Toi qui fus de ma chair la conscience sensible/ Toi que j'aime à jamais toi qui m'as inventé/ Tu ne supportais pas l'oppression ni l'injure/ Tu chantais en rêvant le bonheur sur la terre/ Tu rêvais d'être libre et je te continue. (ÉLUARD, 1968, p.223)]*

Éluard teve ainda uma última musa, Dominique Lemor, que conheceu em um congresso no México, - do qual participou como delegado do Conselho Mundial da Paz, em 1951 - e com quem se casou neste mesmo ano. Ela esteve ao lado do poeta até o fim da sua vida, em 18 de novembro de 1952, e foi a inspiração da coletânea publicada em 1951, *A fênix (Le phénix)*, de cujo poema homônimo Paes apresenta os seguintes versos no prefácio:

Eu sou o derradeiro em teu caminho

Derradeira primavera derradeira neve

Derradeiro combate para não morrer

[...]

A chama sob nossos pés a chama nos coroa

A nossos pés insetos pássaros e homens

Prestes a voar

[...]

Tudo tem a cor da aurora.

(ÉLUARD, 1988, p.27)

*[Je suis le dernier sur ta route / Le dernier printemps la dernière neige/ Le dernier combat pour ne pas mourir / (...) La flame est sous nos pieds la flamme nous couronne/ A nos pieds des insectes*

*des oiseaux des hommes/ Vont s'envoler (...)/ Toute a la couleur de l'aurore. (ÉLUARD, 1968, p.421-422)].*

Pode-se notar, nos poemas acima, marcas da oficina poética de Éluard. Primeiramente, temos a atenção dada à revolução formal deflagrada pelo cubismo de Apollinaire, de quem, segundo Paes (1988), Éluard herdaria “a presença da mulher e da experiência amorosa como centro magnético para o qual se orienta o impulso lírico” (p.10). Outra característica que, segundo Louis Parrot (1953), Éluard aprenderia dos cubistas, é o gosto pelo insólito, pela surpresa, o lirismo, o espírito de invenção. E eles o influenciariam a deixar subsistir, em seus poemas, palavras mais despreocupadas, em aparência pelo menos, que as expressões musicais, uma imagem secretamente colorida, à maneira dos pintores de 1912. Já dos unanimistas, Parrot (1953) menciona que o poeta aprenderia a gravidade, o emprego das palavras simples compreendidas por todos, as quais dariam aos seus poemas um sentido profundo, um conteúdo social onde se tentaria incorporar uma “alma unânime” (p.26).

Foi possivelmente por intermédio deste contato de Éluard com os temas de índole social e da experiência que viveu ao socorrer os soldados feridos na Guerra que surgiram os *Poemas pela paz (Poèmes pour la paix)*, publicados em 1918. Esta coletânea, que traz poemas com marcas da experiência de vida do poeta, despertou, segundo Marcel Raymond (1997), o interesse de Jean Paulhan, um estudioso dos problemas da linguagem em geral, que apresentou Éluard, em 1919, ao grupo de André Breton, do qual faziam parte Louis Aragon, Phillipe Soupault e, posteriormente, Tristan Tzara, fundador do movimento Dadá.

## **2.2 Do Dadaísmo ao Surrealismo**

Segundo Marcel Raymond (1997), o dadaísmo, nome cuja origem, *Dadá*, foi escolhida aleatoriamente no dicionário, e não significa absolutamente nada, surgiu a partir de um grande acontecimento, a Guerra, e suscitou nos jovens uma espécie de entusiasmo e de uma revolta contra a moral, a literatura, as evidências e o curso cotidiano da vida, refletindo assim "a crise moral intensa dos anos 1920 e a corrente de individualismo



anárquico, da recusa de servir que transformou tantas ordens tradicionais e antigas crenças" (p.233).

Tendo surgido em Zurique, em 1916, sob a liderança do poeta romeno Tristan Tzara, o dadaísmo, para Raymond (1997), ganhou força significativa no ano de 1919, em Paris, quando Tzara entrou em contato com o grupo liderado por Breton, que havia lançado o primeiro número de uma revista intitulada *Littérature*. Essa revista, que passou a contar com a colaboração de Tzara, se tornaria o órgão oficial do Dadaísmo francês, que buscava "desnudar totalmente os espíritos contrapondo, às normas socialmente impostas de conduta e de arte, a espontaneidade das manifestações arbitrárias e ilógicas da mente" (PAES, 1988, p.12-13) através não apenas de textos, mas, também, de manifestações públicas de escândalo. Para estas manifestações arbitrárias e ilógicas da mente, muito contribuiu o fato de Zurique ser a cidade onde residiam os Bleuler e os Jung, psiquiatras aparentados teoricamente com Freud. Essa ocorrência possibilitou a Breton e Aragon experimentarem os métodos da psicanálise, teoria segundo a qual

nossas atividades conscientes são apenas atividades de superfície, dirigidas contra nossa vontade, com mais freqüência, por forças inconscientes que constituem a trama do *eu*. E Freud insistia, segundo a expressão de Jacques Rivière, na "hipocrisia inerente à consciência", na tendência geral que "nos incita a nos ocultarmos a nós mesmos", a procurar boas razões para nossa conduta e para nossas palavras, a usar sempre de astúcias para nos embelezarmos ou pelo menos nos "arranjarmos" (RAYMOND, 1997, p.237-238).

Estava exposto o problema da arte para a revista *Littérature*, ou mais claramente, como coloca Raymond (1997), o problema da expressão: "só o inconsciente não mente; só ele merece ser trazido à luz. O esforço consciente e voluntário, a composição e a lógica são apenas vaidade" (p.238). Assim, estabeleceu-se o objetivo do dadaísmo, que Jacques Rivière coloca como sendo:

captar o ser antes que ele ceda à compatibilidade; atingi-lo em sua incoerência, ou melhor, em sua coerência primitiva, antes que a idéia de contradição apareça e o force a reduzir-se, a constituir-se; substituir sua unidade lógica, forçosamente adquirida, pela sua unidade absoluta, única original (*apud*, RAYMOND, 1997, p.238).

Entretanto, é importante ressaltar que os dadaístas hesitaram entre dois caminhos, o do mistério, onde “tudo está em jogo”, e o da mistificação, em que aparece o gosto da brincadeira fictícia, onde temos uma submissão dócil às injunções do inconsciente e um apelo aos acasos exteriores e aos encontros verbais, e ressalta também que estes caminhos se cruzaram algumas vezes, dando origem a poemas que desfrutam de uma viva impressão de incoerência (RAYMOND, 1997, p.241), como é caso do seguinte poema de Éluard:

#### O Hábito

Todas as minhas amiguinhas são corcundas:

Amam às suas mães.

Todos os meus animais são obrigatórios,

Têm pés de mobília

e mãos de janela.

O vento deforma,

Precisa de roupa sob medida,

Desmesurada.

Eis porque

Eu digo a verdade sem dizê-la.

(ÉLUARD, 1988, p.61)

*[Toutes mes petites amies sont bossues: /Elles aiment leur mère./ Tous mes animaux sont obligatoires./ Ils ont des pieds de meuble / Et des mains de fenêtre./ Le vent se déforme./ Il lui faut un habit sur mesure./ Démesuré./ Voilà pourquoi/ Je dis la vérité sans la dire. (ÉLUARD, 1968, p.141)]*

Em 1922, em razão de um desentendimento ocorrido entre Breton e Tzara, o grupo Dadá se rompeu. Essa ruptura foi ocasionada não apenas por uma divergência de personalidades, mas principalmente por uma insatisfação com o caráter puramente negativista do movimento e por um anseio de construção ainda incerto, conforme Breton declara na revista *Littérature*:

Não será dito que o dadaísmo terá servido à outra coisa que a manter-nos neste estado de disponibilidade perfeita onde nós estamos e do qual agora nós vamos nos afastar com lucidez em direção a isto que nos reclama<sup>8</sup> (PERCHE, 1963, p.16).

Esta direção, podemos dizer que foi o Surrealismo.

Surgido oficialmente em 1924 com a publicação do *Manifeste*, escrito por André Breton, o Surrealismo, termo criado em 1917 pelo poeta Guillaume Apollinaire e adotado por André Breton e Philippe Soupault, designava uma escrita baseada no...

...automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 2001, p.40).

---

<sup>8</sup> Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous réclame (PERCHE, 1963, p.16).

Tendo se desenvolvido a partir das descobertas de Freud sobre o inconsciente, ele visava um retorno às forças do imaginário, de forma que fosse possível sondar a parte mais secreta do homem e renovar profundamente sua maneira de ver e de sentir. Para isso, a escrita baseada no automatismo psíquico consistia em passar para o papel as frases que viessem ao pensamento, sem que houvesse um processamento de seu sentido “lógico”, ou mesmo uma preocupação com o seu caráter estético. Assim, o objetivo era deixar fluir algo além da mera realidade, ou seja, buscava-se entrar em contato com a profundidade da mente, onde “estranhas forças se albergavam” (BRETON, 2001, p.40).

Outra característica fundamental do Surrealismo, que Raymond Jean (1968) menciona, é que ele foi uma aventura comum entre os pintores e os poetas. O próprio Éluard conviveu com muitos pintores de sua época, como De Chirico, Dali, Lhote, Magritte, e o próprio Picasso, e a identidade de convicções políticas entre eles só fez reforçar a amizade. E, é válido mencionar ainda que, para Paes (1988), a própria poesia de Éluard possui uma forte visualidade, que o tradutor acredita ser “menos no sentido de descrição de objetos que da constante presença deles, a um só tempo literal e metaforicamente” (p.15).

Neste percurso de aproximação entre a poesia e a pintura, contamos ainda com um texto escrito por Éluard em *A evidência poética (L'évidence poétique)*, de 1937, no qual o poeta expressa sua consciência de que “os pintores surrealistas, que são os poetas” (p.516) pensam sempre em outra coisa, que o insólito lhes é familiar e que sabem que nada se reproduz literalmente, que é necessário empreender um esforço para liberar a visão, unindo a imaginação à natureza, e para considerar tudo o que é possível como real. Para ele, não existe dualismo entre a imaginação e a realidade, porque tudo que o espírito do homem pode conhecer e criar provém da mesma veia, e que o mundo que o circunda é da mesma matéria que a sua carne, que o seu sangue.

Assim, o que podemos concluir é que, sem dúvida, a principal característica do “vício chamado surrealismo é o emprego desregrado e passional da entorpecente imagem”, como nos diz Aragon (*apud*, RAYMOND, 1997, p.247), não importando, nas palavras de Raymond (1997), qual seja a natureza desta imagem, como veremos a seguir.

### 2.2.1 A imagem surrealista

Segundo Gerard Dessons (1991), a imagem é um componente essencial na linguagem poética e representa para a poesia moderna o mesmo que o verso para a poesia clássica. O autor destaca que a imagem é um elemento constitutivo da linguagem tão importante quanto o ritmo e a prosódia, porém, sua forma de apreensão é um pouco mais delicada, pois ela não revela apenas o domínio lingüístico, mas um processo de representação onde elementos de fundos psicológicos misturam a teoria da percepção e da imaginação para gerar um novo significado poético. É o que ocorre no surrealismo que, para Dessons (1991), além de fazer da imagem o principal elemento da escrita do poema, busca restituir o poder de significação que o mundo perdeu.

Marcel Raymond (1997) afirma que, para os surrealistas absolutos, tudo é possível no domínio das imagens e que “o erro estaria precisamente em se perguntar se há meio de perceber uma relação que a razão justificaria de algum modo entre os termos associados” (p.249), pois ao que parece os surrealistas adotaram o conceito de imagem dada por Pierre Reverdy, para quem:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá (*apud*, BRETON, 2001, p.35),

de forma que a imagem criada, ao tentar impedir a utilização da linguagem para fins práticos, acaba fazendo os objetos participarem uns dos outros misteriosamente.

### 2.3 O surrealismo na poética de Éluard

Como uma tentativa de oferecer ao leitor um pouco mais de conhecimento sobre a poética surrealista de Éluard, gostaríamos de apresentar, rapidamente, algumas características que singularizam este universo do poeta e caracterizam as duas coletâneas de onde foram retirados os poemas para análise.

Segundo Dominique Baudoin (1973), o pensamento de Éluard que, por volta de 1924, gira em torno da realidade do amor, representa mais do que uma simples relação sentimental. Ele se torna um princípio de criação do mundo, já que, em Éluard, o particular muitas vezes representa o universal, sem perder o encanto tão característico deste tipo de texto. O resultado é que, mesmo se os poemas dessa época trazem certa carga de dor e de sofrimento, como menciona o crítico Louis Perche (1963) referindo-se à coletânea *Morrer de não morrer*<sup>9</sup> (*Mourir de ne pas mourir*), de 1924, é impossível, na opinião do autor, não perceber que um tema nasce de todas as imagens acumuladas e estas imagens, incontestáveis, insólitas, nos deslumbram sem nos impedir de distinguir o curso íntimo e musical do poema. Como exemplo, temos “A igualdade dos sexos” (*L'égalité des sexes*), poema que em francês é disposto em três estrofes de versos alexandrinos<sup>10</sup>, também presente na antologia traduzida por Paes, e que neste capítulo é apresentado segundo o ponto de vista do crítico Louis Perche (1963):

Os teus olhos voltaram de algum país sem regras

Onde nunca se soube o que fosse um olhar,

Ou a beleza dos olhos, a beleza das pedras,

<sup>9</sup> A coletânea *Morrer de não morrer* (*Mourir de ne pas mourir*) foi incorporada ao livro *Capital da dor* (*Capitale de la douleur*) publicado em 1926.

<sup>10</sup> Louis Perche (1963) destaca que “Le ‘découpage de vers’ que les partisans de l’alexandrin, signe de reconnaissance d’un soi-disant classicisme, nomment ainsi par dérision, s’il peut paraître parfois arbitraire au regard hâtif et à l’oreille pressée, répond donc à une volonté de composition personnelle qui elle-même est dictée par une existence autonome du poème. Le vers, la strophe, le poème, chacun vise à une plénitude propre. (p.87) [O corte do verso que os partidários do alexandrino, signo de reconhecimento de um pretensão classicismo, nomeado assim por zombaria, se pode parecer por vezes arbitrário ao olhar precipitado e ao ouvido apressado, responde a uma vontade de composição pessoal, ela mesma ditada por uma existência autônoma do poema. O verso, a estrofe, o poema, cada um visa uma plenitude própria. (tradução minha).

Das gotas d'água, das pérolas em colar.

Pedras nuas, sem esqueleto, oh minha estátua...

*[Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire/ Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard/ Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,/ Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,/ Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue....]*

Segundo Perche (1963), os termos empregados marcam visivelmente a solidão. Primeiro, porque o país arbitrário, “sem regras”, demonstra ser um desses lugares que servem de paisagem à tristeza, pois nele não se conhece nenhum sentimento, nem a beleza dos olhos, nem a beleza das pedras. Isto é, não há encantamento algum, seja por algo humano, como o sentimento despertado pelos olhos, seja por algo inanimado, como as pedras. No “país arbitrário” tudo está paralisado e a única coisa bela que vemos neste país é o sol que, mesmo enceguecido, se reflete no objeto amado pelo Eu-lírico:

Fez de ti um espelho o sol que enceguecido arde

E parece obedecer aos poderes da tarde

Pois tua cabeça a fecharam, estátua fátua,

*[Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir/ Et s'il semble obéir aux puissances du soir/ C'est que ta tête est close, ô statue abattue]*

E como escapatória para o estado de inércia, de dormência, resta “o amor e as manhãs de selvagem” do Eu-lírico, que a arrebatava e a prende em seus laços:

O amor e as minhas manhas de selvagem.

Meu desejo imóvel é tua última defesa

E eu te arrebató sem batalha, oh minha imagem,

Por minha fraqueza rompida e nos meus laços presa.

(ÉLUARD, 1988, p.59)

*[Pour mon amour et par mes ruses de sauvage. /Mon désir immobile est ton dernier soutien/ Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,/ Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens (ÉLUARD, 1968, p.137)].*

De acordo com Perche (1963), embora este poema traga uma atmosfera um tanto enigmática a princípio, traz uma das características marcantes da poética de Éluard, que é o fato de que, por maior que seja o sofrimento, há sempre a fé em algo além, provocada por um movimento que anima a vida.

Já a coletânea *Capital da dor (Capitale de la douleur 1926)*, que deveria, segundo Louis Perche (1963), chamar-se *A arte de ser infeliz*, pois marca não um sofrimento, mas uma maneira pessoal de evocar o sofrimento, traz uma intensidade de sensações que provém do próprio poeta, que se dá como material para o poema. Singularmente, neste livro, a palavra deixa de ser o meio de exaurir a idéia e cria significações muito sensoriais para atingi-la e excedê-la. Assim, o uso da palavra deixa de ser visto segundo certa conformidade gramatical e se transforma em um produto psicológico que se organiza de acordo com os atributos pessoais do indivíduo que está em constante estado de reação. Como exemplo dessas impressões sensoriais, Perche (1963) cita dois versos extraídos do poema, “Teu olhar faz a volta do meu coração” (*La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur*):

[...]

Aromas nascidos de uma ninhada de auroras



Que sempre jaz sobre a palha dos astros,

(ÉLUARD, 1988, p.69)

*[Parfums éclos d'une couvée d'aurores/ Qui gît toujours sur la paille des astres (ÉLUARD, 1988, p.196)].*

Aqui, como menciona o autor, constatamos que a idéia nasce imediatamente da imagem, e que esta procede com intensidade das sensações, de forma que as frases sofrem uma perturbação em seu curso lógico, dando ao leitor uma impressão inicial de certa incoerência e lembrando-o de que se trata de uma imagem surrealista, onde elementos de fundos psicológicos misturam a teoria da percepção e da imaginação para gerar um novo significado poético, como já foi destacado anteriormente pela conceituação de Gerard Dessons (1991).

Conquanto tenhamos oferecido apenas uma amostra da crítica sobre a poesia eluardiana, acreditamos ter sido demonstrado que, em Éluard, as experiências de vida constituem material importante para sua poesia e que, embora sua obra poética carregue a marca de um *Eu*, é possível também encontrarmos nela fatos que marcaram época na história universal, como no caso da coletânea já mencionada, *Poemas pela paz (Poèmes pour la paix)*. E que, seja em métricas rigorosas como os alexandrinos ou em versos livres, a poesia de Éluard é constituída por uma linguagem muito peculiar, que a torna passível de representar não apenas a poesia surrealista como a poesia moderna, que tem na imagem um componente essencial de sua constituição. Nas análises que se seguem, fomos incorporando, na medida em que se fez necessário, outras características da poética eluardiana como forma de situar as imagens presentes nos poemas e mesmo de justificar as escolhas realizadas.

### 3. ANÁLISE: QUATRO POEMAS EM JOGO

A Antologia *Poemas*, de Paul Éluard, selecionada e traduzida por José Paulo Paes, é composta por cerca de trezentos e quarenta poemas, dos quais noventa correspondem ao período surrealista selecionado para o presente estudo. Dentre esses poemas, quatro foram escolhidos para nossa análise. São eles: “A igualdade dos sexos” (*L'égalité des sexes*), “A Namorada” (*L'amoureuse*) de *Morrer de não morrer* (1924) (*Mourir de ne pas mourir*); Seus olhos sempre puros (*Tes yeux toujours purs*) e “Teu olhar faz volta do meu coração” (*La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur*) de *Capital da Dor* (*Capitale de la douleur*) (1926).

O critério de escolha baseou-se na presença desses poemas no material crítico que recolhemos sobre Éluard e no fato de todos eles pertencerem à primeira fase do Movimento Surrealista. Nosso objetivo precípua no estudo apresentado a seguir foi compreender as escolhas realizadas por Paes na tradução dos referidos poemas. Para isto, adotamos a metodologia de Berman (1995) de identificação das *passagens significantes* que, neste caso, estão centradas nas imagens surrealistas -- tanto nas imagens semânticas quanto nas imagens acústicas --, relacionando-as aos critérios mencionados por Laranjeira (1993), que visa obter no texto de chegada “uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do poema” (p.27).

#### 3.1 “A igualdade dos sexos” [*L'égalité des sexes*]

O primeiro poema analisado, “A igualdade dos sexos”, é composto por três estrofes de quatro versos com estrutura rítmica bastante semelhante, ocorrendo rima no final de todos os versos. Quanto à métrica, embora prevaleça o alexandrino, encontramos versos mais soltos com treze e quatorze sílabas. Em relação aos outros três poemas analisados, este é o único em que o sujeito a quem o enunciador se dirige não é responsável pela ação dentro das unidades semânticas. Nele, temos o sol que faz deste sujeito um “espelho” e o enunciador que o “arrebata” e o “prende” em seus braços. Outra característica que marca o poema é que a identidade sexual do sujeito a quem o enunciador se dirige, não é

identificada, pois o interlocutor é uma estátua. Entretanto, com base nos outros textos pertencentes a esta coletânea, e por sabermos que em Éluard, a presença da mulher e da experiência amorosa ocupam o centro magnético de orientação de seu impulso lírico, trataremos como feminina a figura de interlocução do poema: de e reafirma o próprio título do poema, “A igualdade dos sexos”<sup>11</sup>:

Os teus olhos voltaram de algum país sem regras

Onde nunca se soube o que fosse um olhar,

Ou a beleza dos olhos, a beleza das pedras,

Das gotas d’água, das pérolas em colar.

Pedras nuas, sem esqueleto, oh minha estátua,

Fez de ti um espelho o sol que enceguecido arde

E parece obedecer aos poderes da tarde

Pois tua cabeça a fecharam, estátua fátua,

O meu amor e as minhas manhas de selvagem.

Meu desejo imóvel é tua última defesa

E eu te arrebató sem batalha, oh minha imagem,

Por minha fraqueza rompida e nos meus laços presa.

---

<sup>11</sup> Tes yeux sont revenus d’un pays arbitraire/Où nul n’a jamais su ce que c’est qu’un regard /Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres./Celle des gouttes d’eau, des perles en placards.//Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue./Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir/Et s’il semble obéir aux puissances du soir/C’est que ta tête est close, ô statue abattue//Pour mon amour et par mes ruses de sauvage./Mon désir immobile est ton dernier soutien/Et je t’emporte sans bataille, ô mon image./Rompe à ma faiblesse et prise dans mes liens.(ÉLUARD, 1968, p.137)

(ÉLUARD, 1988, p.59)

O poema inicia-se com uma imagem frequente da poesia eluardiana, “os olhos”, que nessa primeira estrofe permitem configurar uma forma de “diálogo” entre o enunciador a figura representada pela estátua, objeto de sua intenção. A primeira unidade de sentido é constituída pelos quatro versos da primeira estrofe e pelo primeiro verso da segunda estrofe “Pedras nuas, sem esqueleto, oh minha estátua”. Nesta unidade são enunciadas características do “país sem regras” de onde voltaram “os olhos” da figura elucidativa. Como já foi brevemente mencionado no capítulo anterior, nas palavras de Perche (1963), esse país demonstra ser um lugar que serve de paisagem à tristeza, um lugar sem encantamentos, onde não há sentimentos, porque “nunca se soube o que fosse um olhar”, ou mesmo “a beleza das pedras”, já que nesse país elas são “nuas, sem esqueleto”. A atmosfera de descrição das imagens é constituída principalmente pela negação “nunca”, presente no segundo verso, e pelas repetições que se desdobram dela por meio do conectivo “ou”, que relaciona as imagens de maneira explícita no início do terceiro verso e implicitamente nas imagens a seguir. Como exemplo de repetição, temos a anáfora “a beleza”, antes dos vocábulos “olhos” e “pedras” anáfora que continua subentendida pela contração da preposição “de” com o artigo “as” em “das”, que antecede “gotas d’água” e “pérolas em colar”. Quanto às rimas, verifica-se, na primeira estrofe, as recorrências fônicas entre regras/pedras, no primeiro e terceiro versos, e entre olhar/colar no segundo e quarto versos.

A segunda unidade de sentido se inicia no segundo verso da segunda estrofe e vai até o primeiro verso da terceira estrofe. O enunciador desenvolve uma reflexão sobre o estado de “inércia” em que se encontra esta figura representada pela estátua. Ela se tornou imagem de um sol que, mesmo “enceguecido”, é capaz de “arder” e, assim, traz, possivelmente, algo de belo para combater o cenário de tristeza desse país. A interação ocorrida com o sol se dá possivelmente pelo princípio físico da inércia, na qual, transformada em espelho, ou seja, em um reflexo desse sol, a figura passa a “obedecer aos poderes da tarde” como se, ao ser tocada por ele, a ação de refleti-lo simplesmente acontecesse e não pudesse ser evitada. Temos aqui também o primeiro contato entre o enunciador e a figura feminina, que parece enfatizar o estado de inércia em que a figura se encontra. Ela parece obedecer aos poderes da tarde porque sua cabeça foi fechada pelo

amor e pelas manhas do sujeito de enunciação, de maneira que, sem realizar nenhuma ação por si mesma, só lhe resta refletir uma imagem. Quanto às rimas, temos estátua/fátua, ao final do primeiro e quarto versos; e arde/tarde ao final do segundo e terceiro, sendo que o próprio vocativo que fecha esta estrofe é composto por uma assonância: “estátua fátua”.

Na terceira unidade de sentido, constituída pelos três últimos versos da terceira estrofe, vemos que a figura feminina continua sem a possibilidade de exercer uma ação por si só. Aqui, ela é arrebatada pelo enunciador que a transforma, assim como o sol já o havia feito, em um reflexo de si mesmo, como podemos verificar pelo vocativo “oh minha imagem”, no terceiro verso. As rimas dessa estrofe também estão distribuídas ao final dos versos. Temos selvagem/imagem no primeiro e terceiro versos e defesa/presa no segundo e quarto versos. E a pontuação do poema se dá praticamente de acordo com as unidades semânticas, encerrando algumas sentenças dentro das estrofes.

Quanto às *passagens significantes*, o título pode ser considerado a primeira delas. Ele apresenta uma característica importante da poesia eluardiana, que é a de retratar o geral através do particular. Aqui a “igualdade dos sexos” representa esta capacidade de amar, de ser “arrebatado” pelo amor que é inerente ao sexo. Como marca dessa generalidade vemos que é somente no último verso do poema que descobrimos que o enunciador se dirige a uma figura feminina, caracterizada pelo uso do feminino nos vocábulos “rompida” e “presa”, que acabam se tornando outra *passagem significativa* no texto, visto que possuem este caráter revelador.

Ainda relacionada à poética de Éluard, temos, na imagem dos “olhos”, outra *passagem significativa*. É ela que transmite, ao longo da obra do poeta, a força viva de uma existência, como menciona Perche (1963), e que contribui para criar a visualidade tão marcante em sua poesia. E, sem dúvida, o esquema rímico, ao final dos versos, também é uma das passagens significantes.

Sobre a caracterização da imagem, já é possível, neste primeiro poema, comprovarmos a idéia exposta por Dessons (1991), no segundo capítulo de seu livro, no qual o autor, ao expressar características da imagem, declara que ela não revela apenas o domínio linguístico, mas um processo de representação em que elementos de fundo psicológico misturam a teoria da percepção e da imaginação para gerar um novo significado poético. Aqui podemos perceber que o poeta expressa uma visão particular de

mundo, que cria um cenário próprio e que dá ao poema este tom inicial de tristeza, de desilusão. Entretanto, o poema não deixa de retratar uma das características fundamentais da poesia eluardiana, que é a fé em algo além, presente mesmo quando a atmosfera expressa um grande sofrimento, como também vimos no capítulo anterior. O autor ainda cita que, na poesia de Éluard, “mesmo quando a imagem parece partir do mundo estático, ela é transformada em imagem dinâmica por uma associação a uma descoberta, a uma possessão” (p.93), como é o caso desse poema, onde o enunciador “arrebata” a figura feminina do estado de inércia em que ela estava.

Com essa primeira leitura do poema traduzido, feita de acordo com a metodologia de Berman (1995), buscamos identificar *as passagens significantes* e compreender o desenvolvimento semântico das sentenças semânticas e da estrutura sintática do verso, que não apresentam nenhuma caracterização peculiar. Vamos, agora, ao poema em francês, para, em seguida, após realizarmos uma leitura geral, ter argumentos que nos permitam fazer uma comparação entre os textos com o intuito de compreender se os traços fundamentais da poesia eluardiana foram mantidos por Paes e, no caso de modificações, procurar entender o que as ocasionou.

O poema *L'égalité des sexes* é composto por três estrofes de quatro versos alexandrinos cada:

*Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire*

*Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard*

*Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,*

*Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,*

*Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,*

*Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir*

*Et s'il semble obéir aux puissances du soir*

*C'est que ta tête est close, ô statue abattue*

*Pour mon amour et par mes ruses de sauvage.*

*Mon désir immobile est ton dernier soutien*

*Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,*

*Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.*

(ÉLUARD, 1968, p.137)

O poema apresenta uma estrutura rímica bastante próxima, ocorrendo rima ao final dos versos. Temos, na primeira estrofe, a recorrência sonora entre *arbitraire/pierre* e *regard/placard*. Na segunda, entre *statue/abattue* e *miroir/soir*. E, na terceira estrofe, entre *sauvage/image* e *soutien/lien*. Além disso, temos ainda a assonância *statue abattue* no quarto verso da segunda estrofe. Outra característica que se destaca é a anáfora *beauté* no terceiro verso da primeira estrofe.

O poema apresenta três unidades de sentido. A primeira se desenvolve nos cinco primeiros versos do poema, onde temos uma exposição do cenário deste *pays arbitraire* de onde *sont revenus* os *yeux* da figura a quem o enunciador se dirige. As características apresentadas para descrever esse país trazem um tom de desesperança e de tristeza, porque lá não há beleza alguma e nele nunca foi conhecido o sentimento expresso através de um olhar.

Na segunda unidade de sentido, que se desenvolve entre o sexto e nono versos do poema, já temos certa interação com a figura dona desses *yeux*. Embora de forma passiva, ela sofre ações e as reflete até mesmo como um meio de expressar sua existência. O sol, faz dela um espelho que parece *obéir aux puissances du soir*, e o *amour* e as *ruses* do enunciador parecem ter fechado a cabeça desta figura, preparando-a para se transformar em uma imagem dele mesmo.

Na terceira unidade de sentido, que ocorre nos três últimos versos do poema, vemos que, de fato, a figura feminina se revela imagem desse enunciador e que a transformação é feita *sans bataille*. É também nessa unidade, mais precisamente no último verso, que se revela que o enunciador se refere a uma figura do sexo feminino, como demonstram os vocábulos *rompue* e *prise*. Essas indicações constituem, sem dúvida, uma das *passagens significantes* do texto. E, se observarmos o título do poema, *L'égalité des sexes*, que é outra *passagem significativa*, é possível concluir que a omissão até o último momento pode ter se dado justamente para que o poema tivesse este caráter mais geral de retratar algo inerente ao sexo. Outra passagem significativa acontece na presença dos *yeux*, que configuram uma das chaves de imagem da poética eluardiana.

Seguindo a metodologia de Berman, fizemos primeiro a leitura do poema em português, depois, uma leitura geral do poema em francês, de modo que agora nos resta estabelecer uma comparação entre eles. Entretanto, essa comparação não busca “julgar faltas”, mas, no caso de terem elas ocorrido, compreender o que as ocasionou e ver em que medida elas trazem alguma consequência para o poema de partida.

Logo na primeira leitura do poema em português e em francês, percebemos que ambos possuem a mesma disposição de três estrofes com quatro versos, mas que a distribuição métrica entre eles é diferente. Embora no prefácio que compõe a referida antologia feita por Paes o tradutor anuncie que foi preciso, em alguns casos, transformar os alexandrinos de Éluard em versos mais soltos com treze ou quatorze sílabas, podemos verificar que, em alguns dos versos deste poema, tal característica poderia ter sido mantida.

No primeiro verso do poema em português, temos o acréscimo do artigo “os”, que ocasiona uma diferença no nível destacado por Mário Laranjeira (1993) como *fidelidade linguístico-estrutural*. Este acréscimo, que não alterou a compreensão semântica do verso, transformou o alexandrino em um verso de treze sílabas. Essa escolha, porém, revela certa incongruência da parte de Paes, pois, num momento em que poderia produzir um alexandrino sem perdas semânticas ou sintáticas, ele rompe a isometria, e num verso-chave como o primeiro. E, se observarmos que, no mesmo verso, ao traduzir *sont revenue* por “voltaram” e *arbitraire* por “sem regras” e não pelo seu cognato “arbitrário”, ele “economiza” sílabas sem alterar a semântica do verso, é possível pensarmos que houve



uma preocupação do tradutor com a fidelidade linguístico-estrutural. A opção por “sem regras” possibilitou manter a rima entre regras/pedras, no primeiro e no terceiro versos, o que demonstra a referida preocupação. Ou seja, houve certo “descuido” em relação ao acréscimo desnecessário do artigo “os”. Em outros momentos, contudo, Paes deixa-se levar pela vontade de produzir versos isométricos, ainda que isso signifique alterar a semântica e a sintaxe do texto.

No terceiro verso dessa estrofe, temos a tradução de *ni* pela conjunção “ou”, em vez de “nem”, a supressão do verbo *connu* e o acréscimo do artigo “a” antes da repetição do vocábulo “beleza”. Em relação à substituição na tradução, a conjunção empregada mantém a subordinação semântica das sentenças à idéia de desconhecimento de certas coisas nesse país “sem regras”, de maneira que a própria supressão do verbo *connu* não é sentida semanticamente, pois a expressão “nunca se soube o que fosse”, relacionada à conjunção que inicia este terceiro verso fornece uma continuidade para essa unidade de sentido. Já em relação ao acréscimo do artigo, deparamos com a mesma questão do verso anterior, onde temos uma alteração que não modifica o sentido mas que impede que se mantenha a métrica do verso. E, ainda que possamos olhar esse acréscimo como uma tentativa de reforçar a anáfora que se forma pela repetição “a beleza”, ele também constitui uma infidelidade retórico-formal, pois também concorre para impedir a manutenção do alexandrino.

No quarto verso, temos a supressão do pronome demonstrativo *celle*, que aparece no início do poema em francês. Essa supressão pode ter ocorrido como uma tentativa de manter o alexandrino do verso, pois se a tradução tivesse ocorrido, o verso teria quinze sílabas. Se analisarmos a presença desse pronome demonstrativo no poema em francês, vemos que colabora para singularizar o tipo de beleza que não é conhecida no *pays arbitraire, celle des gouttes d'eau*. Entretanto, no poema em português, embora não tenhamos esta singularização por meio do demonstrativo, não há perda semântica na compreensão da sentença, porque a conjunção que inicia o verso anterior estabelece uma conexão forte o suficiente com a expressão verbal presente no segundo verso, de maneira que as imagens contidas nesse quarto verso também se desenvolvem por subordinação.

Dessas alterações citadas acima fica a observação sobre as infidelidades retórico-formais no texto de chegada, que, embora não comprometam a análise que propomos, na qual a leitura do poema é feita a partir da imagem, demonstram uma incoerência notável

entre a teoria da tradução de Paes e sua prática. Isto porque apesar de considerar a complexidade formal um dos aspectos significantes centrais no modo de significar do texto, ele quebra isometrias, fato que poderia ter sido evitado e não se deveu a nenhum cuidado maior com alguma imagem. Entretanto, nos versos que se seguem, é possível vermos que apesar desses “deslizes iniciais”, Paes passa a ter uma preocupação real com a forma, o que, de todo modo, não justifica a incoerência inicial.

Na segunda estrofe, deparamos novamente com supressões que ajudam a manter o alexandrino nos versos do poema em português. No primeiro verso, o tradutor retira a preposição *des* que antecede *pierres* (pedras) e a conjunção *et* que antecede *squelette* (esqueleto), substituindo-a por uma vírgula, como se vê em “pedras nuas, sem esqueleto” em que as expressões adjetivas mantêm entre si a mesma relação anterior. Essa modificação não compromete a semântica do verso, pois a diferença ocorre no nível lingüístico-estrutural, mas com ela o tradutor consegue manter a métrica, uma das características retórico-formais mencionadas por Laranjeira.

Já no segundo verso, temos uma inversão semântica que altera o posicionamento da imagem e modifica a sintaxe presente. Em francês é o sol que age, *Le soleil aveuglant te tien lieu de miroir*. Já em português, a figura feminina sofre a ação passivamente “Fez de ti um espelho o sol que enceguedo arde”. Aqui podemos perceber ainda que o tradutor introduz a forma verbal “arde”, que caracteriza a ação do sol. Essa troca, que faz com que o verso em português se inicie por um verbo e não por um substantivo como no poema em francês, é tida como uma infidelidade lingüístico-estrutural. Entretanto, essa intermediação realizada pelo tradutor pode ser justificada como uma tentativa de manter o esquema rímico da estrofe. A própria inserção do verbo “arde” colabora definitivamente para isto, porque estabelece uma rima com o vocábulo “tarde”, obedecendo à estrutura do poema em francês, onde temos *miroir* rimando com *soir*. E é válido notarmos que “arder” pode ser uma característica geral do sol. Assim, o tradutor teria realizado uma inserção criativa para manter a rima no poema. Além do mais, convém lembrar que a tradução do poema em português não poderia obedecer à mesma disposição das palavras no poema em francês, devido a diferença de estrutura sintática entre as línguas.

No terceiro verso, temos outra supressão, a do *s’il*, que embora não mantenha o alexandrino do verso, permite manter uma métrica bastante próxima (o verso fica com treze sílabas). Em português ela pode ser justificada pela característica da língua, que tem

na elipse uma forma comum de expressão. Fica então subentendido que “quem parece” é a figura a quem o enunciador se dirige, mesmo que os vocábulos não tenham sido transpostos para o texto de chegada. No quarto verso temos mais uma supressão que permite manter o alexandrino. O tradutor retira o *ô* do vocativo presente no final do verso. Aqui temos também outra diferença sintática na tradução da expressão *c'est que ta têtê est close*, em que o tradutor opta pelo uso do plural “pois tua cabeça a fecharam”. Em português, a troca permite uma subordinação mais próxima entre este verso e o seguinte, “o meu amor e minhas manhas de selvagem”.

Na terceira estrofe, temos mais duas supressões, *par mes*, que no poema em francês antecedem *ruses*. Essas supressões também não alteram significativamente a semântica do verso e colaboram para que o alexandrino seja mantido. Neste primeiro verso, o tradutor modifica também a tradução de *pour*, que no texto de chegada aparece como “o”. Essa diferença, apesar de ocasionar uma pequena mudança na semântica do verso, se adapta à expressão desencadeada pelo sujeito do verbo “fecharam”, presente no verso anterior, de maneira que podemos apreender aqui que esta foi uma intermediação do tradutor para subordinar melhor a unidade semântica. No segundo verso, temos a tradução de *soutien* por “defesa”, que expressa uma idéia semelhante e permite que seja mantido o esquema rímico da estrofe. E se considerarmos que se o tradutor tivesse optado em sua tradução por “sustento” o verso continuaria tendo treze sílabas, então houve uma intermediação que permitiu que fosse mantida uma característica retórico-formal. No último verso do poema, temos duas inversões. A primeira, “por minha fraqueza rompida” (*rompue à ma faiblesse*), parece ter sido apenas por uma escolha pessoal do tradutor. Já com a segunda inversão “nos meus braços presa” (*prise dans mes liens*), percebemos que se mantém a rima, pois no poema em francês temos *soutien/liens* (segundo e quarto versos) e, em português, a recorrência sonora entre *defesa/presa*.

O que pudemos observar, na análise desse primeiro poema, é que, embora ocorram algumas modificações, principalmente no nível de fidelidade mencionada por Laranjeira (1993) como linguístico-estrutural, algumas parecem ocorrer para que o poema em português tenha uma melhor adaptação à cultura de chegada.

Vemos que há, de fato, uma intermediação feita pelo tradutor e que ele deixa a marca inevitável de sua presença no texto. Vemos também que, em alguns momentos, é mesmo necessário que o tradutor seja um artista criativo, atento às possibilidades que se

avizinham para que suas escolhas possam manter as características do texto de partida, conservando suas peculiaridades, sem que isso cause um estranhamento no leitor da cultura de chegada. Essa análise também confirmou que, embora o poema, em português, traga uma mensagem um pouco mais amena, é possível reconhecer que o trabalho realizado na transposição das imagens da poética eluardiana permite ao este leitor da cultura de chegada ter um pouco de contato com o universo de criação de Éluard. As imagens dos dois poemas são bastante próximas. Temos a descrição do cenário do “país sem regras”, da mudança que a figura feminina sofre, deixando “seu estado estático” arrebatada pelo enunciador, e a marca da “igualdade do sexo” mantida até o último verso do poema.

O segundo poema que analisamos é muito mais pautado na questão das imagens que se desenvolvem acústica e semanticamente, como veremos a seguir.

### 3.2 “A Namorada” [*L'Amoureuse*]

O poema “A Namorada” traz uma passagem significativa já no título, única fonte que nos permite compreender que o enunciador descreve uma pessoa do gênero feminino, pois nos versos que compõem o poema Paes optou pela elipse do pronome pessoal de terceira pessoa. O poema apresenta-se em duas estrofes de estrutura bastante simétrica, em ambas verifica-se a dominância de octossílabos, com apenas dois heptassílabos, verso bastante próximo. A estrutura rítmica também se assemelha. Ainda que seja mais determinante na segunda estrofe, onde o segundo e os dois últimos versos rimam. Na primeira estrofe, as recorrências sonoras mais importantes no final dos versos são “pálpebras/sombra” e “meus/céus”. Em ambos os casos, há uma tensão entre abertura e fechamento, na qual, com efeito, ecoa a dinâmica antitética que atravessa todo o poema:

Está de pé nas minhas pálpebras,

Seus cabelos estão nos meus,

Tem a forma de minhas mãos

E tem a cor dos meus olhos.

Desaparece em minha sombra

Como pedra atirada ao céu.

Está sempre de olhos abertos

E não me deixa mais dormir.

Os seus sonhos, em plena luz,

Fazem os sóis se evaporar,

Me fazem rir, chorar, rir

Falar sem ter nada a exprimir.

(ÉLUARD, 1988, p.60)

Como anuncia o título “A Namorada”<sup>12</sup>, no poema canta-se a amada, essencialmente seu rosto, mais precisamente seus olhos. Tanto o começo quanto o fim de sua existência estão condicionados à pessoa do enunciador. E este delírio verbal, marcado pela busca do insólito e do inesperado, é uma das características do surrealismo, que no poema assume, por vezes, um jogo de oposições que produz um equilíbrio instável, como podemos verificar. Na primeira unidade de sentido, formada pelos quatro primeiros versos, ao mesmo tempo em que se anuncia a presença de um outro, a sua existência só se dá dentro do “eu”: o outro está “de pé”, mas “dentro das minhas pálpebras”; os “seus cabelos” estão “nos meus”; e “tem a forma de minhas mãos” e “tem a cor dos meus olhos”. Ou seja, há uma interpenetração, uma fusão da namorada no sujeito da enunciação. Essa fusão é reforçada sintaticamente pela presença dos pronomes possessivos, fato que também ocorre na segunda unidade de sentido dessa primeira estrofe, formada pelos dois últimos versos,

---

<sup>12</sup> Elle est debout sur mes paupières/Et ses cheveux sont dans les miens./Elle a la forme de mes mains./Elle a la couleur de mes yeux./Elle s’engloutit dans mon ombre/Comme une pierre sur le ciel./Elle a toujours les yeux ouverts/Et ne me laisse pas dormir./Ses rêves en pleine lumière/Font s’évaporer les soleils./Me font rire, pleurer et rire./Parler sans avoir rien à dire.(ÉLUARD, 1968, p.140)

onde vemos que é nessa fusão que o outro se desfaz: “Desaparece em minha sombra/Como pedra atirada ao céu”.

Outro fator que colabora para criar essa relação semântica entre os versos que constituem as duas unidades de sentido da primeira estrofe, e dar certa fluidez ao poema, é a pontuação, que se desenvolve de acordo com a sequência dos versos apresentados. Na primeira unidade semântica do poema, por exemplo, os quatro versos que a constituem são coordenados entre si e, portanto, separam-se por vírgulas, marca de pontuação que é substituída pela conjunção “e” no início do quarto verso, onde ocorre a finalização da unidade com o emprego do ponto final após o último vocábulo do verso.

Vemos ainda que nessa primeira estrofe, a oposição enunciativa que implica fusão e desaparecimento, entre presença e ausência, e entre o “eu” e o “outro” dos primeiros versos desdobra-se, no final da estrofe, numa possível oposição luminosa “sombra/céu”. As imagens dos dois versos reforçam a in-existência do outro, a não ser como imagem, primeiro como desaparecimento na sombra, cujo efeito de fechamento se adensa pela presença da vogal nasal [õ] que contribui para se criar uma idéia de escuridão, que logo em seguida é desfeita por um possível excesso de luminosidade “atirada ao céu”, também sugerida pela abertura das vogais [a] e [é], o que ocasiona outra antítese.

Na segunda estrofe a instabilidade prossegue. Na primeira unidade de sentido, que ocorre nos dois primeiros versos, temos a oposição entre “vigília” (abertos) e “sono” (dormir), que possui inclusive uma correspondência sonora marcada pelas vogais anteriores [é] e [i]. Na segunda unidade de sentido, que ocorre nos quatro últimos versos, temos “os sonhos” da namorada, no terceiro verso, como núcleo semântico central, que desencadeia as ações posteriores, marcadas por antíteses, como sonhos/sóis, no terceiro e quarto versos e chorar/rir, falar/nada exprimir, nos versos que concluem o poema. Nesta estrofe, o enunciador retoma ainda a segunda unidade semântica “pedra atirada ao céu” da primeira estrofe, ao “evaporar a luz”.

Do mesmo modo que na primeira estrofe, também nessa a pontuação reforça a relação semântica entre as unidades. Na primeira, a ausência de pontuação é substituída pela presença da conjunção “e” no início do segundo verso e, na segunda unidade, onde não há a presença de vírgulas (passagem do quinto para o sexto verso), temos a presença

das rimas [ir], [ar] que não apenas aceleram o movimento, mas também proporcionam maior fluidez entre os versos.

Sobre as *passagens significantes*, sem dúvida a mais notável refere-se ao “título” do poema “a namorada”. Entretanto, temos, na primeira estrofe, os substantivos “pálpebras” e “sombras” que constituem uma rede fono-semântica, na qual, além da correspondência sonora criada pela assonância, o desaparecer da figura feminina na “sombra” do enunciador corresponde ao movimento de abertura e fechamento das pálpebras, o que reforça a idéia de que o “outro” só existe no “eu”. Tal relação ainda se intensifica pela associação desses substantivos com os verbos “está” (primeiro verso) e “desaparece” (quinto verso), que ocupam posições-chave dentro da estrofe. É entre eles que se desenvolve a caracterização da figura feminina e são eles que abrem as duas unidades semânticas da estrofe. Articulado a isso, há também a presença dos “pronomes possessivos”, que aparecem em cinco dos seis versos que compõem esta estrofe. Tais pronomes mantêm uma proximidade sonora cuja unidade está centrada na predominância de vogais nasalizadas que constituem e reforçam a dependência entre a figura feminina e o enunciador, porque mesmo quando aparece o pronome possessivo de terceira pessoa “seus”, no segundo verso, é para especificar que os cabelos dela estão nos dele.

Já na segunda estrofe, uma *passagem significativa* está contida nos “sonhos” da namorada, que, como já vimos é o núcleo semântico central da estrofe. Aqui eles tem um papel essencial que pode ser mais bem compreendido através da reflexão proposta por Robert Bréchon (1971) que, em seu estudo sobre o surrealismo, ressalta a importância da presença do mundo onírico para os surrealistas.

Segundo Bréchon (1971) o surrealismo buscou ampliar o campo da experiência humana, anexando a ela a riqueza e a potência do sonho, do desejo e da insensatez. Para isso ele propõe uma separação entre a atividade mental inconsciente, da qual o sonho é a expressão, e a atividade diurna. E essa separação ora é feita por uma concepção psicológica, ora pela própria concepção mágica do sonho. Isso porque o produto que interessava aos surrealistas extrair do sonho eram as imagens em si, a encenação, o jogo que criavam. Os surrealistas viam o sonho tanto como um estado puro, liberto de todas as inibições de vigília, que poderia ter a forma mais elementar do devaneio, quanto uma forma mais elaborada, da imaginação poética.

Dessa maneira, ao desencadear a última unidade semântica do poema pela ação dos sonhos, o poeta estaria fazendo uma alusão ao próprio Movimento a que pertence o poema, e que tem o sonho como uma das bases para a imaginação poética. E, ao dizer que a namorada “está sempre de olhos abertos”, a figura de antítese, criada pelo fato de que mesmo nesse estado ela sonha, reforça essa fusão pretendida pelos surrealistas, pois mesmo em “vigília”, “em plena luz”, são os sonhos dela que desencadeiam as ações seguintes e é através deles que o jogo de imagens, contendo “incoerências”, é criado. Aqui é importante notar que esses jogos de imagens desencadeadas pelos “sonhos” e que constituem as antíteses finais do poema possuem uma aproximação sonora. Para começar, o próprio par sonhos/sóis forma uma rede fono-semântica, porque nele, além da contraposição de sentidos, temos a ocorrência da assonância. Da mesma forma isso se repete nas demais antíteses, rir/chorar/rir e falar/nada a exprimir, em que temos uma proximidade sonora entre as últimas sílabas, além de estabelecerem mais duas redes fono-semânticas, ainda imprimem certo ritmo, certa fluidez ao poema.

Quanto ao poema em francês, *L'amoureuse* de Paul Éluard é octossílabo e composto por duas estrofes de seis versos cada. Suas unidades semânticas se desenvolvem por antíteses, e ele apresenta uma estrutura rítmica bastante semelhante:

*Elle est debout sur mes paupières*

*Et ses cheveux sont dans les miens,*

*Elle a la forme de mes mains,*

*Elle a la couleur de mes yeux,*

*Elle s'engloutit dans mon ombre*

*Comme une pierre sur le ciel.*

*Elle a toujours les yeux ouverts*

*Et ne me laisse pas dormir.*



*Ses rêves en pleine lumière*  
*Font s'évaporer les soleils,*  
*Me font rire, pleurer et rire,*  
*Parler sans avoir rien à dire.*

(ÉLUARD, 1968, p.140)

Na primeira estrofe, temos a recorrência sonora entre *miens/mains* e entre *yeux/ombre*. Já na segunda estrofe, temos uma rima mais determinante entre o segundo e os dois últimos versos, *dormir/rire/dire*, além da recorrência sonora entre *ouverts/lumière*. É ainda possível perceber uma correspondência sonora entre os substantivos *paupières* e *ouverts*, que ocupam a mesma posição no poema (ambos se encontram no final do primeiro verso das estrofes) e têm a mesma sonoridade impressa em suas sílabas tônicas.

Em relação às unidades de sentido, a primeira se constitui pelos primeiros quatro versos, onde se desenvolve a caracterização da namorada, cuja posição, forma e cor emanam do próprio enunciador, de modo que a sua existência está condicionada à dele, como reforçam os pronomes possessivos: *Elle est debut sur mes paupières, Et ses cheveux sont dans les miens, Elle a la forme de mes mains/ Elle a la couleur de mes yeux*. Temos ainda a pontuação que contribui para dar uma fluidez maior aos versos e a presença da conjunção *et* no início do segundo verso a reforçar a rede semântica estabelecida. Na segunda unidade de sentido, que ocorre no quinto e sextos versos, a fusão entre a figura feminina e o enunciador se desfaz. Aqui também encontramos um pronome possessivo, reforçando sintaticamente este desprendimento: *Elle s'engloutit dans mon ombre/ Comme une pierre sur le ciel* e, assim como na primeira unidade semântica, a presença de um conector, o comparativo *comme*, no início do sexto verso, marca a relação semântica estabelecida. Há ainda, ao final do quinto e sexto versos, uma possível oposição luminosa, entre *ombre* e *ciel* marcada também sonoramente pelas vogais [ə] e [ɛ] no final dos respectivos vocábulos.

Na segunda estrofe, a primeira unidade semântica se desenvolve no primeiro e no segundo versos, onde o enunciador expressa o estado de vigília da figura feminina e a consequência de sua presença para o enunciador: *Elle a toujours les yeux ouverts*”, “*Et ne*

*me laisse pas dormir*. Aqui encontramos outra correspondência sonora entre as imagens, pois em *ouverts* temos o som aberto da vogal [ɛ] e em *dormir*, o som fechado da vogal [i]. A segunda e última unidade semântica do poema tem início no terceiro verso, onde o substantivo *rêves* desencadeia todas as ações que se seguem e cujo apoio sintático é dado pela repetição do verbo *font* no começo do quarto e do quinto versos. Nesta unidade, temos as antíteses *rêves/soleils*, *rire/pleurer/rire* e *parler/rien à dire*, que por terem uma sonoridade bastante próxima imprimem certo ritmo à leitura.

Logo na primeira leitura do poema *L'amoureuse*, nas duas línguas, percebemos que ambos os textos poéticos apresentam a mesma quantidade de estrofes e versos. Entretanto, o poema em francês é octossílabo e nele há a presença do pronome sujeito “ela” que, complementarmente ao título, reafirma que o sujeito de enunciação refere-se a uma figura feminina. No poema em português, não há nenhuma outra indicação, além do título, que nos permita concluir a quem o enunciador se refere, visto que o tradutor suprimiu o pronome sujeito “ela” no primeiro, no terceiro, no quarto, no quinto e no sétimo versos, e, no quarto verso, incluiu a conjunção [e], como podemos observar: “E tem a cor dos meus olhos”.

Em nossa leitura, dois fatores justificam esta mudança realizada pelo tradutor. O primeiro se refere ao que Bassnett (2003) menciona como mediação intercultural, pois em língua portuguesa é comum a supressão do sujeito elíptico. Assim, ao realizar esta operação, o tradutor estaria aproximando o texto de partida do contexto dos leitores da cultura de chegada. O segundo fator remete à fidelidade retórico-formal, mencionada por Laranjeira (1993). Nesse nível de fidelidade encontramos a presença do metro, que, no poema em francês, apresenta-se em octossílabos (como já foi mencionado), enquanto no poema em português, há a transformação de dois octossílabos em versos heptassílabos (quarto verso da primeira estrofe e quinto verso da segunda estrofe). Assim, a supressão do sujeito pode ser identificada como uma estratégia que permitiu ao tradutor aproximar-se de uma fidelidade retórico-formal em dez dos doze versos que constituem o poema, pois se o pronome sujeito estivesse inserido no texto de chegada a diferença morfológica das línguas faria com que o poema em português tivesse versos com sete, oito e nove sílabas, o que diminuiria o nível de fidelidade retórico-formal entre os textos.

Já em relação à inclusão da conjunção “e”, podemos dizer que ela surgiu como forma de finalizar o segundo núcleo semântico. Nesse caso embora o tradutor tenha preferido utilizar o ponto final e não manter a vírgula, presente no poema em francês, essa mudança causa apenas uma diferença sintática (linguístico-estrutural) em relação ao texto de partida, não provocando nenhum estranhamento no texto de chegada.

Outra modificação que contribui para manter o octossílabo é a retirada do artigo indefinido *une*, presente no sexto verso da primeira estrofe do texto de partida. Aqui é importante ressaltar que no poema em francês o artigo singulariza o modo como a mulher se dissipa, mas a sua retirada no poema em português não compromete essa compreensão, além de contribuir para que se mantenha o octossílabo.

Da mesma maneira justifica-se o acréscimo do advérbio de intensidade *mais* no segundo verso da segunda estrofe e a tradução de *dire* por *exprimir* no sexto verso da segunda estrofe. Essa modificação, além de tornar o verso octossílabo, colabora para que se mantenha o esquema rítmico entre o segundo, o quinto e o sexto versos, sem que haja divergência no caráter semântico.

Outro fato que chama a atenção não diz respeito necessariamente a uma modificação, mas a uma simplificação da linguagem no texto de chegada. Essa implicação, que mantém a mesma imagem e que colabora para se conserve o alexandrino, ocorre no quinto verso da primeira estrofe, na tradução do vocábulo *s'engloutit* por “desaparece”. Isso porque *s'engloutit* poderia ser facilmente traduzido por um verbo como “se dissipa” que, além de ser também reflexivo, como o verbo francês, contribui para a suavização da passagem da figura feminina pela sombra do sujeito de enunciação. Mas, como dissemos, a escolha do tradutor não altera nem a imagem nem a métrica do verso.

Há também uma modificação na estrutura sintática do quarto verso da segunda estrofe. No poema em francês, temos *Font s'évaporer les soleils* e, no poema em português, há uma inversão “Fazem os sóis se evaporar”, de forma que o artigo definido “os” e o substantivo “sóis” se posicionam no centro do verso. Essa modificação não compromete a semântica do texto, porém é notável que o substantivo *soleils* no texto de partida, mantém a rede fono-semântica entre o terceiro e quarto versos da segunda estrofe, pois ambas as sílabas tônicas de *lumière* e *soleils* são marcadas pela vogal [ɛ]. Entretanto, mas como no texto de chegada não há uma aproximação sonora entre os vocábulos “luz” e

“sóis”, essa relação não poderia mesmo ser mantida, e a troca realizada pelo tradutor permite uma leitura mais enfática, se observarmos apenas o início dos dois versos “Os seus sonhos”, “Fazem os sóis”, pois a posição da tônica, marcada pela vogal [o], ocorre na mesma posição nos dois vocábulos.

Contudo, foi possível observarmos nessa análise uma preocupação com as imagens contidas no poema. Em ambos, verifica-se a mesma descrição da namorada e dos sonhos sendo que o sonho, como vimos, é uma das bases para a criação poética no Surrealismo. Nesses poemas os sonhos permitem criar um jogo de imagens que, por serem formadas por antíteses, representam justamente o conceito adotado de Pierre Reverdy, para quem a aproximação de duas realidades distantes cria uma imagem emotivamente forte que tem sua própria realidade poética.

Dessa maneira, embora tenham ocorrido algumas modificações nos níveis de fidelidade destacados por Laranjeira (1993), o tradutor soube aproveitar bem seu papel de mediador cultural neste poema e transmitir para os leitores da cultura de chegada um jogo de imagens que caracteriza o universo poético de Éluard.

Nos próximos poemas analisados, deparamos com a presença dos “olhos”, unidade semântica que configura uma das imagens constantes e significativas da poética eluardiana.

### **3-3 Seus olhos sempre puros (*Tes yeux toujours purs*)**

O terceiro poema analisado, “Seus olhos sempre puros”<sup>13</sup>, foi retirado de *A capital da dor* (*Capitale de la douleur*) e é disposto em quatro estrofes, as três primeiras com

---

<sup>13</sup> Jours de lenteur, jours de pluie,/ Jours de miroirs brisés et d'aiguilles perdues./ Jours de paupières closes à l'horizon des mers./ D'heures toutes semblables, jours de captivité./ Mon esprit qui brillait encore sur les feuilles/ Et les fleurs, mon esprit est nu comme l'amour./ L'aurore qu'il oublie lui fait baisser la tête/ Et contempler son corps obéissant et vain./ Pourtant j'ai vu les plus beaux yeux du monde./ Dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs/ mains./ De véritables dieux, des oiseaux dans la terre/ Et dans l'eau, je les ai vus./ Leurs ailes sont les miennes, rien n'existe/ Que leur vol qui secoue ma misère./ Leur vol d'étoile et de lumière/ Leur vol de terre, leur vol de pierre/ Sur les flots de leurs ailes./ Ma pensée soutenue par la vie et la mort.(ÉLUARD, 1968, p.186-187)

quatro versos, a quarta com cinco versos, além de um verso livre ao final. Ele não possui métrica fixa nem sonoridade marcante:

Dias de lentidão, dias de chuva,  
Dias de espelhos partidos e de agulhas perdidas,  
Dias de pálpebras fechadas no horizonte dos mares,  
De horas todas semelhantes, dias de cativo.

Meu espírito que brilhava ainda sobre as folhas  
E as flores, meu espírito é desnudo feito o amor,  
A aurora que ele esquece o faz baixar a cabeça  
E contemplar seu próprio corpo obediente e vão.

Vi, no entanto, os olhos os mais belos do mundo,  
Deuses de prata que tinham safiras nas mãos,  
Deuses verdadeiros, pássaros na terra  
E na água, vi-os.

Suas asas são as minhas, nada mais existe  
Senão o seu vôo a sacudir minha miséria.  
Seu vôo de estrela e luz  
Seu vôo de terra, seu vôo de pedra  
Sobre as vagas de suas asas.

Meu pensamento sustentado pela vida e pela morte.

(ÉLUARD, 1988, P.65)

O poema é constituído por duas unidades de sentido e se inicia em tom de melancolia, expressando uma grande desilusão, mas em seu desfecho encontramos um equilíbrio sustentado pelo pensamento do enunciador, que pondera entre a vida e morte.

A primeira unidade de sentido se desenvolve a partir da primeira estrofe, onde encontramos a anáfora “dias de” presente em todos os versos. Das cinco repetições, no entanto, somente a presente na segunda parte do primeiro verso descreve de fato uma característica possível para os “dias”, que são “de chuva”. As demais são metáforas que contribuem para configurar a paisagem de tristeza, de desânimo, de imobilidade temporal. Nessas imagens que complementam as anáforas é possível percebemos um trabalho de correspondência de sentido. Se pegarmos a última repetição, onde os dias são “de cativo”, podemos compreender uma razão para que as pálpebras permaneçam fechadas mesmo diante do “horizonte dos mares” e, para que os dias passem com “lentidão”, pois mesmo as “horas” são todas semelhantes. A partir da segunda estrofe, o clima de desilusão continua e há a inclusão do enunciador, que passa então a falar de si. Ele inicia o verso com a construção “meu espírito”, lembrando que ele “brilhava sobre as “folhas e as flores”. E em seguida, repetindo a anáfora, ele retorna ao presente, e lamenta o estado desse seu espírito que, sem ilusões para o amanhecer, se esquece até mesmo da aurora, e fica a “contemplar o próprio corpo” que parece estar inerte, “obediente e vão”. Nesses versos, é possível percebermos uma ligação com a primeira estrofe. O enunciador, que se esquece do futuro, “da aurora”, não tem razões para abrir os olhos diante da vastidão do oceano.

Nas estrofes que se seguem, onde se desenvolve a última unidade de sentido encontramos uma das características abordadas em “Igualdade dos sexos” (*L'égalité des sexes*) por Louis Perche (1963), que é a fé em algo que está além, manifestada mesmo quando há um grande sofrimento. Para dar o tom de mudança ao poema, logo após o verbo que inicia a terceira estrofe o enunciador introduz a conjunção adversativa “no entanto”, que anuncia outra época vivida por ele, em que, ao invés de se ver mergulhado em um cenário de tristeza, de desesperança, ele viu “os olhos mais belos do mundo”. As memórias que se desenvolvem a partir desse ponto são as responsáveis pela “virada” na vida do enunciador. Nessa unidade surgem “deuses” que possuem jóias raras em suas mãos, metaforizadas pela pedra “safira”, e que são também “pássaros”, vistos não apenas no ar, seu habitat natural, mas também “na terra”, “na água”. Essas imagens os caracterizam

como “deuses verdadeiros”, onipresentes. Na quarta estrofe, que dá continuidade a esta unidade de sentido, o enunciador se funde, a esses “deuses-pássaros”, “suas asas são as minhas”, como um meio para sair de vez de seu estado deprimente.

A partir dessa fusão nada mais tem importância para ele, “nada mais existe” a não ser o “seu vôo”, que o sacode de sua miséria. Essa primeira imagem contida na anáfora “seu vôo” se contrapõe ao estado em que o enunciador se encontrava na primeira estrofe do poema, onde os dias eram de “cativeiro” e de “pálpebras fechadas ao horizonte dos mares”, pois ao voarem, é justamente o horizonte que os pássaros alcançam com seu vôo. Já nas demais repetições surgem elementos que com frequência povoam a poética eluardiana, como a luz e a pedra, segundo demonstra o estudo *Je t'appellerai visuelle* de Raymond Jean (1968). Outra característica marcante aqui é que embora a expressão “suas asas” abra e feche a estrofe, ela não delimita as sentenças semânticas que se desenvolvem entre elas. Ao contrário, aqui temos uma agramaticalidade que quebra a seqüência lógica de leitura, já que ao final da quarta estrofe há um ponto final, mas a sentença não é finalizada, pois é em subordinação a ela que se desenvolve o verso livre que encerra o poema.

Dessa maneira, analisando os dois últimos versos do poema vemos que a fusão entre o enunciador e o pássaro se desfaz. Ao invés de continuar insistindo em uma proximidade (a das asas vista anteriormente), o enunciador se distancia, mas não deixa, contudo, de sentir o efeito que essa união temporária lhe causou, pois agora, pairando sobre “as vagas” das asas deste pássaro, seu pensamento pondera entre a vida e a morte.

Da leitura desse poema, ficam mais que as *passagens significantes*, encontradas na presença das anáforas e na mudança de perspectiva vivenciada pelo enunciador. Ele traz algumas das principais imagens presentes na poética eluardiana, levantadas por Jean (1968), como as pálpebras, os olhos e a pedra.

As imagens dos olhos apresentadas no título do poema, “seus olhos sempre puros”, e no primeiro verso da terceira estrofe, “os olhos mais belos do mundo”, podem ser atribuídas aos deuses que este enunciador viu. Elas trazem para a leitura desse poema, uma das características levantadas por Jean (1968), segundo a qual os olhos representam uma realidade viva, em movimento, capaz de se desenvolver em ato. Aqui é pela lembrança desses olhos que o enunciador é trazido de volta à vida. Eles apresentam a imagem dos

“deuses de prata”, “deuses verdadeiros”, “deuses-pássaros”, que transformam a realidade de desilusão em que se encontrava o enunciador em uma retomada da vida. Os “olhos” são, ainda, segundo Jean (1968, p.71), um “espelho do mundo exterior”. Assim, esta lembrança desfaz os dias “de espelhos partidos”, em que o mundo exterior não tinha valia devido à desilusão e à falta de fé no futuro em que o enunciador se encontrava.

Já a pálpebra, para Jean (1968), possui um sentido complementar àquele expresso pelos olhos. Ele diz que para Éluard os “olhos fechados” se traduzem como uma interiorização do olhar e vai além: “a pálpebra fechada aparece não como um obstáculo entre os objetos exteriores e o olho mas como uma tela provisória destinada a reter a imagem sobre o limiar do olhar esperando que esse retorne de sua viagem interna” (p.73)<sup>14</sup> Para o autor, as extremidades das pálpebras têm a função de absorver, de abraçar toda uma paisagem, um horizonte visualizado pelos olhos como demonstra o verso *Jours de paupières closes à l’horizon des mers*, presente neste poema.

A terceira imagem que destacamos é a da pedra, que aparece de duas formas neste poema. Na primeira temos as “safiras” presentes nas mãos dos deuses na terceira estrofe. Na segunda ela especifica uma das anáforas “seu vôo”, na quarta estrofe. Em seu estudo sobre a imagem, Jean (1968, p.68) faz uma distinção entre *pierre* (pedra) e *cailloux* (pedra preciosa). Para ele, longe de ser analisada pelo seu caráter estético e brilhante, a pedra preciosa em Éluard deve ser vista como um elemento dinâmico da realidade, onde atuam forças vivas. Assim, embora sua presença na terceira estrofe traga toda uma representatividade gerada pelo nome “safira” não é apenas pelo valor estético que o poeta a utiliza mas também como maneira de enfatizar a vida que há nesses “deuses” que possuem “os olhos mais belos do mundo”. Já a aparição da pedra em sua “forma simples” sugere para Jean (1968) algo a mais que um estado de imobilidade, de inércia. Ela sugere também uma forma de permanência com a qual o homem deve contar sempre que ele procurar restituir o movimento da vida. Ou seja, ainda que haja uma pequena diferença na abordagem do conceito dessas imagens, é seguro que ela representa superação na poética de Éluard.

---

<sup>14</sup> [...] la paupière fermée y apparaît non comme un obstacle entre les objets extérieurs et l’œil mais comme un écran provisoire destiné à retenir l’image sur le seuil du regard en attendant que celui-ci revienne de son voyage intérieur (JEAN, 1968, p.73)



O poema *Tes yeux toujours purs* é disposto em quatro estrofes. As três primeiras contêm quatro versos; entretanto, na terceira estrofe, há uma quebra do segundo verso que produz um enjambement. A quarta estrofe possui cinco versos e um verso livre conclui o poema. A pontuação se apresenta de acordo com as unidades semânticas. Ele não apresenta métrica fixa. Aqui é importante ressaltar que do período surrealista de Éluard, apenas seis dos poemas que foram traduzidos apresentam enjambement. Em sua tradução, ora Paes mantém a quebra dos versos dos poemas, ora os quebra antecipadamente ou depois e há casos em que ele opta por diminuir os enjambements presentes no corpo dos poemas. Neste poema que analisamos é possível perceber que, embora ele não possua métrica fixa, possui certo padrão, como as anáforas, presentes em três das quatro estrofes do poema e que sustentam algumas de suas redes imagéticas.

Quanto à sonoridade, ela se apresenta mais marcante na primeira estrofe, com as recorrências entre *lenteur/paupières/mers*, entre *plui/perdues* e *brisés/captivité*. Na terceira estrofe temos a paranomásia *yeux/dieux* e uma recorrência entre *oiseaux/l'eua*. Na quarta estrofe vemos que a sonoridade da vogal [é], presente nos vocábulos *mers*, *tête*, *leurs*, e *terre*, distribuídos ao longo do poema, se torna mais frequente, pois aparece ao final dos três versos centrais, *misère*, *lumière* e *Pierre*. E essa sonoridade se abre, ao final do poema, com o vocábulo *ailles*, que carrega o núcleo semântico que conclui o poema, a idéia de oposição entre a vida e a morte:

Jours de lenteur, jours de pluie,  
 Jours de miroirs brisés et d'aiguilles perdues,  
 Jours de paupières closes à l'horizon des mers,  
 D'heures toutes semblables, jours de captivité,

Mon esprit qui brillait encore sur les feuilles  
 Et les fleurs, mon esprit est nu comme l'amour,  
 L'aurore qu'il oublie lui fait baisser la tête  
 Et contempler son corps obéissant et vain.

Pourtant j'ai vu les plus beaux yeux du monde,  
 Dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs  
 mains,  
 De véritables dieux, des oiseaux dans la terre  
 Et dans l'eau, je les ai vus.

Leurs ailes sont les miennes, rien n'existe  
 Que leur vol qui secoue ma misère,  
 Leur vol d'étoile et de lumière  
 Leur vol de terre, leur vol de pierre  
 Sur les flots de leurs ailes,

Ma pensée soutenue par la vie et la mort.

(ÉLUARD, 1968, p.186-187)

O poema é formado por duas unidades de sentido que remetem a uma mudança no estado inicial de desilusão ocasionada pela restituição da esperança.

A primeira unidade de sentido se desenvolve nas duas primeiras estrofes. Na primeira, temos a anáfora *jours de*, que ocorre cinco vezes e está presente em todos os versos. Das imagens que surgem a partir dessa anáfora, apenas a que acompanha a segunda repetição, no primeiro verso, *de pluie*, corresponde de fato a uma característica possível para os *jours*. As outras são metáforas que reforçam a descrição do cenário de tristeza, de desilusão em relação ao futuro. A segunda estrofe traz também uma anáfora. O enunciador a inicia pela expressão *mon esprit*, que se repete no segundo verso e retoma a memória de um tempo em que ainda *brillait*. Em seguida, retornando ao presente, esse *esprit* se esquece da aurora e só contempla o próprio corpo, *obéissant et vain*. Essas últimas imagens, como podemos perceber, se relacionam com a imagem presente no terceiro verso da primeira estrofe, porque a *aurora*, que marca o surgimento de um novo dia, se

esquecida, demonstra um desinteresse em relação ao futuro, desinteresse que também é marcado pelas *paupières closes à horizon des mers*.

Como uma tentativa de talvez reinventar a vida, ou mudar o seu curso, o enunciador inicia a última unidade de sentido com o vocábulo *pourtant* que, em francês, tem a função de expressar uma adversidade. A partir já do primeiro verso da terceira estrofe, o enunciador retoma a memória de uma época em que viu *les plus beaux yeux du monde, yeux de dieux*, como nos leva a crer esta paranomásia. As imagens seguintes caracterizam esses *dieux*, que são de *argent, dieux-oiseaux* e onipresentes, pois foram vistos *dans la terre e dans l'eau*. É nesta estrofe também que encontramos o enjambement, *mains*, deslocado do segundo verso. Aqui merece consideração especial o fato que esta imagem destacada *mains*, corresponde a uma imagem frequente na poesia eluardiana e, segundo Jean (1968, p.59), embora pertença à ordem da biologia humana, juntamente com a voz, os lábios e os olhos, é considerada por Éluard um elemento, assim como a água, o ar e o fogo. Então, ao escolher esse vocábulo para o enjambement, o poeta poderia ter pensado em dar um caráter mais amplo a escolha, pois se manteria certa relação com os vocábulos “terre” e “l'eau” que aparecem nos versos seguintes. Além do mais, a própria disposição da imagem “solta” no poema poderia contribuir para se criar uma atmosfera de algo que está “solto” no espaço, ou seja, no “ar”.

A quarta estrofe tem início com a expressão *leurs ailes*, que se repete na conclusão da estrofe. Aqui o enunciador retoma o tempo presente e anuncia uma fusão entre ele e os *dieux-oiseaux*, ilustrada pela imagem *leurs ailes sont les miens*. A partir dessa fusão *rien n'existe* a não ser o voo desses deuses que o *secoue* de seu estado anterior de *misère*. Vemos, portanto, que a mudança de estado vivenciada pelo enunciador ocorre nos dois primeiros versos da quarta estrofe. As imagens que se seguem são descritivas e caracterizam os voos desses seres sublimes, cujas asas carregam *sur les flots* o desfecho final do poema, que é o pensamento do enunciador *soutenu par la vie et la mort*.

Quanto às passagens significantes deste poema, temos a presença das anáforas, o enjambement e a mudança de perspectiva que ocorre na vida do enunciador. Temos ainda os elementos que caracterizam a poética eluardiana pela frequência significativa com que aparecem em sua obra: *la pierre, les yeux, e les paupières*, já comentados anteriormente.

Já na primeira leitura é possível percebermos que no poema em português não há a presença do enjambement, que ocorre, no poema em francês, pela quebra do segundo verso da terceira estrofe. Essa modificação nos remete ao estudo crítico que precede a tradução de Poemas, no qual José Paulo Paes esclarece, que se viu forçado a abrir mão de enjambements. No caso deste poema, essa modificação não se justifica. Ambos os poemas como já foi declarado, não possuem métrica fixa e ainda que olhemos este verso em específico, constataremos que, no poema em português, ele possui treze sílabas poéticas, e, no poema em francês, antes que haja a quebra, ele apresenta doze sílabas poéticas, pois a décima terceira ocorre no enjambement. Dessa maneira, se o tradutor tivesse mantido o enjambement, seria mantida a mesma métrica. Ou seja, a modificação realizada pelo tradutor corresponde a uma infidelidade retórico-formal, já que ele deixa de manter uma característica marcante na obra de Éluard. E, ao não transpor esta “perturbação da linearidade”, o modo de apreensão da imagem também é modificado, já que esta “fratura profunda no verso e na voz” não é mantida.

Ainda em relação a este nível de fidelidade, encontramos três acréscimos realizados pelo tradutor. O primeiro se dá no quarto verso da segunda estrofe com a inserção de “próprio” antes de “corpo”. Essa mudança altera um pouco a semântica do verso, mas também dá um maior destaque ao objeto de contemplação do enunciador, que só tem conhecimento do próprio estado. Ela também pode ser entendida como uma intermediação cultural realizada pelo tradutor, pois é comum em língua portuguesa que as pessoas, ao falarem de si, utilizem algum tipo de ênfase e isso sem falar que, neste caso, há ainda um jogo sonoro entre “próprio” e “corpo”. O segundo acréscimo acontece no primeiro verso da quarta estrofe e, da mesma forma que o acréscimo anterior, não causa grande alteração semântica, servindo apenas para enfatizar a imagem que acompanha “nada mais existe”. Podemos, entretanto, ter esse acréscimo como desnecessário, visto que o vocábulo que inicia o segundo verso, “senão”, também serve para reforçar que “nada existe” a não ser o “voo” que sacode o enunciador de sua “miséria”. O terceiro acréscimo, “pela”, é visto no último verso do poema e, assim como ocorreu no primeiro caso, esse também pode ser entendido como uma intermediação cultural. Isso porque é comum em nossa língua que se repitam conectores quando dois ou mais fatos dividem uma mesma relação com uma mesma sentença semântica, como vemos no verso “meu pensamento sustentado pela vida e pela morte”.

Ainda sobre esse nível de fidelidade, o poema nos apresenta supressões. A primeira ocorre no último verso da terceira estrofe, onde vemos que o tradutor opta pela retirada do pronome sujeito *je*. Esta mudança pode ser entendida como uma intermediação cultural, pois como vimos na análise anterior, é comum o uso da elipse em língua portuguesa. Assim, antes de ser tida como uma infidelidade lingüístico-estrutural, essa supressão deve ser entendida como uma forma de padronizar os poemas traduzidos em português, porque esta modificação ocorre também em outros poemas da referida antologia.

Temos ainda, na última estrofe, a retirada da preposição *de* que precede o vocábulo *lumière* no terceiro verso. A retirada dessa preposição altera a marca de repetições, que poderia ter sido conservada no texto de chegada, em nome da fidelidade lingüístico-estrutural. E, embora no poema em português ainda seja possível compreender que “e luz” também se refere a um tipo de vôo, o tradutor comete uma falta que poderia ter sido evitada e que não tem justificativa, visto que a supressão não colabora para manter a fidelidade retórico-formal, por exemplo.

Notamos também que não foi possível manter as recorrências sonoras presentes no poema em francês, pela própria diferença entre as línguas. Mas também em comparação aos outros poemas, neste não houve um esforço de reconstrução fono-semântica por parte de Paes, o que é um tanto assustador, pois ele acaba optando por um projeto tradutório muito mais semântico do que formal e, neste sentido, distancia-se muito das abordagens textuais e formais com as quais diz se identificar.

Para finalizar, gostaríamos de mencionar mais dois fatores. O primeiro diz respeito a uma suavização da linguagem que se dá pela tradução de *nu* por “desnudo”. Essa modificação não compromete a semântica do verso e configura apenas uma preferência do tradutor, que opta nesse caso por utilizar uma colocação menos objetiva. Já a outra mudança corresponde a uma diferença de pontuação significativa que compromete a leitura da última imagem do poema, visto que quebra a sequência semântica que se desenvolve nos dois últimos versos, “Sobre as vagas de suas asas. Meu pensamento sustentado pela vida e pela morte.” Essa alteração pode ter sido ocasionada por uma falta de atenção por parte do tradutor, que não se ateu ao papel significativo que a pontuação exerce nos últimos seis versos do poema.

Da leitura dos poemas, pode-se concluir que há entre eles uma correspondência entre as unidades de sentido e que ambos apresentam as mesmas imagens para descrever o

estado de tristeza e o cenário de desilusão frente ao futuro que marca a primeira unidade de sentido. Entretanto, como em nosso trabalho o princípio que nos guia na apreensão da significância é a imagem, o fato de Paes não manter o enjambement, de sua decisão não se dever a nenhuma preocupação com algum dos níveis de fidelidade nos leva a considerar essa modificação como um deslize bem significativo. Isso porque, como vimos, a imagem das “mãos”, caracteriza a poética eluardiana, assim como o uso do enjambement, que é mencionado inclusive pelo próprio tradutor, que assume que Éluard o utilizava “com muita parcimônia” (Paes, In: Éluard, 1988, p.6). Convém observar ainda a diferença na pontuação da segunda unidade, em cuja leitura o leitor precisa estar atento para perceber a relação entre os dois últimos versos e apreender a imagem contida neles. Assim sendo, podemos dizer que o tradutor poderia ter cumprido melhor o seu papel quanto a situar o leitor no contexto da poética de Éluard, pois, embora ele tenha mantido imagens-chave dessa poética, como os olhos, as pálpebras e a pedra, que nos dois poemas se correspondem, ele poderia ter mantido essas outras duas características se fosse também, aqui, “um leitor atento”.

### **3.4 Teu olhar faz a volta do meu coração [*La courbe de tes yeux fait le tour de mon coeur*]**

O poema em questão não apresenta um título, nem em francês e nem em português, marcado, em ambos, apenas pela presença de um asterisco. No intuito de facilitar nossa metodologia de trabalho, optamos por repetir o primeiro verso de ambos os poemas como uma referência. Desta maneira, “Teu olhar faz a volta do meu coração” é composto por três estrofes de cinco versos cada. Ele é escrito em versos livres e não possui rimas marcantes, havendo apenas as recorrências fônicas entre doçura/seguro, na primeira estrofe, perfumados/mar, na segunda estrofe, e auroras/astros/puros na terceira estrofe.

Assim como no segundo poema analisado, neste as imagens surgem a partir do ser amado. Entretanto, aqui, elas são constituídas a partir do olhar deste ser, de maneira que é possível compreendermos os comentários feitos por Raymond Jean (1968) e Dominique

Baudouin (1973) sobre a importância do “ver” na composição poética de Éluard. Segundo Jean (1968), na poesia de Éluard, o ato de amor se confunde com o ato de ver, porque o amor não pode ser mais que o reconhecimento do visível e implica a existência de um meio translúcido, onde os olhares se cruzam e dão origem à forma mais perfeita da comunicação. Já Baudouin (1973) associa o ver ao ser, na poesia de Éluard. Para a autora, o universo do poeta encontra sua orientação e sua coesão na relação fundamental do amor, que é tida não apenas como uma simples relação sentimental entre indivíduos, mas como um princípio de conhecimento universal, de criação do mundo. No poema<sup>15</sup> em questão, vemos que esta descoberta, expressa através das imagens derivadas do olhar do ser amado, associa tanto o objetivo quanto o subjetivo, de modo que as imagens criadas fogem à nossa visão estereotipada e racionalizada:

Teu olhar faz a volta do meu coração,  
 Uma roda de dança e de doçura,  
 Auréola do tempo, berço noturno e seguro,  
 E se não sei mais o que tenho vivido  
 É porque teus olhos nem sempre me enxergaram.

Folhas do dia e musgo do rocío,  
 Caniços do vento, sorrisos perfumados,  
 Asas que cobrem o mundo de luz,  
 Barcos carregados de céu e mar,  
 Caçadores de ruídos e fontes de cores.

---

<sup>15</sup> La courbe de tes yeux fait le tour de mon coeur,/ Un rond de danse et de douceur,/ Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,/ Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu/ C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.// Feuilles de jour et mousse de rosée,/ Rouseaux du vent, sourires parfumés,/ Ailes couvrant le monde de lumière,/ Bateaux chargés du ciel et de la mer,/ Chasseurs des bruits et sources des couleurs.// Parfums éclos d'une couvée d'aurores/ Qui gît toujours sur la paille des astres,/ Comme le jour dépend de l'innocence/ Le monde entier dépend de tes yeux purs/ Et tout mon sang coule dans leurs regards.(Éluard, 1968, p.196)

Aromas nascidos de uma ninhada de auroras  
Que sempre jaz sobre a palha dos astros,  
Como o dia depende da inocência  
O mundo inteiro depende dos teus olhos puros  
E o meu sangue todo flui nos olhares deles.

(Éluard, 1988, p.69)

Na primeira unidade de sentido, formada pela primeira estrofe, o “olhar”, no primeiro verso, é o desencadeador das sentenças semânticas. É a partir dele que se desenvolvem as imagens presentes no segundo e no terceiro versos. São “os olhos”, que constituem o olhar que dão sentido à vida do enunciador, como podemos notar nos dois últimos versos dessa estrofe. A construção dessa unidade é feita de forma romântica, o olhar do ser amado preenche todo o coração do enunciador, ao contorná-lo. Nessa unidade, nota-se também um movimento de "fechamento sonoro" em torno de [o] e [u] que provoca uma sensação de envolvimento: "olhar, volta, roda, doçura"; "noturno e seguro". Vemos ainda que, nesta unidade de sentido, os vocábulos “doçura” e “seguro”, presentes no final do segundo e do terceiro versos, transmitem ternura ao modo como este olhar envolve o coração do enunciador, remetendo-nos àquele ambiente aconchegante em que uma criança dorme velada pelos olhos de sua mãe. E esta idéia é reforçada pelos dois últimos versos, onde o enunciador condiciona a sua vivência a ser enxergado pelos olhos do ser amado.

Já na segunda unidade de sentido, também originada dos “olhos” desse ser amado, temos imagens completamente antagônicas que se justapõem no mesmo verso, para expressar um mundo refeito poeticamente. Esta abertura para o mundo recebe o reforço do som [a], que contribui para a criação da rede fono-semântica. Nessa segunda estrofe três versos merecem destaque. O segundo, onde temos os caniços “do” vento, e não “no” vento e a sinestesia “sorrisos perfumados”; o terceiro, que contém o único verbo da estrofe e a antítese “asas que cobrem o mundo de luz”, pois as asas ao se abrirem para cobrir algo deveriam escurecê-lo e não inundá-lo com luz; e o quinto verso, onde temos a assonância



entre “caçadores” e “cores”. Ainda complementando esta segunda unidade semântica, temos os dois primeiros versos da terceira estrofe. Neles, encontramos novamente a sinestesia, que forma a imagem do primeiro verso, “Aromas nascidos de uma ninhada de auroras”, e uma antítese entre o dia e a noite, marcada pela oposição entre “ninhadas de auroras”, no primeiro verso, e “palha dos astros”, no segundo. Além disso, há ainda a assonância entre “aromas” e “auroras”.

Na terceira e última unidade de sentido, formada pelos três últimos versos da terceira estrofe, o enunciador volta a se dirigir mais explicitamente ao ser amado como o fez no final da primeira estrofe. Ele inicia o primeiro verso dessa unidade semântica pelo conector comparativo “como”, que aproxima, igualando-as entre si, duas idéias de dependência entre elementos de abrangência desigual: “mundo inteiro” depende dos “olhos puros” do ser amado como o “dia” depende da “inocência”. Depois, ele introduz a si mesmo nessa relação de dependência ao proclamar que o seu “sangue”, metáfora da vida, também flui nos olhares desses olhos. Essa retomada configura um fechamento do círculo criado pelo “mundo-olhos”. E essa “volta” é feita de forma não-estática, pois os “olhos” promovem um movimento que pode ser notado, ainda que timidamente, pelo “fluir” do [I], que aparece no início do poema em “olhar, volta, auréola”, ressurgindo exatamente no centro do poema em “luz”, para revelar-se plenamente no último verso “flui nos olhares”.

Sobre a pontuação, ela se resume ao uso da vírgula e do ponto final, correspondendo às unidades de sentido expressas nos versos.

Embora tenhamos feito uma breve exposição sobre o poema, fato que se deve à própria natureza das imagens surrealistas, foi possível notar pela leitura que as relações mencionadas por Baudouin (1973) sobre a ligação entre o “ver” e “ser”, bem como a estabelecida por Jean (1968) entre o “amor” e o “ver”, de fato atuam no poema. Passemos então ao poema em francês.

*La courbe de tes yeux* é um poema composto por três estrofes de cinco versos cada. Ele não possui métrica fixa e apresenta uma estrutura rítmica bastante semelhante:

*La courbe de tes yeux fait le tour de mon coeur,*

*Un rond de danse et de douceur,  
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,  
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu  
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.*

*Feuilles de jour et mousse de rosée,  
Rouseaux du vent, sourires parfumés,  
Ailes couvrant le monde de lumière,  
Bateaux chargés du ciel et de la mer,  
Chasseurs des bruits et sources des couleurs,*

*Parfums éclos d'une couvée d'aurores  
Qui gît toujours sur la paille des astres,  
Comme le jour dépend de l'innocence  
Le monde entier dépend de tes yeux purs  
Et tout mon sang coule dans leurs regards.*

(Éluard, 1968, p.196)

Na primeira estrofe, temos as ocorrências sonoras entre *coeur/douceur, sûr/vécu/vu*. Aqui se desenvolve a primeira unidade de sentido, em que o enunciador materializa o ser amado através de *la courbe de tes yeux*, que é a expressão semântica que controla as primeiras sentenças, onde as imagens surrealistas se desenvolvem com uma melodia própria, em um movimento circular expresso pelos vocábulos “tour”, no primeiro verso, *rond*, no segundo verso, e *auréole*, no terceiro verso. Esses vocábulos, além de

apresentarem esta semelhança semântica, também possuem uma sonoridade próxima, pois, nos três, as vogais têm um som mais fechado e marcado pela presença do [R]. Reforçando essas imagens temos também expressões de ternura, como *mon coeur*, no primeiro verso, *douceur*, no segundo verso e *berceau nocturne e sùr*, que acentuam o caráter profundo conferido a esta relação estabelecida por *la courbe de tes yeux* do ser amado. Nos dois últimos versos que constituem esta estrofe e esta unidade de sentido, temos uma diferenciação semântica. Aqui, o enunciador deixa de propagar imagens que caracterizam *la courbe de tes yeux* e introduz a si mesmo, em uma relação de dependência existencial com o ser amado. A expressão *tes yeux* controla a ação deste “existir”, visto que quando estes “olhos” não “estavam”, o seu “ser” não tinha importância.

Na segunda estrofe, onde temos as recorrências sonoras entre *rosée/parfumés, lumière/mer/couleurs*, tem início a segunda unidade de sentido que abarca também os dois primeiros versos da terceira estrofe. As imagens antagônicas pertencentes a essa unidade são justapostas de maneira a trazerem aos versos apenas uma correspondência sonora entre os vocábulos que os encerram e são também um reflexo do mundo visto através de *la courbe de tes yeux*. Aqui encontramos a presença de sinestesia no segundo verso da segunda estrofe, *sourires parfumés*, e no primeiro verso da terceira estrofe, *parfums éclos d'une couvée d'aurores*. Temos ainda uma antítese no terceiro verso da segunda estrofe, *ails couvrant le monde de lumière*.

Na terceira estrofe temos a terceira e última unidade de sentido, formada pelos três últimos versos, em que o enunciador retoma a semântica da dependência em relação ao ser amado, que é expressa passando do universal para o particular pelo princípio da comparação: *Le monde entier dépend de tes yeux purs comme le jour dépend de l'innocence*. No terceiro verso ele se insere neste contexto, utilizando a expressão *et tout mon sang coule* para afirmar que somente pelos olhares desses olhos puros é que se torna possível que o seu “sangue”, metáfora da vida, “flua”.

Cotejando o poema em francês com a sua tradução, podemos notar que a fidelidade retórico-formal mencionada por Laranjeira (1993) é mantida. Ambos os poemas apresentam a mesma visibilidade, três estrofes com cinco versos cada e, como já foi mencionado, a substituição de um título por um asterisco. Como se trata de um poema

escrito em versos livres, é interessante observar que a diferença morfológica entre as línguas, que faz com que os versos em português tenham mais sílabas poéticas, não apresenta aqui uma diferenciação que altere o significado do poema. E, mesmo contando com essa abertura dos versos livres, vemos no primeiro verso da segunda estrofe do texto de chegada que ao traduzir *rosée* por “rocio” e não por “orvalho”, Paes mantém uma sonoridade mais próxima entre os vocábulos, ainda que isso implique uma certa mudança de registro, mais elevado em português.

Quanto à rima, temos na primeira estrofe do texto de partida as recorrências entre *coeur*, *douceur*, e nos três últimos versos, entre *sûr*, *vécu* e *vu*. No texto de chegada foi possível manter uma proximidade sonora apenas entre os vocábulos dos três primeiros versos, “coração”, “doçura” e “seguro”. Na segunda estrofe do texto de partida temos as recorrências fônicas entre *rosée* e *parfumés*, no primeiro e segundo versos, e entre *lumière*, *mer* e *couleurs*, nos três últimos versos. No texto de chegada, foi possível manter uma proximidade sonora entre “perfumados” e “mar”, no segundo e quarto versos. Na terceira estrofe do texto de partida, não há recorrências sonoras perceptíveis; entretanto, no texto de chegada, podemos perceber uma proximidade sonora entre “auroras”, “astros” e “puros”, no primeiro, segundo e quarto versos.

Notamos no texto uma única diferença quanto à semântica do poema no primeiro verso da primeira estrofe, onde Paes traduz a sentença *La courbe de tes yeux* por “Teu olhar”. A expressão em francês é sem dúvida mais poética, além de constituir um traço fundamental da matriz imagética do poema. Dessa maneira, na tradução houve comprometimento da significância, ainda que, em outros versos, expressões como “teus olhos” e “olhares deles” reafirmem que a poética do texto se desenvolve em torno do ser amado e do próprio olhar que dele emana. Assim sendo, na tradução desse verso encontra-se outra incoerência por parte de Paes em relação à teoria que ele estabelece e a sua prática pois como vimos no primeiro capítulo, o tradutor reconhece a necessidade de se manter “as perturbações da linearidade” (PAES, 1990, p.37), que constituem uma das chaves para a “significância” do texto (idem, p.37). Ou seja, aqui há um deslize no principal nível de fidelidade que, segundo Laranjeira (1993), deve ser mantido: o semântico.

No nível da fidelidade linguístico-estrutural, encontramos no texto de chegada a supressão do pronome sujeito “eu” no quinto verso da primeira estrofe. Não há razão aparente para essa supressão, além do fato de ser uma intermediação cultural, já que em

português é comum o uso da elipse. Na segunda estrofe, em vez de apenas manter a preposição “de” antes do vocábulo “rocio”, como no texto de partida, onde lemos *de rosée*, o tradutor realiza uma contração da preposição “de” com o artigo “o” antes do vocábulo “rocio”, no primeiro verso. Essa modificação, que não traz consequências para o entendimento do leitor, pode ser entendida do ponto de vista de uma aproximação sonora. Enquanto no poema em francês temos um som predominante da vogal [e] em *de rosée*, ao acrescentar o artigo e realizar a contração em português, a sonoridade marcante passa a ser a da vogal [ô] em “do rocio”. No terceiro verso, na tradução da sentença *ails couvrant*, o tradutor opta pela inserção do pronome “que” na sentença “asas que cobrem” e mantém o verbo no presente do indicativo. Aqui, então, temos uma diferença linguístico-estrutural, pois há alteração da sintaxe; entretanto, essa modificação não altera a leitura da imagem contida no verso.

No quarto verso surge a marca de uma diferença sintática entre as línguas, pois no poema em francês temos a presença do partitivo *de la* na sentença *Bateaux chargés du ciel et de la mer*, e no texto em português como não há esta necessidade temos a sentença “Barcos carregados de céu e mar”. Na terceira estrofe, nota-se a inversão, no segundo verso, dos vocábulos “sempre jaz”, que pode ter uma origem sonora: no texto em francês o som da vogal [i] predomina nos primeiros dois vocábulos da expressão *qui gît toujours* e com a inversão, o tradutor consegue manter esta proximidade, pois nos dois primeiros vocábulos da expressão “que sempre jaz” temos uma mesma sonoridade vocálica, marcada aqui pela vogal [ê].

Ainda nesse verso, o tradutor opta pelo acréscimo do artigo “os” que se encontra na contração da preposição “de” no início da expressão “dos teus olhos puros”. Essa modificação em relação à sentença do texto em francês, onde temos *de tes yeux purs*, pode ser justificada pela intermediação cultural, pois em português é comum utilizarmos os artigos definidos quando nos referimos a coisas ou a pessoas, com a intenção de determiná-los significativamente. No quinto verso, temos duas inversões e o acréscimo do artigo “o”, “E o meu sangue todo fui nos olhares deles”, (*Et tout mon sang coule dans leurs regards*) que não trazem divergência para a compreensão e aparentam ser apenas uma escolha pessoal do tradutor.

Dessa maneira, podemos dizer que embora também ocorram algumas modificações nos níveis de fidelidade, a significância do poema, centrada na imagem, é mantida. Nas

duas línguas, o poema apresenta uma leitura próxima de suas unidades de sentido e é possível até mesmo traçar uma correspondência entre este poema e o poema anterior, “Seus olhos sempre puros” (*Tes yeux toujours purs*). Essa correspondência pode ser apreendida pela imagem dos “olhos puros”, que, no poema anterior, é atribuída aos deuses e neste, a uma figura feminina. Os “donos” destes olhos exercem uma influência direta sobre o enunciador, que tem seu fluxo de vida reforçado pela presença deles. No primeiro poema, é a partir da aproximação, da fusão com os deuses que o enunciador deixa seu estado de “miséria”. Já neste poema, vemos que a vida do enunciador, metaforizada pelo “sangue”, flui pelos olhares dos olhos da amada. Ou seja, é possível percebermos que para o poeta a mulher ocupa um patamar tão elevado que é comparada aos deuses.

Outras correspondências menos marcantes também podem ser notadas e dizem respeito à ocorrência de determinadas imagens nos poemas. A “pedra”, por exemplo, aparece em três dos quatro poemas analisados. Os “olhos”, em todos. As “pálpebras”, em dois deles. São imagens que se repetem ao longo de toda poética de Paul Éluard e que o tradutor soube conservar, embora tenha traduzido relativamente poucos poemas diante da “abundância de material” que teve. Essa fidelidade às imagens demonstra uma preocupação do tradutor com a transposição, para a língua cultura de chegada, de elementos marcantes da poética de Éluard. Tais elementos, como vimos, são mencionados por autores como Dominique Baudoin (1973), que discorre sobre a importância dos olhos e sua relação com o amor, como discutimos no quarto poema; Raymond Jean, por sua vez, que em seu ensaio *Je t’ appellerai visuelle*, que aparece tanto no livro do autor, denominado *Éluard*, de 1968, quanto na edição especial da revista *Europe* de 1962, à qual Paes recorre frequentemente em estudo crítico sobre Éluard.

#### 4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação procuramos verificar, dentro dos poemas surrealistas que escolhemos, se o *projeto de tradução* empreendido por Paes, no qual o tradutor assume que sua intenção era não só “oferecer ao leitor brasileiro, em tradução, uma amostragem tanto quanto possível representativa da produção poética de Paul Éluard” (IN: ÉLUARD, 1988, p.5), mas também situar o poeta em seu contexto histórico-literário, mostrando um pouco de sua fortuna crítica, foi possível de ser realizado na prática. Buscamos também refletir se ter um profissional com conhecimentos teóricos, com um projeto de tradução bem definido, um domínio das línguas de partida e de chegada e com um “gosto pelo verso” contribui para manter os níveis de “fidelidade” pertinentes na tradução de poesia ou para compensar possíveis perdas no trajeto.

O ponto central de nossa metodologia foi a abordagem apresentada por Antoine Berman (1995), segundo a qual, ao analisar uma tradução, o crítico não deve sair procurando “as faltas cometidas” pelo tradutor, mas no caso delas terem ocorrido, buscar compreender o que as ocasionou. E o tradutor deve ater-se às *passagens significantes* que deverão aparecer, na medida do possível, no texto traduzido. Como os poemas que escolhemos têm a imagem como principal constituinte de sua significância, foi sobre sua transposição que concentramos a apreensão da significância do poema. Entretanto, como se trata de tradução de poesia e o próprio José Paulo Paes escreveu sobre a necessidade de se manter os traços fundamentais da obra, também observamos a maneira como o tradutor trabalhou os níveis de significância linguístico-estrutural, retórico-formal e semântico, explicitados por Mário Laranjeira (1993). Consideramos ainda teorias como as de Susan Bassnett (2003) e de Mikhail Bakhtin (1981), que reconhecem o papel do tradutor enquanto intermediador de uma língua-cultura, fator que permite que um texto traduzido seja visto como um texto autônomo, que carrega tanto as marcas do seu autor quanto as do tradutor.

Assim, foi possível comprovar que o tradutor cometeu alguns desvios importantes, principalmente por acréscimos ou supressões que, em alguns versos, ocasionaram infidelidades retórico-formais que poderiam ter sido evitadas, e que não se justificam pela própria postura que Paes tem como teórico. Por outro lado, verificamos que são também

significativas as mudanças que ele opera no sentido de retomar características da poética de Éluard.

Em relação às supressões, temos, por exemplo, as do pronome sujeito no poema “A namorada” (*L’amoureuse*) que permitiu ao tradutor aproximar-se de uma fidelidade retórico-formal em dez dos doze versos que constituem o poema. Essa decisão, além de se configurar como uma intermediação cultural, já que na língua portuguesa é comum o uso da elipse, teve um efeito adicional, criando um clima de mistério sobre a quem o enunciador se dirigia, já que as supressões retiraram a marca do feminino no texto. No poema “A igualdade dos sexos” (*L’égalité des sexes*) onde inicialmente há um descuido com os alexandrinos, Paes retoma, mais à frente, a preocupação com a métrica e suprime termos que ou tornam a métrica do poema mais próxima do alexandrino, ou mesmo possibilitam que ela seja mantida.

Considerando ainda o nível retórico-formal, chama nossa atenção nas análises a procura por sinônimos na tradução de certos vocábulos para que seja possível manter a rima. Como exemplo, podemos citar o poema “A igualdade dos sexos” (*L’égalité des sexes*), em que o tradutor ao invés de traduzir *arbitraire* pelo seu cognato, opta por “sem regras”, para manter a rima entre o primeiro e o terceiro versos do poema, como ocorre no texto de partida. Outro exemplo ocorre no poema “A namorada” (*L’amoureuse*), com a tradução de *dire* por “exprimir”, no décimo segundo verso, onde a troca propicia que não apenas seja mantida a rima com o oitavo e o décimo primeiro verso, característica presente no poema em francês, mas também a métrica do verso.

Para concluir, gostaríamos de mencionar, em relação à fidelidade semântica, que ainda que algumas mudanças tenham ocorrido, como foi explicitado nas respectivas análises, as imagens contidas nos poemas em português são bastante próximas das presentes nos poemas em francês. E, do ponto de vista da teoria de Berman (1995), que espera que o texto traduzido contenha as bases necessárias de um texto autônomo, podemos dizer que, neste sentido, o trabalho realizado pelo tradutor na cadeia de significantes manteve a significância do texto de partida e deu origem a um texto que traz elementos que caracterizam tanto o universo do autor-criador quanto o universo do tradutor. Entretanto, como Paes foi um teórico da tradução que sempre deixou clara sua posição em relação ao cuidado que se deve ter sobretudo na tradução de poesia, não podemos deixar de notar certa ambigüidade em sua prática como tradutor, pelo menos em



relação aos poemas analisados, fato que acaba enfraquecendo sua postura como teórico. Contudo, ainda que tenham ocorrido algumas incoerências, é preciso ressaltar também que Paes consegue passar para o leitor algo do contexto de Éluard, como, por exemplo, as imagens que caracterizam sua poética, como “os olhos”, que se apresentam não apenas nos poemas do período surrealista, mas ao longo da obra traduzida do poeta. E observa-se também que o objetivo do tradutor de transmitir ao leitor um pouco da fortuna crítica sobre o poeta foi alcançado.

## ANEXOS

E na unidade do tempo partilhado, houve certo dia repentino em certo ano que aceitar já não pude. Todos os outros dias, todas as outras noites, mas não esse dia em que sofri demais. A vida, o amor tinha perdido seu ponto de fixação. Tranqüiliza-te, não é em proveito do que quer que seja de durável que desesperarei do nosso entendimento. Não imaginei uma outra vida, diante de outros braços, em outros braços. Não pensei que deixaria um dia de te ser fiel, pois para todo o sempre havia compreendido o teu pensamento e o pensamento de que existes, de que só de deixas de existir comigo.

A mulheres que eu não amava, disse que a existência delas dependia da tua.

E a vida, contudo, se apegava ao nosso amor. A vida que não cessava de buscar um novo amor para apagar o amor antigo, o amor perigoso, a vida queria mudar de amor.

Princípios de fidelidade... Pois os princípios nem sempre dependem de regras friamente inscritas na alva madeira dos antepassados, mas de encantos bem vivos, de olhares, de atitudes, de palavras e sinais da juventude, da pureza, da paixão. Nada disso tudo se apaga.

(ÉLUARD, 1988, p.81)

Et, dans l'unité d'un temps partagé, il y eut soudain tel jour de telle année que je ne pus accepter. Tous les autres jours, toutes les autres nuits, mais ce jour là j'ai trop souffert. La vie, l'amour avaient perdu leur point de fixation. Rassure-toi, ce n'est pas au profit de quoi que ce soit de durable que j'ai désespéré de notre entente. Je n'ai pas imaginé une autre vie, devant d'autres bras, dans d'autres bras. Je n'ai pas pensé que je cesserais un jour de t'être fidèle, puisqu'à tout jamais j'avais compris ta pensée qu'avec moi.

J'ai dit à des femmes que je n'aimais pas que leur Existence dépendait de la tienne.

Et la vie, pourtant, s'en prenait à notre amour.

La vie sans cesse à la recherche d'un nouvel amour,

Pour effacer l'amour ancien, l'amour dangereux,

La vie voulais changer d'amour.

Principes de la fidélité... Car les principes ne dé-

Pendent pas toujours de règles sèchement inscrites

Sur le bois blanc des ancêtre, mais de charmes

Bien vivants, de regards, d'attitudes, de paroles et

Des signes de la jeunesse, de la pureté, de la passion.

Rien de tout cela ne s'efface.

(ÉLUARD, 1968, p.376)

## NUSCH

Os sentimentos aparentes  
A ligeireza da chegada  
A cabeleira as carícias  
Sem desassossegos sem desconfianças  
Teus olhos se entregam ao que vêem  
Vistos pelo que olham.

Confiança de cristal  
Entre dois espelhos  
De noite teus olhos se perdem  
Para reunir o despertar ao desejo.

(ÉLUARD, 1988, p.82)

## NUSCH

Le sentients apparents  
La légèreté d'approche  
La chevelure des caresses.  
Sans soucis sans soupçons  
Tes yeux sont livrés à ce qu'ils voient  
Vus par ce qu'ils regardent.

Confiance de cristal  
Entre deux miroirs  
La nuit tes yeux se perdent  
Pour joindre l'éveil au désir.

(ÉLUARD, 1968 p. 393-394)

## DITO DA FORÇA DO AMOR

Entre todos os meus tormentos entre mim e a morte  
 Entre o meu desespero e a razão de viver  
 Existe a injustiça e esta desventura dos homens  
 Que não posso admitir existe a minha cólera

Existem guerrilheiros cor de sangue de Espanha  
 Existem guerrilheiros cor de sangue de Grécia  
 O pão o sangue o céu e o direito à esperança  
 Para os inocentes todos que odeiam o mal

A luz sempre na iminência de apagar-se  
 A vida sempre disposta a se tornar esterco  
 Mas renasce a primavera que ainda não findou  
 Um rebento sai do escuro e o calor se instala

E o calor há de se vingar dos egoístas  
 Seus sentidos atrofiados não resistirão  
 Ouço o fogo falar e se rir de tepidez  
 Ouço um homem dizendo que não padeceu

Tu que à minha carne davas consciência sensível  
 Tu a quem amo para sempre e que me inventaste  
 Não suportavas a opressão nem a injúria  
 Cantavas sonhando a ventura sobre a terra

Sonhavas em ser livre e eu te continuo

(ÉLUARD, 1988, p.207)

## DIT DE LA FORCE DE L'AMOUR

Entre tous mes tourments entre la mort et moi  
 Entre mon désespoir et la raison de vivre  
 Il y a l'injustice et ce malheur des hommes  
 Que je ne peux admettre il y a ma colère

Il y a les maquis couleur de sang d'Espagne  
 Il y a les maquis couleur du ciel de Grèce  
 Le pain le sang le ciel et le droit à l'espoir  
 Pour tous les innocents qui haïssent le mal

La lumière toujours est tout près de s'éteindre  
 La vie toujours s'appête à devenir fumier  
 Mais le printemps renaît qui n'en a pas fini  
 Un bourgeon sort du noir et la chaleur d'installe

Et la chaleur aura raison des égoïstes  
 Leurs sens atrophiés n'y résisteront pas  
 J'entends le feu parler en riant de tiédeur  
 J'entends un homme dire qu'il n'a pas souffert

Toi qui fus de ma chair la conscience sensible  
 Toi que j'aime à jamais toi qui m'as inventé  
 Tu ne supportais pas l'oppression ni l'injure  
 Tu chantais en rêvant le bonheur sur la terre

Tu rêvais d'être libre et je te continue.

(ÉLUARD, 1968, p.223)

## A FÊNIX

Eu sou o derradeiro em teu caminho  
 Derradeira primavera derradeira neve  
 Derradeiro combate para não morrer

[...]

A chama sob nossos pés a chama nos coroa  
 A nossos pés insetos pássaros e homens  
 Prestes a voar

[...]

Tudo tem a cor da aurora.

(ÉLUARD, 1988, p.27)

## LE PHÉNIX

Je suis le dernier sur ta route  
 Le dernier printemps la dernière neige  
 Le dernier combat pour ne pas mourir

Et nous voici plus bas et plus haut que jamais.

\*

Il y a de tout dans notre bûcher  
 Des pommes de pin des sarments  
 Mais aussi des fleurs plus fortes que l'eau

De la boue et de la rosée.

\*

La flame est sous nos pieds la flamme nous couronne  
 A nos pieds des insectes des oiseaux des hommes  
 Vont s'envoler

Ceux qui volent vont se poser.

\*

Le ciel est clair la terre est sombre  
 Mais la fumée s'en va au ciel  
 Le ciel a perdu tous ses feux

La flamme est restée sur la terre.

\*

La flamme est la nuée du cœur  
Et toutes les branches du sang  
Elle chante notre air

Elle dissipe la buée de notre hiver.

\*

Nocturne et en horreur a flambé le chagrin  
Les cendres ont fleuri en joie et en beauté  
Nous tournons toujours le dos au couchant

Toute a la couleur de l'aurore.

(ÉLUARD, 1968, p.421-422)

## 6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUDEN, W.H. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. Trad. José Paulo Paes e João Moura Júnior.

AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris: Générale Française, 1993.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Org. e trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial/ Brasília: Editora UNB, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981. Trad. Marina Yaguello e Yara Frateschi Vieira.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Trad. Vivina de Campos Figueiredo.

BAUDOIN, Dominique. *La Vie immédiate La Rose publique de Paul Éluard*. Col. Lire aujourd'hui. Paris: Hachette, 1973.

BERMAN, Antoine. *Bibliothèque des idées por une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

BESCHERELLE: *la conjugaison pour tous*. Paris: Hetier, 2006.

BRÉCHON, Robert. *Le surréalisme*. 2ª Édition. Paris: Armand Colin, 1971. *fac-símile*

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CLARK, Katerina.; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.



DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Bordas, 1991.

ÉLUARD, Paul. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1968. Col Bibliothèque de la Pléiade. Vol 1 e vol 2

ÉLUARD, Paul. *Capitale de la douleur*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. Trad. José Paulo Paes

FALEIROS, Álvaro Silveira. *Approches textuelles pour la traduction du poème au Brésil*. In: TTR, v. XIX, p. 53-65, 2006.

JAUBERT, Alain. Lecture d'image in PAUL, Éluard. *Capitale de la douleur*. Folio Plus Classiques: 2008.

JEAN, Raymond. *Éluard*. Écrivains de toujours. Paris: Du seuil, 1968.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1974.

LARANJEIRA, Mário. *A poética da tradução*. São Paulo : 1993

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. Coleção Acadêmica. Vol. 71. 4ª ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária – aspectos e problemas da arte de tradução*. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. *Poesia Moderna da Grécia*. Rio de Janeiro : Guanabara, 1986.

PARROT, Louis. *Paul Eluard*. Coleção Poètes d'aujourd'hui. Vol. 1. Paris: Editions Pierre Seghers, 1953.

PAUL, Robert, *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris: Sejer, 2008.

PERCHE, Louis. *Paul Eluard*. Classiques Du XX siècle. Paris : Editions Universitaires, 1963.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. Coleção Ensaio da Cultura. Vol. 12. São Paulo: Edusp, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIERRE, José, SCHUSTER, Jean. *Os arcanos maiores da poesia surrealista e sua exaltação*. São Paulo : 1988. Trad. Antônio Houaiss.

WILLIAM, Carlos William. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.