

## TRADUZIR “LE CACTUS DÉLICAT”, DE ROBERT DESNOS: UM JEAN VALJEAN SERTANEJO

### *TRANSLATING “LE CACTUS DÉLICAT”, BY ROBERT DESNOS: A BRAZILIAN JEAN VALJEAN*

Lia Araujo Miranda de LIMA<sup>1</sup>  
Eclair Antonio de ALMEIDA FILHO<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo comenta a tradução por nós realizada do poema “Le cactus délicat”, do surrealista francês Robert Desnos, para o português brasileiro. A partir deste exercício prático, refletimos sobre a tradução de poesia, especialmente sobre o que diz respeito à transposição da forma e do conteúdo na língua de chegada.

**Palavras-chave:** Tradução poética. Robert Desnos.

**Abstract:** This article comments on our translation of the poem “Le cactus délicat”, by French surrealist Robert Desnos, into Brazilian Portuguese. From this practical exercise, we reflect upon poetry translation, especially with regard to the transposition of form and content into the target language.

**Keywords:** Poetry translation. Robert Desnos.

#### **Introdução: labor e liberdade na tradução poética**

As reflexões que aqui se seguem nasceram de um exercício prático de tradução, a partir da coletânea *Le parterre d'hyacinthe*, de Robert Desnos, e mais especificamente do poema “Le cactus délicat”. O pensamento teórico precede e sucede o ato tradutório, sendo ainda simultâneo a ele. Introjetado no inconsciente do tradutor, ele conduz as (às) escolhas tradutórias; ao mesmo tempo, durante sua prática, o tradutor tem a oportunidade de reavaliá-lo e ampliá-lo, num movimento cíclico e constante. Aqui, apresentamos a teoria como introito, apenas para fins de organização do pensamento.

As concepções hermenêuticas da tradução, que consideram o elemento pessoal e subjetivo na interpretação das obras a serem traduzidas, em diálogo com elas (PAGANINE, 2006), abrem espaço para o princípio criativo da língua, que desemboca na possibilidade de recriação de textos literários. Jakobson (1995) já admitia a transposição criativa como único caminho para a tradução de poesia. Essa ideia será cultivada entre nós por Haroldo de Campos

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília. Bolsista Capes. E-mail: <liaamiranda@gmail.com>.

<sup>2</sup> Doutor em Letras (Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa) pela Universidade de São Paulo (2006). Professor Associado I do curso de Letras Tradução Francês-Português da Universidade de Brasília e do Mestrado em Estudos de Tradução (POSTRAD), na Universidade de Brasília. E-mail: <eclair.filho74@gmail.com>.

(1992), que, retomando Max Bense, parte do princípio da fragilidade da informação estética para desenvolver uma teoria da tradução de textos criativos baseada na ideia da *transcrição*. Neste sentido, a correspondência entre a tradução e o texto fonte é regida pela isomorfia, a partir de uma “recriação paralela e autônoma, porém recíproca”, pois:

(...) *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35, grifos do autor).

Ressalte-se que as afirmações de Haroldo têm sido erroneamente interpretadas por alguns para justificar não a liberdade do tradutor, mas *liberdades*, no sentido em que Berman (2007) emprega a palavra. De fato, além de relegar o aspecto semântico à posição de “baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”, o poeta-tradutor fala em fidelidade a um “espírito” e um “clima” da obra, mencionando as empreitadas tradutórias de Ezra Pound, nas quais mesmo a traição da letra e os flagrantes equívocos o levam a essa fidelidade superior por “uma espécie de milagrosa intuição” (CAMPOS, 1992, p. 37). Esses efeitos, porém, devem ser autorizados pelo original “em sua linha de invenção” (Ibid., p. 37): é necessário “apanhar a vivência” (Ibid., p. 39) do texto a ser traduzido. Para tanto, requer-se labor:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de *uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas*, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (Ibid., p. 43, grifos nossos).

Vê-se, portanto, que uma leitura atenta de Campos em momento algum autoriza um projeto meramente intuitivo e automático de tradução. Antes, é um processo intelectual, e a liberdade de criação do tradutor só ocorre a partir de um trabalho crítico meticuloso do texto original – leitura crítica que decorre também, evidentemente, do repertório literário do tradutor. A “milagrosa intuição” (CAMPOS, 1992, p. 37) que Haroldo vê em Pound não é um mero dom inato, mas emana do conhecimento que ele tem da linguagem artística, de modo que, no seu

projeto, o linguista e o artista se encontram. Para Augusto de Campos, os poetas revolucionários tinham como lema a invenção e o rigor<sup>3</sup>. Sem o rigor, a invenção se torna mera invencionice.

Acerca do significado, que parece ser preterido por Haroldo de Campos (1992) – embora não o seja, de fato, em sua prática e sua crítica –, é necessário reabilitá-lo como parte integrante do valor estético do signo, da forma, ou da letra (se quisermos usar a nomenclatura de BERMAN, 2007). Se as traduções dos irmãos Campos são “por vezes, mais próximas do original do que professam” (FALEIROS, 2012, p. 30) é porque o isomorfismo, em alguma extensão, tem o poder de transportar o significado. Retomemos as três maneiras pelas quais as palavras podem ser carregadas de sentido, segundo Ezra Pound (1991): pela imagem – a fanopeia –; pelo som – a melopeia –; e pelo uso ou contexto, que para Paulo Vizioli<sup>4</sup> diz respeito ao “tom” – a logopeia. Ora, se se traduzem os modos pelos quais as palavras são carregadas de sentido, não se traduz nesse mesmo movimento o sentido?

A partir desse raciocínio, tocam-se conceitos aparentemente tão antagônicos como a tradução da letra de Berman e o isomorfismo de Haroldo: a letra, para Berman, é uma *forma*, e não se confunde com a tradução palavra por palavra, ou literal (BERMAN, 2007, p. 15). Os exemplos de provérbios que Berman oferece revelam sua preocupação com o jogo de significantes, que, no fim das contas, busca justamente recuperar a melopeia, a logopeia e a fanopeia do original: Berman (2007, p. 17) quer que “a boca cheia de ouro do ar matinal alemão” se faça sentir em uma tradução francesa do provérbio. O autor fala em um *sistema-da-obra*, estrutura oculta que a tradução (enquanto crítica) enfrenta e revela. É o que resiste à tradução e, ao mesmo tempo, a autoriza e lhe dá sentido (BERMAN, 2002, p. 21).

Ainda enfrentando a dicotomia, para nós falaciosa, entre forma e conteúdo, ou entre significante e significado, recorreremos às lições de Antonio Candido:

(...) o verso não é apenas uma unidade sonora e musical, mas também uma unidade significativa, há outros elementos que concorrem para reforçar o seu caráter poético. Se tais elementos inexistem, ou não têm eficácia, então realmente há possibilidade de o verso livre se tornar convencional. A possibilidade será certeza se faltar a correlação entre ritmo e significado, isto é, se a ideia expressa não coincidir com uma quantidade adequada e variável de sílabas. (CANDIDO, 1996, p. 62).

Candido elenca os elementos que constituem parte essencial do verso e “que se entrosam intimamente com a sua estrutura sonora” (CANDIDO, 1996, p. 62): imagem, metáfora, figuras, símbolo, temas. E segue, afirmando que o poeta efetua

<sup>3</sup> Conforme Ana Cristina César em Os bastidores da tradução, *Escritos da Inglaterra*, São Paulo: Brasiliense, 1998, apud FALEIROS, 2012, p. 28.

<sup>4</sup> Parafraseado por FALEIROS, 2012, p. 32.

uma operação semântica peculiar – que é arranjar as palavras de maneira que o seu significado apresente ao auditor, ou leitor, um *super-significado, próprio ao conjunto do poema*, e que constitui o seu significado geral. As palavras ou combinações de palavras usadas podem ser signos normais, figuras, imagens, metáforas, alegorias, símbolos. (CANDIDO, 1996, p. 64, grifos nossos).

A imagem, portanto, cria significados poéticos – realidade da qual Pound e os irmãos Campos estavam suficientemente cientes. Se a ênfase na isomorfia estava ligada à estética concretista, ela não implica sua vinculação àquele momento histórico, e é válida ainda hoje. Alguns poetas, tradutores de poesia e teóricos da tradução, entre os quais se destaca José Paulo Paes, sentiram a necessidade de reabilitar o sentido, equilibrando-o com a forma e a retórica do texto literário (FALEIROS, 2012, p. 31). Para nós, contudo, *equilíbrio* é uma palavra inadequada para se referir à radicalidade da tradução poética. É como se o tradutor, buscando fugir dos polos fidelidade ao original/ao leitor, ou fidelidade à forma/sentido, se colocasse naquela espécie de *entrelugar* tão criticado por Tymoczko (2013). Meschonnic, como lembra Faleiros (2012), via o ritmo como organizador do sentido do discurso; como sua estrutura mesma. Como então falar em transpor ritmo sem transpor sentido?

Não se trata de equilibrar nada, ou de fazer compromissos, seja com o sentido, seja com a forma, seja com o leitor, seja com o autor. Trata-se de encarar o poema como uma *totalidade*, sentir o que ele solicita por meio daquela *visissecção implacável* da qual fala Campos (1992). Esta análise prévia meticulosa tem sido defendida sistematicamente por qualquer teórico que se proponha a levar a sério a tradução poética, como Mário Laranjeira, Paulo Vizioli, Paulo Henriques Britto, Jorge Wanderley e Ana Cristina César. Há que se reconhecer que esses teóricos da década de 1980 recuperaram uma importante preocupação ética sobre as relações entre o texto de partida e o texto de chegada, permitindo pensar a tradução fora do princípio da transcrição (FALEIROS, 2012, p. 30). Contudo, o poder renovador e crítico da teoria de Haroldo segue vivo e alimenta a poesia traduzida com o espírito próprio da criação poética. Em alguns casos, uma tradução próxima do literal será competente para transportar o conjunto melopeia-logopeia-fanopeia do original; em outros casos, não. Cabe ao tradutor fazer essa leitura, sem se deixar levar pela melancolia da intraduzibilidade. É essa tarefa que mostraremos a seguir.

Figura 1 - *O canteiro de Jacinto* e “*O cacto*” de Desnos

<i>Le cactus délicat est un sacré gaillard est un fameux dépendeur d'andouilles est un grand flandrin est un va-nu-pied est un pistolet est un drôle de lascar est un drôle est un rigolo comme de juste puisque c'est un pistolet est un drôle de corps un coquin un amiral des forêts un général de peau de porc La terreur des sables fins Le ténor pour sourd et muet mais ça n'arrange pas ses petites affaires ni sa santé.<sup>5</sup></i>	O cacto delicado é um santo garanhão é um famoso varapau toleirão é um grande desajeitado é um pé-de-chinelo é um esquisito é um estranho malandro é um estranho é um bufão como deve ser, pois é um esquisito é um estranho corpo um velhaco um almirante das matas um general da pele suína O terror das areias finas O tenor para surdo e mudo mas isso não resolve seus pequenos assuntos nem sua saúde. <sup>6</sup>
---	--

Fonte: Os autores.

As estratégias que empregamos para traduzir “*Le cactus délicat*”<sup>7</sup> – estratégias que o próprio poema (nos) solicitou – renderam alguns comentários que acreditamos devam ser compartilhados. Eles se referem tanto ao fazer tradutório quanto ao pensar tradutório e transbordam das dimensões linguísticas para a esfera social.

O poema se insere na coletânea *O canteiro de Jacinto*<sup>8</sup> (*Le parterre d'hyacinthe*), que traduzimos a quatro mãos, seguindo alguns princípios que aqui desejamos deixar transparentes, de modo que o leitor esteja consciente da urdidura que compõe os textos traduzidos e lhe seja mais fácil enxergar o Desnos por nós reescrito. A referida coletânea compõe-se de seis poemas cuja temática é a flora, em alegoria a personagens sociais. Como exercício de reconhecimento do terreno poético que seria vertido para o português, os dois primeiros poemas – “*La dame pavot nouvelle épousée*” e “*L'anémone qui régnait sur la mer*” – foram traduzidos por Eclair Antonio A. Filho e revisados por Lia A. Miranda de Lima, ditando o tom das traduções que se seguiriam. Os demais poemas, incluindo “*O cacto delicado*”, foram traduzidos por Lia A. Miranda de Lima e revisados por Eclair Antonio A. Filho.

<sup>5</sup> DESNOS, 2014.

<sup>6</sup> DESNOS, 2017.

<sup>7</sup> Os poemas são aqui designados pelo seu primeiro verso, uma vez que, nesta obra, Desnos não lhes dá títulos individuais.

<sup>8</sup> A coletânea foi publicada em 2017 pela Editora Lumme, em edição bilíngue, compondo a coleção “O Jardim de Desnos” ao lado de *A bicharada de Tristão*, *Cantafábulas*, *Cantaflores*, e *Novos Cantaflores*, todas traduzidas por nós.

Não nos alongaremos nos debates já bastante gastos sobre a fidelidade – tema que tangenciamos na introdução –, considerando evidente que tanto a carga semântica do texto quanto a sua forma poética são matéria de transposição na tradução literária. Encaramos forma e conteúdo como uma totalidade, um todo indissociável, separáveis apenas para fins didáticos, e mantemos a postura ética de buscar restituí-lo por inteiro na língua do leitor. Não é inútil lembrar, contudo, que toda tradução implica procedimentos de recriação, ou transcrição, em maior ou menor medida, a depender do que se pretende com a tradução. O que há aqui de recriação é o que o exigiram os textos originais e os textos traduzidos, em diálogo uns com os outros (para a tradução como diálogo e acordo, cf. GADAMER, 1997). Consideramos nossa tradução como uma recriação não porque tenhamos feito intervenções ostensivas, como substituir o cacto por um agave ou inserir elementos ausentes do original: é uma recriação porque enfrenta aquela fragilidade da informação estética da qual fala Bense, porque desmonta o poema e o remonta em “corpo linguístico diverso” (CAMPOS, 1992).

Guiou, portanto, a tradução dos poemas d’*O canteiro*, inicialmente, a decisão de preservar ao máximo a ordem sintática das sentenças, evitando inversões que se justificariam pela rima. A ordem sintática é fundamental na construção do ritmo dos poemas, e mantê-la permite uma melhor restituição da cadência na leitura em voz alta. Como ensina Candido (1996, p. 44), “Ele [o ritmo] é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado”. Também procuramos manter o número de sílabas fonéticas nos versos, porém sem uma rigidez que prejudicasse outros aspectos da tradução. Buscamos, como é de praxe na tradução de poesia, restituir ao máximo as rimas, com a liberdade de transformar, em alguns casos, rimas consoantes em rimas toantes – procedimento incorporado a partir da leitura das traduções anteriores de Eclair Filho sobre outros poemas infantis de Desnos – e sem a libertinagem de substituir indiscriminadamente rimas ricas por rimas pobres. Inverter as frases para rimar verbos no infinitivo é uma tentação para o tradutor em língua portuguesa; resistimos a ela.

Exemplificamos essas escolhas com um trecho de “*Salsifis du Bengale*”<sup>9</sup>, poema em versos de seis sílabas, com rimas cruzadas:

---

<sup>9</sup> Versão em francês: DESNOS, 2014. Versão em português: DESNOS, 2017.

<i>Salsifis du Bengale monte sur un bateau conduit par des cigales sous un ciel de gâteau</i>	Salsifi de Bengala sobe em seu barco a vela guiado pelas cigarras sob um céu de canela.
<i>Salsifis du Bengale lorsqu'il a mal aux reins se nourrit de pétales des roses de Pékin</i>	Salsifi de Bengala quando tem dor nos rins se alimenta de pétalas das rosas de Pequim

Fonte: Dos autores.

A rima é um dos aspectos rítmicos do poema; não é o único, e em muitos casos sequer o mais importante. Grandes malabarismos se têm feito na tradução de poesia para se manterem a métrica e a rima, como se elas fossem um atestado de equivalência formal da tradução. Essa prática parece ser herança do tratamento silábico que rege a teoria métrica dos românticos e dos parnasianos, e que não permite “uma análise precisa e objetiva do ritmo”, como observa Antonio Candido (1996, p. 48): “fiquemos com o princípio importante de que o ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas, constituídas por uma alternância de vogais, longas e breves, ou tônicas e átonas”.

Em nome da visão silábica e rímica, sacrificam-se muitas vezes o ritmo, construído não apenas pela métrica, mas pela alternância da tonicidade e pelas pausas na leitura (as cesuras), a objetividade, a concisão, a clareza, a simplicidade dos vocábulos, enfim, a própria força expressiva do poema. Esse é, de fato, um projeto tradutório possível, embora quase sempre desemboque em uma obra bem mais empolada que a original – e há que se reconhecer que rima e metro são aspectos formais marcantes –, mas não foi nossa proposta na tradução d’*O canteiro de jacinto*.

Ainda antes de adentrar especificamente no processo que levou à versão brasileira de “Le cactus délicat”, situamos muito brevemente a obra de seu autor. Nascido em 1900, em Paris, Robert Desnos se reúne ao grupo dos surrealistas na década de 1920. Embora jamais tenha se filiado ao partido comunista, como outros surrealistas (Breton, Éluard e Aragon, por exemplo), desde a ascensão dos regimes totalitários na Espanha, Itália e Alemanha, Desnos assumiu uma postura claramente antifascista. Seu engajamento político culminou com sua prisão pela Gestapo e sua peregrinação por campos de concentração, até a morte por tifo na antiga Tchecoslováquia, em 1945. A experimentação com a linguagem e o *nonsense* constroem uma obra que grita em nome do oprimido. O interesse de Desnos pela cultura popular e pelas formas de expressão oral transparece em seu trabalho, em particular nos poemas animais e vegetais inspirados nas *comptines*, versos da tradição oral francesa que fazem parte do universo infantil e que, grosso modo, poderíamos traduzir por parlendas.

Desnos escreveu *Le parterre d'hyacinthe*, usualmente publicado ao lado de *La ménagerie de Tristan*, para os filhos de seus amigos Lise e Paul Deharme<sup>10</sup>. O humor e o lúdico em sua poesia atuam em nome de uma intensa expressão política e humanística. Desnos cria, assim, uma mitologia infantil participante.

O cacto delicado é um dos personagens sociais do *Canteiro de Jacinto*. Para traduzi-lo em português brasileiro, o primeiro passo foi buscar sentir e compreender que(m) é esse cacto, construído a partir de um poema essencialmente descritivo, composto por orações nominais anafóricas que completam o mote: *Le cactus délicat est un...* A partir de uma leitura atenta do poema, com bons dicionários<sup>11</sup> para garantir a apreensão de toda a gama de significados dos adjetivos que ali predominam, começamos a esboçar a figura (ou a *imagem*) do nosso cacto. Ele reúne a virilidade de um homem de grandes dimensões, tanto em sua conotação de força física como de vigor sexual. Ao mesmo tempo, o *grand dépendeur d'andouilles*, ou o varapau de pouca inteligência que se presta apenas a alcançar os embutidos pendurados no teto, anuncia nele certa tolice e desajeito. E em sua força e enormidade, é ridículo, patético. É um miserável, um *va-nu-pieds*, um pé de chinelo. Dele se pode rir, mas a ele também se teme. E embora seja *o terror das areias finas*, sua força, seu vigor, seu aspecto bizarro não o podem livrar das mazelas de que sofre.

Encontramos traços deste cacto delicado em duas grandes figuras da literatura mundial, uma francesa e uma brasileira: o Jean Valjean de Victor Hugo (do qual, diga-se de passagem, Desnos era leitor e admirador<sup>12</sup>) e o sertão de Euclides da Cunha. Impossível não mencionar ainda “*O Cacto*” de Manuel Bandeira, que dialoga de maneira evidente com o poema de Desnos e que renderia uma rica análise comparativa. É enorme a tentação de tomar o poema de Bandeira como modelo, sob o risco de produzir a partir daí um pastiche. De onde a opção de se inspirar um pouco mais longe, na prosa – bastante poética, de fato, especialmente no caso de Cunha.

A ideia não era fazer um calque do vocabulário de Cunha ou de Hugo (na tradução brasileira de *Os miseráveis*, por Frederico Ozanam Pessoa de Barros) para reescrever o poema, mas examinar o léxico ali empregado a fim de compor uma espécie de ambiência sonora e visual a partir da qual o cacto pudesse ser reconstituído. Paralelamente às palavras que ambos

<sup>10</sup> Informação obtida no site da editora Gallimard, que publica uma edição das duas coletâneas ilustrada por Martin Matjie (DESNOS, 2014). Disponível em: <http://www.gallimard-jeunesse.fr/Catalogue/GALLIMARD-JEUNESSE/Enfance-en-Poesie/Nouvelle-presentation/La-Menagerie-de-Tristan-sui-vi-de-Le-Parterre-d-Hyacinthe> Acesso em 30 nov. 16.

<sup>11</sup> Destacamos, em especial, o banco lexical do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL). Disponível em: <http://www.cnrtl.fr>

<sup>12</sup> cf. PARENT, Yvette. *Robert Desnos admirateur de Hugo*. 11 de dezembro de 2004, Groupe interuniversitaire de travail sur Victor Hugo. Disponível em: <http://groupupugo.div.jussieu.fr/> Acesso em: out. 2016.



os autores usam para a descrição de seus personagens (encarando o sertão como personagem), listamos todos os sinônimos que pudemos encontrar para os adjetivos que Desnos emprega no poema. Ao lado de toda a sensorialidade de cada palavra, sua capacidade de secar nossa garganta ou nos erguer de orgulho, havia a forma poética a ser recriada: o metro, bastante livre, porém jamais impensado; as rimas, embora distribuídas de maneira pouco sistemática; as aliterações abundantes; o ritmo, enfim. O que importava era obter uma matéria prima a partir da qual pudessemos remontar os versos. Desejávamos reconstruir um Jean Valjean sertanejo, na forma de um mandacaru. Então estaria claro que se trata de um poema político.

Revisitando Cunha (2010, p. 46), encontramos no subtítulo “As caatingas” um substrato brasileiro no qual plantar o cacto de Desnos. O sujeito, a caatinga, personificada, age por meio de verbos e locuções como *afogar*, *abreviar o olhar*, *agredir*, *estontear*, *enlaçar*, *repulsar*, *transmudar-se*, *impor-se*, *atrofiar*, *estivar*. Qualificam a vegetação do semiárido adjetivos como *epinescente*, *urticante*, *agonizante*. Os galhos são *estorcidos*, *secos*, *revoltos*, *entrecruzados*. O meio é *ingrato*; as condições, *estreitas*. A vegetação é *tenaz*, *inflexível*, *original*, *comovedora*, *moribunda*. As plantas são *anãs*, *resistentes*, *armadas*. O solo, *áspero*, *duro*, *exsicado*, *esterilizado*. Aparecem nesse meio substantivos concretos como *lanças*, *tortura*, *desertos*, e abstratos como *resistência*, *luta*, *inumação* e *desolação*.

Cunha (2010, p. 47) ainda escreve: “as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta batalha surda”. E depois: “Assim disposta, a árvore aparelha-se para reagir contra o regime bruto” (Ibidem, p. 48). Sobre os cactos: “Afeiçoaram-se aos regimes bárbaros; repelem os climas benignos em que estiolam e definham” (Ibidem, p. 49-50). O bioma incorpora características e atitudes humanas.

Por sua vez, Hugo é menos pródigo no vocabulário que emprega ao descrever Jean Valjean. Seu personagem é *musculoso*, *robusto*, *suado*, *grosseiro*, *sórdido*. Tem a pele tostada pelo vento e pelo sol, a barba por fazer, o peito cabeludo, as calças gastas. Ao mesmo tempo cheio de vigor, é vestido por farrapos e miséria. Anda a pé. Hugo animaliza seu protagonista, que se torna puro instinto diante das injustiças de que é vítima:

É próprio das sentenças em que domina a impiedade, isto é, a brutalidade, transformar pouco a pouco, por uma espécie de estúpida transfiguração, um homem em animal, às vezes até em animal feroz. (...)  
Jean Valjean renovou as fugas tão inúteis e loucas toda vez em que se apresentou ocasião propícia, sem pensar um pouquinho nas consequências, nem nas vãs experiências já feitas. Fugia impetuosamente, como o lobo que encontra a jaula aberta. (HUGO, 2012, p. 154).

Temos, assim, o homem bestificado em Hugo, a vegetação antropomorfizada em Cunha; a resistência da flora sertaneja, que insiste na vida nas condições mais adversas, que se recusa a perecer, deformando-se, apequenando-se, retorcendo-se para resistir. A descrição que Cunha faz da vegetação das caatingas a humaniza, como faz Desnos com suas plantas e animais. É este ser homem-planta-bicho que constitui nosso cacto delicado. Delicado porque tem *pequenos assuntos* e problemas de saúde. É de fato a única delicadeza do poema, seus últimos versos. O resto é pura rusticidade, pura seca, pura terra rachada. Se, na França, o cacto de Desnos é um camponês, aqui poderia ser um sertanejo – que é, antes de tudo, um forte.

Curiosamente, após arrolar o léxico em *Os Sertões* e *Os miseráveis*, nenhum dos vocábulos foi emprestado ao poema traduzido. Isso porque o cacto de Desnos tem características peculiares em relação a Jean Valjean ou ao sertão de Cunha: ele carrega o elemento do ridículo; é, por assim dizer, mais apalermado, mais frágil. O que as três personagens têm em comum são as condições adversas de existência, que os transformam fisicamente para a resistência. A importância da visita a essas obras reside no fato de que elas nos possibilitaram a abertura de um horizonte lexical a partir do qual pudemos trabalhar, permitindo o livre fluxo a uma tradução que até então permanecera bloqueada. O exercício fez parte de um processo interpretativo sobre o texto fonte, apontando rumos para sua reformulação em língua portuguesa.

A leitura atenta do poema, sua escansão, a observação dos recursos estilísticos empregados, são um primeiro passo, que compõem o que Candido (1996) chama de análise-comentário. A interpretação, etapa posterior, inclui a ativação de referências hipertextuais, porém sem jamais perder de vista o poema como unidade concreta da nossa interpretação e da nossa crítica – que, no caso, se dá sob a forma de tradução. No item a seguir, confrontamos a nossa tradução com o poema de Desnos, apontando o que consideramos como seus momentos mais bem sucedidos ou mais problemáticos e relacionando-a às reflexões até aqui desenvolvidas.

### **A tradução**

Para o cotejo entre a tradução e o original, evocamos a noção de níveis de correspondência, bem como as categorias de perda tradutória e compensação daí derivadas, conforme Paulo Henriques Britto (2002). Britto esclarece que a correspondência entre um poema e seu original pode se dar em níveis mais elevados, quer dizer, mais específicos, ou mais genéricos. A noção é definida em termos formais, a partir de parâmetros pré-definidos. No que

diz respeito à métrica, por exemplo, uma correspondência elevada seria a tradução de um alexandrino clássico francês por um dodecassílabo em português, com cesura na sexta sílaba tônica. Uma correspondência em um nível inferior seria sua substituição por outro verso longo, como um decassílabo ou duas redondilhas coladas (14 sílabas fonéticas). Quanto mais geral o grau de correspondência, maiores as perdas tradutórias.

Em relação à nossa tradução de “*Le cactus délicat*”, a correspondência mais precisa ocorre no nível da sintaxe, que foi tomada como uma grade fixa, como um esqueleto estruturante para a nossa “empresa recriadora”, retomando os termos de Campos (1992). O poema apresenta uma sintaxe bastante simplificada, ou paratática, sem inversões e com o predomínio de relações de coordenação entre as orações, bem como de predicados nominais. Consideramos o aspecto da acessibilidade sintática fundamental, levando ainda em conta o fato de que o poema seria inserido numa coletânea de público ambivalente, que inclui também crianças entre o leitorado. Por esse motivo, a ordem dos termos foi mantida durante todo o poema, sem inversões.

Elemento estilístico essencial no poema, que nos tomou tempo de pesquisa – inclusive com a necessidade de ativar outras referências literárias, como Hugo e Cunha – é o seu léxico. O poema é edificado essencialmente sobre adjetivos e substantivos com valor qualificativo, que constituem a descrição do cacto. Todo o seu conjunto de imagens (*fanopeia*) e sons (*melopeia*) é dado por esses vocábulos. Em conjunto, esse léxico, predominantemente familiar, configura a grande metáfora do homem-cacto. Para a tradução em português, empregamos vocábulos do universo da linguagem oral, como *pé-de-chinelo*, *varapau*, *malandro*, *garanhão* (este último termo abrangendo sua conotação sexual), além de outros menos usados na linguagem corrente contemporânea, como *toleirão* e *bufão*. O estranhamento que possam vir a suscitar essas palavras é intencional, compreendendo o domínio da variação de registro como um recurso poético também empregado por Desnos. Observe-se que, nos primeiros versos, a linguagem remete ao universo das ruas (*va-nu-pied*, *pistolet*, *drôle de lascar*), enquanto perto da conclusão do poema ela passa a emprestar vocabulário militar:

*un amiral des forêts*  
*un général de peau de porc*  
*La terreur des sables fins*  
*Le ténor pour sourd et muet*

Existe uma espécie de *volta* (*retour*), ou virada, no décimo verso do poema. Até então, despeja-se sobre o cacto, a respeito de quem se fala, uma sequência de frases de menoscabo. A

partir do décimo verso, que rompe com os anteriores também por seu aspecto visual, mais longo, o tom muda. Permanecem os qualificativos negativos – *drôle de corps*, *coquin* –, porém a figura de um trapalhão vai sendo substituída por uma de mais força, inclusive com as referências militares. Este ápice, no qual o personagem cresce e resiste, conclui-se com os dois versos finais: “*mais ça n’arrange pas ses petites affaires / ni sa santé*”.

Sabe-se que há elementos políticos no poema, como elaborado anteriormente, porém não é nossa intenção oferecer uma interpretação definitiva destes dois últimos versos. Chamamos a atenção para esta ruptura do décimo verso porque ela se realiza formalmente no poema e deve ser transposta na tradução, pela variação na extensão dos versos e pela seleção dos vocábulos.

Ainda em relação ao léxico, reconhecemos alguns pontos em que a escolha manteve-se aquém do original: *flandrin* e *pistolet* são termos bem menos ordinários e mais precisos que *desajeitado* e *esquisito*, para os quais não logramos, até o momento da publicação das traduções, encontrar equivalentes mais adequados. Outro termo que talvez ainda pudesse ser trabalhado é *un drôle (de)*, que aparece três vezes no poema e foi traduzido em todos os casos por *estranho*. A presença de vocábulos triviais na tradução, contudo, não chega a trair o original, que também o faz com *drôle*, *rigolo* e *coquin*. As palavras foram selecionadas levando em conta, além da correspondência de sentido, a recriação do ritmo e das rimas.

Em relação às rimas, houve as perdas tradutórias mais significativas. No poema em francês encontramos um maior número de rimas: *délicat/gaillard*, nos dois primeiros versos; *va-nu-pied/pistolet*, no quinto e no sexto versos; *pistolet/forêts*, no 10º e no 13º versos; *corps/porc*, no 11º e no 14º versos; *coquin/fin*, no 12º e no 15º versos; *muet/santé*, no 16º e no 18º versos. Há ainda uma rima interna em *grand flandrin*, no quarto verso. Como se vê, não há um esquema rímico rígido; há rimas emparelhadas, interpoladas e uma intercalada, distribuídas irregularmente pelo poema.

No texto em português, rimamos *garanhão/toleirão/bufão*, admitindo o sufixo “ão” por não se tratar aqui de desinência de aumentativo – o que empobreceria enormemente a rima, pela obviedade. Rimamos ainda *delicado/desajeitado* e *suína/fina*. Traduzir *peau de porc* por *pele suína* não foi uma decisão fácil, uma vez que se perdeu a aliteração em *p* e o quase anagrama com *corps*, que aparece dois versos acima. Contudo, avaliamos que o ganho sonoro no diálogo com o verso seguinte, por meio da rima, permitiu uma unidade rítmica mais elevada: *um general da pele suína/ O terror das areias finas*.

Como se vê, o poema traduzido possui menos rimas que o original, além de fazer concessão à problemática rima em “ão”. Essas perdas foram admitidas, contudo, pela decisão de aderência à sintaxe e por alguns sucessos no plano sonoro que as compensam de certa forma.

A transposição de algumas colocações para o português gerou por si só ganhos sonoros, com rimas toantes e aliterações: *surdo e mudo/saúde; terror/tenor; almirante das matas*. Da mesma forma, a tradução literal do título permitiu, pela semelhança sonora entre os idiomas, a recuperação da aliteração em *ca*. Aproveitamos a palavra *velhaco*, que aparece perto de *corpo*, para retomar este som também no corpo do poema.

Em suma, a correspondência entre o poema traduzido e o poema original se dá em diferentes níveis, conforme o parâmetro adotado: em relação à sintaxe, a aderência é máxima, o que contribui ainda para a recuperação da anáfora (*est un*); em relação à métrica, ela ocorre em um nível mais genérico, com a tradução de versos longos por versos longos e versos curtos por versos curtos, sem uma correspondência rigorosa de sílabas fonéticas – o que, a nosso ver, é autorizado pelo verso livre; quanto às rimas, o nível de correspondência é ainda menor, pois elas não aparecem nos mesmos versos em que no poema original e estão em menor quantidade na tradução. No entanto, a tradução recupera assonâncias e aliterações, como a predominância das vogais abertas “a”, nos primeiros versos.

O que nos parece essencial é que a estrutura sonora do poema traduzido abraça as imagens do poema original, construídas sobretudo pelos adjetivos e substantivos que qualificam o cacto. Daí a decisão de preservar a equivalência semântica no nível mais elevado possível, o que nós consideramos, neste caso, mais significativo que a rima na construção da metáfora do homem-cacto.

### **Considerações finais**

A liberdade relativa com que traduzimos as coletâneas botânicas e zoológicas de Desnos, incluindo “*Le cactus délicat*”, diz respeito ao poder de escolher. Escolher quais aspectos serão fixados como balizas e quais serão móveis, elásticos. Esta decisão é tomada a partir de um trabalho prévio, simultâneo e posterior de leitura atenta do poema original, com a ativação de referências hipertextuais. O prazer, o jogo, ocorrem no espaço do labor e da consciência.

A visão dos hermeneutas sobre a tradução, embora se afaste das concepções haroldiana e bermaniana no que tange à primazia do conteúdo nos primeiros e da forma nos segundos, toca-as na ideia de que a tradução traz novamente à luz a obra num corpo linguístico diverso. Para os hermeneutas, trata-se de tradução como interpretação; para Haroldo e Berman, de tradução como crítica (e, no primeiro caso, também como recriação). Gadamer (1997) fala em

*reiluminação*, termo que em português soa quase haroldiano. Em todos os casos, a tradução poética não pode passar sem a dialética do labor e da criação.

Ao trabalho de análise-comentário, suceder-se-á o trabalho interpretativo, que monta e desmonta o texto antes de o dar à luz em outro idioma. Foi este o esforço que empreendemos na tradução do “*Cacto*”, um trabalho profundamente crítico. Depreendemos da obra de Desnos um retrato dos párias sociais, figuras oprimidas e resistentes, duras, rústicas, vítimas de chacota, terríveis e, paradoxalmente, sensíveis e frágeis. Em corpo de poemas para crianças, com linguagem simples e figuras fabulosas, a palavra de Desnos é dura.

Mas há nessa figura ridícula algo de admirável, como nos miseráveis, porque resistem. Como escreve Cunha (2010, p. 50) a respeito das plantas da caatinga: “E vivem. Viver é o termo – porque há, no fato, um traço superior à passividade da evolução vegetativa”.

## Referências

BANDEIRA, Manoel. *Cacto*. In: *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955, p. 177.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chabut. Bauru, Edusc, 2002.

\_\_\_\_\_. *A tradução e a letra, ou, Ou albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: BERNARDO, Gustavo (org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Introdução de Ricardo Oiticica. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

DESNOS, Robert. *La ménagerie de Tristan suivi de le parterre d'Hyacinthe*. Il. Martin Matje. Paris: Gallimard, 2014.

\_\_\_\_\_. *O canteiro de jacinto*. Trad. Lia A. Miranda de Lima e Eclair Antonio Almeida Filho. Lumme Editor, 2017.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

GADAMER, Hans-Georg. A linguagem como *medium* da experiência hermenêutica. In: *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 497-631.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e Comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

PAGANINE, Carolina. Tradução e interpretação: uma perspectiva hermenêutica. *Scientia Traditionis*, Florianópolis, n. 3, jan. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12945> Acesso em: 30 nov. 2016.

POUND, Ezra. *ABC of reading*. Londres e Boston: Faber and Faber, 1991.

TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor: de que maneira o tradutor se situa no “entre” (lugar). in BLUME, Rosvitha Friesen e PETERLE, Patricia (org.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão, SC: Copiart, 2013.

Recebido em 21/09/2018

Aceito para publicação em 14/12/2018