

Traduzir a matéria: Luiza Neto Jorge e a tradução do corpo (e) da palavra

Gabriela Familiar de Abreu Carneiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: A poesia de Luiza Neto Jorge procura romper com a discursividade poética, fazendo-o através de suas imagens, significações, interrupções sintáticas e semânticas, *enjambements* e aliterações. Essa escrita substancial, bem como a sintaxe fraturada, dá a conhecer “um uso da língua que o leitor, ainda que aderindo, resiste a reconhecer” (Duarte 2006: 72). A tradução de Luiza Neto Jorge, por sua vez, pode ser vista como uma extensão da sua obra poética e, por isso, torna-se possível encontrarmos traços da poeta nas suas traduções. Com base nesta afirmação o presente trabalho procura observar em *Poesia Traduzida* (2011) como a poesia de Luiza se encontra em suas traduções, bem como refletir sobre o seu trabalho como tradutora de poesia.

Palavras-chave: Poesia portuguesa; Poesia 61; Surrealismo; Tradução literária; Paul Éluard

Abstract: Luiza Neto Jorge’s poetry aims to break up with the poetic discourse through images, meanings, syntactic and semantic interruptions, *enjambements*, and alliterations. The corporal writing of Luiza’s poetry gives us the acknowledgement of an “use of the language which the reader, even if adhering, resists to acknowledge” (Duarte 2006: 72). In turn, Luiza Neto Jorge’s translations can be viewed as an extension of her poetic work. From the hypothesis of finding the poet’s traits also in her translations, the present work aims to observe in *Poesia Traduzida* (2011) how Luiza’s poetry can be perceived in her translations. Besides, we intend to reflect upon Luiza’s role as a translator.

Keywords: Portuguese poetry; Poesia 61; Surrealism; Literary translation; Paul Éluard

“Meia Palavra a Bom Entendedor”: Luiza Tradutora

Luiza Neto Jorge, ao longo de sua vida, publicou sete obras de autoria própria. Dezesseis anos separaram a publicação de sua última obra em vida, *Os Sítios Sitiados* (1973), e sua obra póstuma, *A Lume* (1989). Nesse tempo se restringindo apenas a publicações em revistas e periódicos, sua atuação como tradutora foi destaque, tendo ela traduzido mais de cinco dezenas de grandes obras da literatura, além de ter feito adaptações para o teatro e diálogos para o cinema.

Retornando a Portugal no início dos anos setenta após morar alguns anos em Paris, a poeta dedica-se quase que exclusivamente à tradução, o que acaba por afastá-la da vida literária na época.¹ Luiza, contudo, traduzindo sobretudo obras do francês para o português, alcança reconhecimento pela sua tradução que “[permitia] ao tradutor uma completa renúncia de si mesmo para se transfundir em outro” (Bréchon 1979: 87 apud Freitas 2014: 108)², chegando a receber o prêmio Pen Clube Português na categoria Tradução.

Interessante é notar que, mesmo enquanto tradutora, sua face de poeta ainda ilumina suas traduções, e por isso podemos ver a crítica recorrendo à Luiza-poeta para se valer da Luiza-tradutora – um exemplo disso se encontra no comentário de Manuel Simões: “um ‘código’ que só um tradutor-poeta pode controlar” (Simões, 1979: 86 apud Freitas, 2014: 109). Sua vida como tradutora logo acaba por ser afetada por seu trabalho poético, assim como sua vida de poeta é influenciada por seu desempenho na tradução – uma vez que o seu trabalho como tradutora exigia uma leitura atenta dos autores traduzidos.

Em *Poesia Traduzida* (2011), volume que apresenta poemas traduzidos por Luiza Neto Jorge ao longo de sua vida, estão reunidos poetas como Paul Verlaine, Léopold Senghor e Pierre Clastres, mas é a Paul Éluard que esta pesquisa se volta. Dos autores traduzidos, o vínculo entre Luiza e o poeta francês em questão, além da intensa atividade política (Luiza tendo se insurgido contra o Estado Novo e Paul Éluard contra o nazismo), se deve em grande parte ao Surrealismo, que levamos em consideração para nossa seleção. Outros fatores que contribuíram para nossa escolha foram o fato de Paul Éluard ser um poeta francês³ e ter uma questão imagética forte (tanto influência do Surrealismo como de outros movimentos literários).

Neste artigo, procuramos unir os conhecimentos adquiridos acerca do estudo da poesia de Luiza Neto Jorge ao seu papel como tradutora, pensando suas traduções, e procurando observá-las como uma extensão de sua produção poética, verificando como a poesia de Luiza influencia suas traduções, e como estas são influência para sua produção de poesia, principalmente quanto à questão da imagem e ao tema do erotismo. Logo, a pesquisa atentará para a ideia do corpo, que se imprime tão certamente na poesia de Luiza Neto Jorge, e que de igual modo é vista em suas traduções. O corpo, por estar conectado ao poema, se entrelaça à sua escrita, e, por isso, o que percebemos na poética luiziana é o surgimento de uma escrita-corpo, pois feita com e por ele.

Iniciando um texto sobre a tradução poética feita por Luiza com um verso seu, temos a intenção primeira de dar a seus poemas traduzidos o lugar de obra poética e, exatamente por isso, verificar como seu processo de tradução pode se tornar uma “meia palavra a bom entendedor”. Para tal, nos utilizamos das teorias da tradução de Haroldo de Campos, Benedito Antunes, Julius Wirl, Albrecht Fabri, Paulo Rónai, além da teoria estética de Max Bense, dos aspectos linguísticos da tradução de Roman Jakobson e de textos específicos sobre as traduções realizadas por Luiza Neto Jorge, como os de Jorge Fernandes da Silveira e Marinela Freitas.

A Tradução como Criação

Ce n'est plus une signification, c'est une substance.

(Jean-Paul Sartre, 1951)

Por vezes, podemos observar que uma obra traduzida diverge suficientemente do original. Chamamos de *tradução como criação* o que Campos classifica como “não [traduzir-se] apenas o significado, [mas traduzir-se] *o próprio signo*” (Campos 2006: 35). Quanto mais rico de signos o texto, mais recriável ele se torna. A tradução de poesia, por sua vez, é crítica, pois adentra o poema, “lhe revolvendo as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso” (Campos 2006: 43). À afirmativa acrescentamos a associação que Antunes faz a um processo de comunicação: por mais que sejam formuladas diferentes traduções acerca de determinado texto, há sempre uma informação que, no processo, não pode ser recuperada. Essas perdas, contudo, acabam por ser compensadas com ganhos de

novas informações, afirmativa reforçada por Jakobson ao dizer que, no processo da tradução, alguma informação sempre poderá ser perdida, assim como poderá ser também necessária a utilização de recursos a mais ao traduzir-se para a língua-alvo.

Devemos também levar em conta a ideia de tradução como crítica, como aponta Fabri: “toda tradução é crítica, pois nasce da deficiência da sentença” (1958 apud Campos 2006: 32). A necessidade de se traduzir parte da afirmativa na qual a tradução aponta para um “caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético, poder-se-ia dizer) da sentença” (Campos 2006: 32). Logo, “aquilo que é da ordem da perfeição [...], no qual sentido e palavra coincidem, não é passível de ser vertido para outra língua” (Silva 2016: 193). Traduzir logo se torna um exercício de ler com atenção, percorrendo a obra com profundidade (Rónai 1956 apud Campos 2006: 43). Realiza-se o exercício de leitura, que se torna um exercício crítico e, por fim, uma “pedagogia, não morta e obsoleta [...], mas fecunda e estimulante” (Campos 2006: 44). Devemos depreender daí certa influência que o autor traduzido exerce no tradutor, uma influência de traços que este, por contato constante com o primeiro, acaba absorvendo e desenvolvendo; traços esses capazes de florescer na obra autoral do tradutor. Neste artigo nos utilizaremos de traduções feitas por Luiza Neto Jorge de alguns poemas de Paul Éluard.

Paul Éluard

*É preciso dessensibilizar o universo.
(Paul Éluard apud Marcel Raymond, 1997: 249)*

Paul Éluard (pseudônimo de Eugène Émile Paul Grindel) foi um poeta francês nascido no fim do século XIX. Membro do Partido Comunista, fez parte do Dadaísmo e, posteriormente, se juntou ao Surrealismo, que marca profundamente a sua poesia. O traço que carrega desses movimentos literários é uma linguagem simples, mas em que as palavras frequentemente são desviadas de seu significado habitual (Raymond 1997: 242).

Tendo herdado, além disso, o gosto pela surpresa, pelo lirismo e pela inovação dos cubistas e a simplicidade e profundidade dos unanimistas,⁴ é de se notar que as palavras adquirem uma grande visualidade na poesia éluardiana – e é por isso que elas parecem falar muito do real nos seus poemas.⁵ Essa visualidade das palavras se deve também, e em grande

parte, à importância do papel da metáfora nesta poesia. A metáfora, como uma ferramenta de reconstrução e reinserção das palavras, funciona como criadora de um novo universo, pois, a partir da sua ressignificação, o inesperado rompe com a expectativa do leitor.⁶

O Surrealismo toma como tarefa “tentar impedir toda espécie de utilização de sua linguagem para fins práticos, usando para isso expressões desprovidas de todo caráter de evidência intelectual ou de evidência sensível” (Raymond 1997: 250). A imagem nos poemas de Éluard logo acaba por se tornar fruto de associações de objetos que o inconsciente faz, o que produz uma aparente ilogicidade que se deve à tentativa de esvaziamento de um referente concreto no mundo sensível.

Tendo começado pelo Dadaísmo, e procurando contrapor à realidade a ilogicidade da mente no Surrealismo, a poesia de Éluard, como dialogia de opostos, acaba por desfazê-los, integrando sensível e inteligível, realidade e inconsciente. Assim, somos capazes de enxergar uma linguagem pura, absoluta, que “aspira a instaurar no instante a eternidade rompendo a crosta do tempo” (Raymond 1997: 267), e que se concentra, se funde, depois se desfaz. É em uma aproximação temática e imagética que veremos como uns dos pontos em comum entre o poeta francês e Luiza Neto Jorge, uma vez que a imagem possui um papel central na poesia de cada um, e romper com as amarras do tempo e da linguagem é uma questão fundamental.

Luiza Neto Jorge Traduz Paul Éluard

*je métempsicause ma parole
ma part d'or dans les mots
vains
(Luiza Neto Jorge 2001: 299)*

No prefácio a *Poesia Traduzida*, livro que reúne parte do trabalho da autora na área da tradução, Bernardo Pinto de Almeida afirma que, ao transpor um poema para outra língua, Luiza o faz de modo que cada poema “já não [soa] só da voz do poeta que o escreveu mas antes daquilo que resulta de um encontro entre uma voz poética possante, nítida, a sua, e esse outro idioma [...], que é o que cada poeta recorta como voz sua na língua em que

originalmente se proclamou” (Jorge 2011: 14-15). Verifica-se então que, ao traduzir um poema, Luiza imprime muito da sua dicção, e o resultado que temos é, antes de apenas poemas traduzidos para o português por ela mesma, poemas que, embora não sejam seus, têm uma voz e um ritmo reconhecíveis pelo leitor de Luiza.

Isso não significa, contudo, que haja, em algum momento, uma traição por parte da tradutora. Se um poema assume o estatuto de obra, a tradução, por sua vez, se torna uma recriação dessa obra – não uma simples reprodução do original, mas, a partir dele, uma outra obra, ligada ao original e com traços do autor que o escreveu, mas com características próprias do tradutor. Como afirma Jorge Fernandes da Silveira a respeito das traduções de Luiza: “interessa notar e anotar alguns versos que parecem dar à imagem desejada [...] os contornos decisivos, quando acoplados, daquilo que em Luiza se apontou de duplo, de [...] solidão repetida, como coisa a ser apre(e)ndida” (Silveira 2011: 146). Essa solidão se torna repetida, dupla, pois parte da voz do autor traduzido e ecoa na voz de Luiza, se tornando “[u]ma solidão a dois”. Assim, ao mesmo tempo que tradução, os poemas que Luiza traduz atingem a definição de obra poética, pois possuem, tanto quanto seus poemas, fortes *enjambements*, sons que se constroem, imagens que se reconstroem, palavras que se ressignificam. Ao buscar penetrar a poesia de Paul Éluard, a poeta faz um exercício de assimilação, de crítica ativa, e leva à tradução sua poesia:

- 1 *Tes mains pourraient cacher ton corps.*
- 2 *Car tes mains sont d’abord pour toi,*
- 3 *Cacher ton corps: tu fermerais les yeux*
- 4 *Et si tu les ouvrais, on n’y verrait plus rien.*

- 5 *Et sur ton corps tes mains font un très court chemin*
- 6 *De ton rêve à toi-même ; elles sont tes maîtresses.*
- 7 *Au double de la paume est un miroir profond*
- 8 *Qui sait ce que les doigts composent et défont.*

(Éluard 1968a : 122)

- 1 Poderiam tuas mãos esconder teu corpo
- 2 Pois tuas mãos são para ti primeiro
- 3 Esconder teu corpo fecharias os olhos

- 4 E se os abrisses já nada neles veríamos
- 5 Sobre o teu corpo tuas mãos percorrem
- 6 O curto caminho de teu sonho a ti são tuas amantes
- 7 Na dupla palma existe um espelho fundo
- 8 Quem sabe o que os dedos compõem e desfazem.

(Jorge 2011: 138)

Deparamo-nos, já de início, com uma diferença no emprego da pontuação na tradução em relação ao original. Não contendo pontuação (fora o ponto final no fim de cada poema) e, por vezes, não tendo até mesmo alguma conjunção, a junção de palavras e expressões para formar uma espécie de escrita automática é característica da poética de Luiza no que diz respeito à união das palavras para formar um corpo só. Luiza, como tradutora, pôde estender sua escrita-corpo, sua linguagem plurissignificativa e substancial, às suas traduções. Como Almeida afirma: “Não se trata de uma proximidade formal, sequer temática. Mas, [...] aquilo que, nos poemas, é voz e é ritmo, como que se presente uma idêntica forma de incisão das palavras cruas que se recortam do magma da linguagem” (Jorge 2011: 13). A tentativa dessa escrita-corpo de se estabelecer na tradução aparece quando vemos o efeito produzido pela falta de pontuação.

A presença desse corpo se torna mais evidente quando, no verso 5, a tradução apresenta um *enjambement* que, no original, se encontra mais sutil, uma vez que há, a princípio e aparentemente, uma quebra menos evidente da ideia que se desenvolve no poema em francês (“Et sur ton corps tes mains font un très court chemin/ De ton rêve à toi-même”); na tradução, contudo, essa interrupção é mais brusca, uma vez que separa o verbo do complemento (“Sobre o teu corpo tuas mãos percorrem/ O curto caminho de teu sonho a ti”). Vale notar que o verbo (nesse caso, transitivo) possui duas possibilidades de complementação (possibilidade essa que vale tanto para a tradução, mas menos para o original, uma vez que a pontuação reduz um pouco as possibilidades do poema): podemos ler o verso por si, “[s]obre o teu corpo tuas mãos percorrem”, mas podemos também ler que “tuas mãos percorrem/ [o] curto caminho de teu sonho a ti”, e, logo, o corpo seria o local onde isso se realiza.

Há um *enjambement* presente também no segundo poema de “Portrait en trois tableaux”:

- 1 *Si tes mains sont pour toi, tes seins sont pour les autres,*
- 2 *Comme ta bouche où tout revient prendre du goût.*
- 3 *La voile de tes seins se gonfle avec la vague*
- 4 *De ta bouche qui s’ouvre et joint tous les rivages.*

- 5 *Bonté d’être ivre de fatigue quand rougit*
- 6 *Ton visage rigide et que tes mains se vident!*
- 7 *Ô mon agile et la plus lente et la plus vive*
- 8 *Tes jambes et tes bras passent la chair compacte!*

- 9 *D’aplomb et renversée tu partages tes forces.*
- 10 *A tous tu donnes de la joie, comme une aurore*
- 11 *Qui se répand au fond du cœur d’un jour d’été.*
- 12 *Tu oublies ta naissance et brûles d’exister.*

(Éluard1968a : 122)

-
- 1 Se as mãos são para ti teus seios são para os outros
 - 2 E a tua boca onde tudo vem ganhar sabor
 - 3 A vela dos teus seios enfuna-se com a vaga
 - 4 Da tua boca a abrir-se a ligar todas as margens

 - 5 Bom é sentirmo-nos bêbedos de cansaço quando teu rosto
 - 6 Rígido cora e tuas mãos se esvaziam
 - 7 Ó minha ágil ó minha mais lenta e mais arrebatada
 - 8 Tuas pernas e braços vencem a carne espessa

 - 9 A prumo e derrubada partilhas tuas forças
 - 10 A todos dás alegria como uma madrugada
 - 11 Derramada no seio do dia quente
 - 12 Esqueces teu nascimento anseias por existir.

(Jorge2011: 138)

Nos versos 5/6, vemos o sintagma nominal “teu rosto rígido” (“ton visage rigide”) e, junto a ele, o verbo no qual o sintagma atua (“cora”/“rougit”). A diferença desse *enjambement* se encontra em uma escolha: em vez de dar ênfase ao verbo e ao sintagma de um modo geral, como o fez Paul Éluard em “Bonté d’être ivre de fatigue quand rougit/ Ton visage rigide”, Luiza Neto Jorge se concentra somente no sintagma, para isso fazendo sua separação: “Bom é sentirmo-nos bêbedos de cansaço quando teu rosto/ rígido cora”. Essa escolha por separar o sintagma acaba dando ênfase a ele, tanto ao núcleo (“rosto”) quanto ao seu atributo (“rígido”).

Vale reparar também na aliteração produzida por “rosto rígido” e que, tanto por estar em uma posição de quebra quanto pelo som do *r* forte no início das duas palavras, acaba ganhando destaque quanto ao som. As aliterações presentes nos poemas não diferem muito das presentes no original, mas a inversão de elementos dos versos muitas vezes utilizada por Luiza foi um recurso que a tradutora encontrou para reconstituir o ritmo do poema original.

Exemplos de aliterações são encontrados na primeira estrofe do primeiro poema: no verso 2, Paul Éluard escreve: “Car tes mains sont d’abord pour toi”; Luiza, para manter efeito semelhante, retira “pour toi” (“para ti”) do fim do verso e o posiciona antes de “d’abord” (“primeiro”), igualando a sonoridade: “Pois tuas mãos são para ti primeiro”. De forma semelhante, no verso 4, o poema original se utiliza da fricativa /R/: “on n’y verrait plus rien”. Por sua vez, Luiza produz na tradução o efeito com uma aliteração de consoantes nasais: “já nada neles veriamos”.

Essas inversões, além de sua sonoridade, têm o efeito de dar ênfase a um elemento em específico. Retomando o verso “tes mains pourraient cacher ton corps”: se ele fosse reescrito na forma como se encontra no original, não haveria impacto na frase, e esta poderia passar despercebida. Ao posicionar o verbo flexionado antes do sujeito, Luiza chama a atenção para o agente da ação (“tuas mãos”), o que não deixa de carregar a influência luiziana do corpo. Contudo, o maior exemplo de inversão se encontra no último poema do conjunto:

Et tu te fends comme un fruit mûr ô savoureuse
Mouvement bien en vue spectacle humide et lisse

*Gouffre franchi très bas en volant lourdement
Je suis partout en toi partout où bat ton sang*

*Limite de tous les voyages tu résonnes
Comme un voyage sans nuages tu frissonnes
Comme une pierre dénudée aux feux d'eau folle
Et ta soif d'être nue éteint toutes les nuits.*

(Éluard 1968b : 123)

E fendes-te como um fruto maduro ó saborosa
Gesto bem visível espetáculo liso e húmido
Voragem em voo pesado transporta muito em baixo
Estou em todos os teus sítios em tudo onde o teu sangue
bate

Limite das viagens tu ressoas
Como uma viagem sem nuvens estremeces
Como uma pedra desnuda com fogos de água louca
E tua sede de estar nua extingue a noite inteira.

(Jorge2011: 139)

Em “[g]ouffre franchi très bas en volant lourdement” são dois os efeitos sonoros. Primeiramente, há a aliteração em /r/: “gouffre franchi très bas”; há, também, a rima entre “volant” e “lourdement”. Luiza Neto Jorge, no entanto, não se prende a essa questão (tanto que, se notarmos, de todas as rimas do original, nenhuma delas é reproduzida na tradução). Se observarmos “[v]oragem em voo pesado transporta muito em baixo”, verificamos que a poeta se utiliza duas vezes da inversão de elementos: quando troca de lugar os termos “franchi” (“transporta”) e “en volant” (“em voo”), e quando inverte “très bas” (“muito em baixo”) e “lourdement” (“pesado”). O resultado obtido é uma aliteração em /v/ (“voragem em voo”) e uma assonância em /o/ (“Voragem em voo pesado transporta muito em baixo”). E vale observar também que nos poemas originais em francês Paul Éluard quase não exprime um sujeito poético, à exceção de três momentos: nos versos 4 do primeiro e último poemas e no verso 7 do segundo poema. Contudo, no verso 5 do segundo poema, Paul Éluard escreve: “Bonté d’être ivre de fatigue quand rougit/ Ton visage rigide”; Luiza, em sua

tradução, exprime o sujeito em mais esse verso: “Bom é sentirmo-nos bêbedos de cansaço quando teu rosto/ Rígido cora”. Mudando classes de palavras, flexionando verbos, Luiza reforça a presença de um “eu” no poema – e, como se trata de poemas que retratam um corpo (este de um “tu”), somos convidados a ver a construção dessa cena (nesse caso, desse corpo) pelos olhos de um sujeito lírico.

A Tradução de Luiza Como Obra Poética

*mots
que j'écris ici
contre toute évidence*

avec

*le grande souci
DE TOUTE DIRE
(Paul Éluard 1968a: 718)*

Jorge Fernandes da Silveira afirma que “nenhum outro escritor português (entre os do século XX, pelo menos) pôs *a lume* a sexualidade com tamanho fulgor e tão despudorada inocência como Luiza” (Silveira 2011: 144). É certo afirmar que, com tanta versatilidade (uma vez que a poeta se ocupava não só da poesia, como do teatro, cinema e artes plásticas), Luiza pôde estender a várias áreas a sua escrita insurrecta – inclusive à tradução.

Retomando o que já foi visto neste artigo, devemos retomar também a discussão sobre se a tradução de Luiza constituiria de fato uma parte de sua obra poética. Já vimos em “A tradução como criação” que uma tradução como criação (uma tradução criativa) leva não só as marcas do autor traduzido, como também os traços do tradutor que se envolve com a obra. Unindo a poética luiziana à tradução, resta agora observar como a primeira se encontra expressa na última. Para isso, vale pensarmos primeiramente nas traduções apresentadas no item “Luiza Neto Jorge traduz Paul Éluard”. O poema por si trata da descrição de um indivíduo, amante, alvo de desejo; lido no original de Paul Éluard, temos a sensação de um amor límpido, puro, e ao mesmo tempo sensual; pela versão de Luiza ainda é possível distinguir a voz de Paul Éluard, porém somos capazes de enxergar também a voz

da poeta-tradutora, que nos proporciona uma linguagem mais palpável, sua escrita-corpo. A fim de enxergar essa linguagem material, recorreremos ao conjunto “As casas”.

Os poemas de “As casas” não falam propriamente de amantes ou de amor. Falam de corpo, de desejo (e cabe aqui dizer que o desejo corresponde, segundo Bataille, ao aspecto interior humano⁷), e esse sentido vai mudando. No conjunto, já no primeiro poema, as casas são “criadas”: “[a]s casas vieram de noite”. No decorrer dos poemas, vemos diferentes tipos de casas (e por que não de personalidades?), mas todas caminham para um lugar, embora ainda não completamente definido: esquecimento? morte? O fim é certo. E há então um rompimento, ainda futuro: “Romperás a máscara”. Mas, no percurso, um incêndio:

(O incêndio rompeu nos alicerces
logo lhe roendo o ventre)

A casa fala o que os olhos lhe permitem:

– Sim à meia-noite
quando o vento corria nas cortinas
saíam dos cinemas

(O incêndio rodeou-lhe a cintura
pu-bli-ca-men-te)

e a casa fala e canta:

– De tarde há moscas nos vidros mortos
acima do nível do mar

(Sobre as horas crepitam
os ponteiros o incêndio
tem prata nos dedos)

e a casa fala dos espelhos:

– Os espelhos sempre tiveram
portas viradas do avesso
janelas desvirtuadas

(O fogo agita agora as antenas

Essa fisicalidade pode, portanto, ser materializada na própria descrição feita tanto em “As casas” quanto na tradução dos poemas. Se na tradução somos capazes de perceber um corpo sendo retratado, podemos reparar também que, no decorrer de “As casas”, estas vão ganhando corpo, e, assim, ganhando vida e voz. Há, inclusive, a percepção de que a casa é um ser falante (e, assim, atuante): “– Sim à meia-noite/ quando o vento corria nas cortinas/ saíam dos cinemas”, e, quando tomada pelo fogo, “Não fala já”. Esse corpo pode também ser percebido pela própria fisicalidade do poema: enquanto casa, o poema se estrutura normalmente em versos; quando tomada pelo fogo, tanto a estrutura da casa quanto a do poema são alteradas. Do mesmo modo, Luiza Neto Jorge altera ligeiramente o corpo do poema ao se utilizar de vários *enjambements* na tradução.

Considerações Finais

A poesia de Luiza Neto Jorge, portadora de uma escrita corporal, revela uma poética em que a escrita, ao se tornar corpo, se confunde com seu criador, e juntamente com ele se tece no poema. Assim como a poesia, sua tradução também evidencia uma “dimensão ética [que] se [confunde] com uma estética” (prefácio à *Poesia Traduzida*; Almeida 2011: 9), tornando-se, assim, uma extensão de sua obra poética, e, por isso, possível de ser estudada como tal.

Partindo da hipótese de que a tradução, tanto quanto sua poesia, é um ato poético, a pesquisa procurou, para tal, encontrar traços próprios da poeta refletidos nas suas traduções, evidenciando a poética de Luiza Neto Jorge ao mesmo tempo que refletindo sobre o seu trabalho como tradutora de poesia. Observando que o papel do erotismo na poesia de Luiza é base para seus poemas, a pesquisa buscou, antes de mais nada, e juntamente à relação estabelecida entre poema e poeta, estudar como a poesia em Luiza Neto Jorge se faz uma escrita que é corpo, agente e capaz de autogerar-se, sempre possibilitando novos e incessantes significados por meio de uma linguagem que é matéria, dinamicidade e insurreição.

A partir das traduções de poemas encontrados em *Poesia Traduzida*, pudemos refletir acerca do papel de Luiza na tradução de poesia, bem como, principalmente, do seu papel de poeta e leitora de poesia. Esse ofício, um trabalho simultaneamente de crítica e

criação, nos permitiu visualizar como Luiza Neto Jorge torna o seu trabalho de tradutora uma extensão de seu próprio fazer poético. Através da tradução como criação, perspectiva que vem sendo considerada para possibilitar o entendimento da traduzibilidade do texto literário, refletimos sobre o modo de tradução de Luiza Neto Jorge, aplicando a tradução como criação às traduções feitas pela poeta.

Podemos observar que, assim como em sua poética, Luiza Neto Jorge estendeu sua escrita-corpo, sua linguagem plurissignificativa e substancial, às suas traduções – um exemplo ainda seria uma homofonia em “ombros escombros” (Jorge 2011: 136), se comparadas ao original “épaules décombres” (Éluard 1968a: 1075), e pensadas na própria poesia de Luiza (Jorge 2001: 44). Por outro lado, temos também uma tradutora que, como leitora, exerce um trabalho de crítica ativa, assimilando assim à sua poesia um pouco da literatura e cultura dos autores que traduz, como Marinela Freitas afirma: “este extenso trabalho de tradução obriga a autora a uma leitura atenta da cultura e literatura francesas [...], sendo por vezes convocada de forma explícita na sua obra poética, embora não seja exclusiva no universo de referências literárias de Neto Jorge” (Freitas 2014: 110).

Bibliografia

Antunes, Benedito (1991), “Notas sobre a tradução literária”, *Alfa*, nº 35, 1-10.

Bataille, Georges (1987), “O erotismo na experiência interior”, in *O erotismo*, tradução de Antônio Carlos Viana, Porto Alegre, L&PM, 20-26, <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/bataille-g-o-erotismo.pdf>> (último acesso em 10/01/2017).

Campos, Haroldo (2006), “Da tradução como criação e como crítica”, in *Metalinguagem & Outras Metas. Ensaio de teoria e crítica literária*, São Paulo, Perspectiva, 31-48.

Carnier, Carolina Cunha (2015), “Experimentações surrealistas e aproximações da noite: estudos do discurso metafórico em Murilo Mendes e Paul Éluard”, *Aletria*, v. 25, nº 1, 51-67.

Duarte, Rita Taborda (2006), “Cin(po)ética”, *Relâmpago*, nº 18, 69-84.

Éluard, Paul (1968a), *Œuvres Complètes*, édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, v. I, collection Bibliothèque de la Pléiade.

-- (1968b), *Œuvres Complètes*, édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, v. II, collection Bibliothèque de la Pléiade.

Falleiros, Flávia Nascimento (2014), “Cinema e literatura: o exemplo do ‘Unanimismo’, de Jules Romains”, in *Teatro, Cinema e Literatura: Confluências*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 33-44, <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/126235>> (último acesso em 05/03/2017).

Freitas, Marinela (2014), *Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge: Quantas faces?*, Porto, Edições Afrontamento.

Jakobson, Roman (1959), “On linguistic aspects of translation”, in *On Translation*, Harvard University Press, 232-239.

Jorge, Luiza Neto (2001), *Poesia*, organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª ed, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2011), *Poesia traduzida*, prefácio, seleção e organização de Sérgio Almeida, Porto, Edições Afrontamento/Modo de Ler.

Raymond, Marcel (1997), “Dadá”, in *De Baudelaire ao Surrealismo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 233-244.

-- (1997), “O surrealismo”, in *De Baudelaire ao Surrealismo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 245-258.

Santos, Giovana Bleyer Ferreira (2009), *José Paulo Paes tradutor de Paul Éluard*, dissertação (Mestrado em Literatura), Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.

Sartre, Jean-Paul (1951), “Qu’est-ce que la littérature?”, in *Situations II*, Paris, Gallimard.

Silva, Gabriela Soares (2016), “A tradução como um exercício analítico: Fazil Iskander entre duas culturas”, *TradTerm*, São Paulo, v. 28, 191-201, <<http://usp.br/tradterm>> (último acesso em 05/03/2017).

Silveira, Jorge Fernandes (1986), *Portugal maio de Poesia 61*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, coleção Temas Portugueses.

-- 2011), “Primeiras impressões de Luiza tradutora”, in *Tradução Literária. A vertigem do próximo*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 143-153.

Gabriela Familiar de Abreu Carneiro é graduada em Letras Português/Inglês pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O presente artigo é resultado do projeto de pesquisa “Meia palavra a bom entendedor: Luiza Neto Jorge e a tradução do corpo (e) da palavra”, que teve o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica/UFRJ.

NOTAS

¹ “Eu nunca frequentei muito a sociedade literária. [...] O meu trabalho diário de tradução, prendendo-me muito em casa, ainda me veio pôr mais, como direi, mais à margem” (Jorge / Roque 1982: 00:05:00 apud Freitas 2014: 108).

² Esta afirmação diz respeito, sobretudo, à sua tradução de obras de ficção.

³ Este é um fato importante se levarmos em conta que a maioria das traduções de Luiza vêm do francês, além de considerarmos sua estadia em Paris, sua formação universitária marcada pela presença da cultura francesa, e o próprio fato de o universo cultural e literário francês ter sido o grande centro de referências daquela época em Portugal.

⁴ O Unanimismo foi um movimento literário fundado pelo escritor Jules Romains (1885-1972) com a publicação da coletânea *La vie unanime* (1908). O movimento teve pouca repercussão, restringindo-se à França. Sobre a origem do termo, Falleiros (2014: 36) afirma: “[Jules Romains] tivera [...] subitamente, a intuição da existência de um ser vasto e elementar, do qual a rua, os veículos, a tração animal e os passantes formariam um corpo e do qual ele mesmo seria, naquele momento, a consciência”.

⁵ “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’” (Paes 1988: 15 apud Santos 2009: 44).

⁶ Um exemplo é apontado por Carnier (2015: 57) ao falar do poema “La nuit plus longue”: “Lampes’ (abajures) e ‘lumière’ (luz), ‘papillon’ (borboleta) e ‘oiseau’ (pássaro), ‘roue brisée’ (roda quebrada), ‘signal vide’ (sinal vazio) e ‘signal à l’éventail d’horloge’ (sinal de leque de relógio) demonstram como, a partir do signo ‘nuit’, a criação poética surrealista rompe com as expectativas do leitor e sugere outras palavras passíveis de compor com o universo do noturno”.

⁷ “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à *interioridade* do desejo” (itálico do autor; Bataille 1987: 20).