

# POÉTICA DA DESCONSTELIZAÇÃO:

TRADUÇÃO COMENTADA DE  
*DRÔLE DE MÉNAGE*, DE JEAN  
COCTEAU

Maurício FRAIA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Apresentamos nosso trabalho de tradução comentada do livro infantojuvenil *Drôle de Ménage*, escrito e ilustrado pelo poeta francês Jean Cocteau. A partir dos estudos de tradução elaborados por Mário Laranjeira em *Poética da Tradução*, apontamos três *manifestações textuais* do *código genético* do texto: as marcas *scripto-visuais*, a manipulação de expressões e locuções e as transformações nos nomes das personagens. Estas marcas configuram uma escrita *desconsteladora*, que buscamos recriar em nossa tradução.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jean Cocteau, tradução literária, literatura infantil, literatura moderna.

---

<sup>1</sup> Graduando em letras (português-francês) e bolsista de iniciação científica (PIBIC) da Universidade de São Paulo. Email: mauricio.fraia@usp.br

## POÉTIQUE DE DÉCONSTELLISATION : TRADUCTION COMMENTÉE DE *DRÔLE DE MÉNAGE*, DE JEAN COCTEAU

**RÉSUMÉ:** On présente notre travail de traduction commentée du livre pour enfants *Drôle de Ménage*, écrit e illustré par le poète français Jean Cocteau. À partir des études de traduction élaborées par Mário Laranjeira dans son œuvre *Poética da Tradução*, on signale trois « manifestations textuelles » du « code génétique » du texte : les marques « scripto-visuelles », la manipulation des expressions et locutions et les transformations du nom des personnages. Ces marques configurent une écriture de *déconstellation*, qu'on a essayé de recréer dans notre traduction.

**MOTS-CLÉS:** Jean Cocteau, traduction littéraire, littérature pour enfants, littérature moderne.

### INTRODUÇÃO

Este artigo visa a apresentar nosso trabalho de tradução comentada<sup>2</sup> do livro infantojuvenil *Drôle de Ménage* (1948), escrito e ilustrado pelo poeta francês Jean Cocteau (1889-1963). Trata-se do único livro do gênero em sua obra, caracterizada pelo uso de diversas linguagens – ela abrange, além da poesia, o cinema, o teatro, o romance, a crítica e a pintura.

O próprio autor, de todo modo, ao organizar sua produção, atribuiu à poesia o papel de “categoria geral”, que englobaria toda sua atividade artística. Diz Henri Godard, no prefácio às suas *Œuvres romanesques complètes* (COCTEAU, 2006):

Não é por acaso que, na apresentação do conjunto de sua obra, ele subordina a menção do gênero à categoria geral de “poesia”: “poesia de romance” deixa claro que no ponto de partida da cada uma de suas narrativas [...] havia uma intenção que não era de ordem romanesca no sentido habitual da palavra. O que é certo para o teatro e os ensaios (“poesia de teatro”, “*poesia crítica*”) o é particularmente para o romance. (p. IX, nossa tradução)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Desenvolvido como projeto de iniciação científica sob orientação do Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros, com apoio do Programa de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo.

<sup>3</sup> « Ce n'est pas sans raison que, dans la présentation d'ensemble de ses oeuvres, il subordonne la mention du genre à la catégorie générale de « poésie »: « poésie de roman » dit bien qu'au point de départ de chacun de ses récits [...], il y avait eu une intention qui n'était pas d'ordre romanesque au sens habituel de ce mot. Ce qui est vrai pour le théâtre et les essais (« poésie de théâtre », « poésie critique ») l'est particulièrement pour le roman. »

O livro *Drôle de Ménage*<sup>4</sup> conta a história do sol e da lua que, personificados, cortejam-se, no período do ano em que se encontram ao mesmo tempo no céu. De modo que acabam (num *belo dia*) se casando. À medida que se dessincronizam, no entanto, têm cada vez menos tempo um para o outro – ainda menos para os filhos, que se tornam crianças mal educadas. A crescente transformação do casamento numa formalidade – a perda do seu sentido primeiro – e o dilema da criação dos filhos serão, então, o fio condutor da história. Após uma experiência desastrosa com cães-preceptores (a educação *do cão* desanda em lições de como correr atrás das galinhas, vasculhar sacos de lixo etc.), os pais decidem delegar os filhos às estrelas, emblemas do bom comportamento mas também do senso comum constelado através das gerações; e as crianças terminam se perguntando se mesmo a educação dos cães não seria preferível àquela.

A nota (*notice*) que se segue ao livro, na reunião da sua obra romanesca, indica: “Por mais que busque manter uma leveza, tendo em vista seu público, este conto retoma ou anuncia com toques delicados diversos aspectos da obra de Cocteau” (COCTEAU, 2006, p. 1073, nossa tradução)<sup>5</sup>. De fato, parece-nos que esta obra – se, como acreditamos, ela representa a proposta de uma visão *des-viciada* da realidade – deve ser compreendida dentro da poética do autor. Em um de seus primeiros textos críticos, *Le Secret professionnel*, publicado em 1922, diz Cocteau: “É este o papel da poesia. Ela *desvela*, com toda a força do termo. Ela mostra nuas, sob uma luz que reaviva o torpor, as coisas surpreendentes que nos cercam e que nossos sentidos captavam maquinalmente” (COCTEAU, 1959, p. 49-50, tradução e grifos nossos)<sup>6</sup>.

Como retomaremos brevemente adiante, esta poética deve ser devidamente situada historicamente, dentro do contexto da arte moderna e dos movimentos de vanguarda europeu – com os quais, embora nunca tenha aderido a nenhum, Cocteau esteve sempre em contato.

### TRÊS MARCAS TEXTUAIS

Para efetuar uma tradução que desse conta de reproduzir todos os modos e níveis de significação que percebíamos como componentes necessários ao funcionamento do texto, optamos por abordá-los sob o prisma da tradução poética. Nosso fundamento teórico foi a obra *Poética da Tradução*, de Mário Laranjeira (2003), em que se afirma que

---

<sup>4</sup> “*Casal curioso*” foi a opção que fizemos na tradução deste título; não teremos a oportunidade, entretanto, de discuti-la nesta ocasião.

<sup>5</sup> « *Si léger que ce conte entende rester eu égard à son lectorat, Il reprend ou annonce par touches délicates plusieurs aspects de l'oeuvre de Cocteau.* »

<sup>6</sup> « *Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues sous une lumière que secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement* »

não se trata, em tradução poética, de traduzir o “sentido” do poema original e acrescentar-lhe uma “forma” poética. Traduzir um poema é traduzir a sua “significância”. Na significância, não há separações possíveis entre conteúdo e forma. Ela é uma *relação dinâmica* que se estabelece no interior do poema entre os vários níveis da sua manifestação textual, de modo a gerar obliquamente sentidos que se afastam da referencialidade externa, passando o processo de significação do nível da mimese para o da semi-ose. (p. 147, grifo nosso)

E então,

cabe ao tradutor detectar, no poema a traduzir, *as manifestações textuais desse código genético* e recriar, na língua-cultura de chegada, mediante um minucioso trabalho no nível dos significantes, um poema que seja gerado por um *código homólogo ao do original*. (p. 146; grifos nossos)

Ao longo do trabalho de análise, tradução e anotação, percebemos a recorrência de algumas “manifestações textuais” e a necessidade de aprofundamento da reflexão sobre seu papel na construção da *significância* da obra. Seleccionamos três destas marcas para apresentá-las previamente ao próprio trabalho de tradução.

### **AS MARCAS SCRIPTO-VISUAIS**

Segundo Álvaro Faleiros (2012), as marcas *scripto-visuais* de uma obra poética referem-se à:

a. *topografia* do texto, ou seja, sua espacialidade, marcas como os brancos, a disposição do poema na página, a distribuição dos versos nas linhas, a repartição ou não do poema em estrofes

b. *tipografia* cujas marcas são os caracteres usados, a presença ou ausência da maiúscula no início dos versos ou no corpo do texto, a presença ou ausência de pontuação, a cor ou as cores da impressão e do papel, o formato da página ou do volume que suporta o texto (FALEIROS, 2012, p.42)

O cuidado com ambos se mostrou necessário em nosso trabalho. Ao primeiro contato com a narrativa, e mesmo previamente à leitura do texto, o leitor se dá conta de que o *procedimento* de leitura terá de ser feito de uma maneira diversa da habitual – as frases se espalham e se alternam pelo espaço das folhas sem um padrão fixo (às vezes ignorando a diretriz cima-baixo, esquerda-direita), se dispõem obliquamente, envolvem a ilustração etc. Laranjeira (2003, p. 101) chama de “visilegibilidade” a pré-leitura visual de um texto poético, “baseada na distribuição espacial da massa textual”: “antes de ler o poema, o leitor *vê* o poema e esta visão já condiciona as leituras que se darão posteriormente”. De fato, o que a *topografia* deste texto propõe, ao se *des-linearizar*, é uma postura de leitura que, nada tendo de passiva, pouco também terá de impassível.

Quanto à *tipografia*, a própria *notice* do texto já indicava sua importância: “Além do mais, Cocteau aproveita da finalidade lúdica de *Drôle de Ménage* para jogar com as relações visuais entre a tipografia e a ilustração, absolutamente indissociáveis” (COCTEAU, 2006, p. 1073, nossa tradução)<sup>7</sup>.

Visando a reproduzir todos estes elementos, digitalizamos todas as folhas do livro e dividimos cada página do nosso trabalho em três partes – o fac-símile do original, a tradução, e as notas da tradução. Além de procurar re-fazer os desenhos topográficos do texto, fizemos uma pesquisa de fontes e adotamos, em nossa tradução, as utilizadas no original (*Century Gothic* nas capitulares de cada página, *Gill Sans* no restante do texto).

## AS EXPRESSÕES E LOCUÇÕES

Percebemos, no livro, uma constante manipulação de expressões, locuções, e lugares comuns da língua francesa. Estes são continuamente re-significados de diversas formas, seja através de pequenas transformações paródicas, literalizações, ambiguidades etc.

O entendimento do funcionamento deste recurso linguístico foi necessário à tradução não somente nos momentos em que ele *de fato se dá no original*, mas também em todos os momentos em que hesitávamos entre possibilidades de tradução e precisávamos guiar nossas escolhas de forma a produzir uma voz coesa e coerente ao projeto específico de significação.

### Os nomes do casal

No começo, o sol e a lua são chamados simplesmente de “*soleil*” e “*lune*”. Após se casarem, entretanto, tornam-se “*Monsieur Lesoleil*” e “*Madame Lalune*”. Ainda

---

<sup>7</sup> « *Au surplus, Cocteau profita de la destination ludique de *Drôle de Ménage* pour jouer sur les rapports visuels entre la typographie et l'illustration, absolument indissociables.* »

mais significativo do que o acréscimo de “Monsieur” e “Madame” é o surgimento dos nomes *Lesoleil* e *Lalune*, que seguem um padrão de formação de sobrenomes muito comum na França (Legrand, Lemaire, Lacoste etc.). Esta transformação não será ignorada pela própria voz narrativa, em trechos como “Monsieur Lesoleil (qui se faisait aussi appeler Monsieur Soleil)...”; “Monsieur Lesoleil et Madame Lesoleil (née Lalune)...”.

Assim, verbalmente, *sol* e *lua* transformam-se em títulos convencionais, um grau mais distantes da existência e um grau mais próximos do rótulo, da repetição esquecida da significação. Como não há em português um processo equivalente de formação de sobrenomes, a solução encontrada foi a de adicionar etapas ao processo, que podem mesmo se alternar conforme a situação – “lua” torna-se, num primeiro momento, “dona Lua”; depois, o casal é chamado de “Sra. Luana” e “Senhor Solares”; no momento final da história, que é também o ápice do processo, viram “Sr. Osório Solares” e “Sra. Luana Solares”. É interessante notar que esta mudança constante das formas de tratamento, ao *representar* um processo de entrada na ordem, *produz*, simultaneamente, a desordenação deste mesmo processo.

### **A desconstelação**

Se, ao fim da história, a educação das crianças é entregue às constelações, as marcas textuais da narrativa parecem conduzir à configuração de uma linguagem *desconsteladora* (que deverá, de resto, ser ensinada *pelas* crianças<sup>8</sup>).

Tanto esta linguagem como este termo não são estranhos à literatura brasileira. Diz Haroldo de Campos (2006), em seu ensaio *Bandeira, o desconstelizador*:

Bandeira é um *desconstelizador*. Sua poesia – certa parte dela – inscreve-se nessa linha sutil que separa o lugar comum (a redundância, a frase feita, o clichê da sensibilidade) da informação original, e que faz muitas vezes que, por uma *simples mudança de enfoque e/ou de âmbito contextual*, o que é redundante passe a produzir essa informação nova [...] Diante das palavras consteladas pelo uso num *planetarium* fixo de significados e associações, Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras *sempre repetidas* do estelário dado (frases feitas do domínio comum) e, subitamente (luciferinamente), procura recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatar as estrelas-

<sup>8</sup> Na dedicatória “aos nossos jovens leitores” que antecede a história, o autor pede que pais e filhos leiam lado a lado a história. Diz ainda, um pouco para frente: “Infelizmente, o juízo obriga a gente grande a transformar carruagens em abóboras. Quanto mais hoje em dia, em que se faz tão necessário trazer comida pra casa antes de sair por aí a passeios pomposos. Pois então, se os seus pais, por acaso, acabaram virando legítimos gente-grande, eduquem eles, *ensinem eles a ler.*” (COCTEAU, 2006, p. 759, grifo nosso)

palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam. (CAMPOS, 2006, p.111, grifos nossos)<sup>9,10</sup>

Talvez não por simples acaso, o artigo do próprio Bandeira – citado por Haroldo, na sequência do seu ensaio – ilustra o processo com o *poder conceituador de um nome*:

Vou exemplificar. Vocês já tentaram ver os nomes dos nossos grandes românticos como nomes quaisquer? Gonçalves Dias, Castro Alves, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo? [...] Ora, muito bem, eu tinha vontade de compor um poema concreto em que partiria do nome Gonçalves Dias e dissociaria os dois apelidos e combiná-los-ia com outros e forjaria firmas comerciais (Dias Gonçalves, S. A., Dias Leiloeiro, Gonçalves, Dias & Cia etc.) enfim, faria o diabo, de maneira que ao fim do poema o leitor visse o nome inteiramente dissociado da imagem do poeta. (op. cit., p. 112)

O poema foi feito (“O nome em si”, em *Estrela da tarde*, 1960). Quando o enviou à revista *Invenção*, Bandeira incluiu o seguinte comentário: “Quando os concretos surgiram, julguei que eles queriam sobretudo *restituir à palavra a sua virgindade* delas palavras. Mando-lhe aqui um poema que não passa de um exercício de *desconstelização* do nome de Gonçalves Dias” (op. cit., p. 112, grifos nossos)<sup>11</sup>.

Haroldo então conclui:

Se o lance de dados mallarmaico não pode abolir o acaso a não ser, quem sabe, no fugaz momento da constelação (soma de palavras, poema) que engendra, a “desconstelização” de nosso poeta libera o acaso dentro da linguagem *amortalhada pelo costume* e, por sua vez, obriga os dados a serem relançados. A “desconstelização” bandeiriana é, nesse sentido, manifestação daquilo que o crítico formalista russo Victor Schklóvski chamava de “desautomatização” ou “efeito de estranhamento” (*ostranienie*), princípio que consiste em *libertar o objeto* que nos é familiar do *automatismo*

<sup>9</sup> Curiosamente, Bandeira é o único tradutor brasileiro de uma obra de ficção de Jean Cocteau (*A máquina infernal*, Petrópolis: Vozes, 1967).

<sup>10</sup> É também tratando de um poder *luciferino* que Caetano Veloso irá se referir ao filme *Le sang d'un poète*, de Cocteau, e ao *Poema de sete faces*, de Drummond, na canção *Noite de hotel*: “A antena parabólica só capta videoclipes/ Diluição em água poluída/ (E a poluição é química e não orgânica)/ Do sangue do poeta/ Cantilena diabólica, mímica pateta/ Noite de hotel/ E a presença satânica é a de um diabo morto/ Em que não reconheço o anjo torto de Carlos/ Nem o outro”

<sup>11</sup> No poema *Etiqueta* (*Boitempo*, 1968), Carlos Drummond de Andrade submete o próprio nome a uma mesma operação de “dissociação”.

*perceptivo* e vê-lo como se pela primeira vez. (op. cit., p. 113, grifos nossos)<sup>12</sup>

No livro *Teoria da Vanguarda*, em que Peter Bürger propõe uma interpretação dos movimentos históricos de vanguarda, mostra-se como a própria formulação do princípio do *estranhamento* pelos formalistas russos se faz de maneira interligada à arte vanguardista: “o reconhecimento da generalidade dessa categoria é possibilitado pelo fato de que [...] o choque do receptor se transforma no mais elevado princípio da intenção artística. Tornando-se, de fato, o procedimento artístico dominante, o estranhamento pode ser reconhecido também como categoria geral” (BÜRGER, 2012, p.46).

Assim, na medida em que se inclui num horizonte ideológico bem determinado, se faz necessário, ao propormo-nos recriar um texto em que julgamos encontrar tal procedimento, tentar entender, qual foi o seu sentido então, quais foram os seus desdobramentos históricos, qual pode ser o seu sentido na obra específica (e que sentido poderá ter na tradução).

Encontra-se na obra de Bürger (2012), anteriormente à passagem citada, a noção de que as obras de arte são recebidas “dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro deste marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida”; as “consequências observáveis ou inferíveis do trato com a obra” se devem “ao modo com que se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade – vale dizer, em determinadas camadas ou classes de uma sociedade”. No caso da sociedade burguesa, ao “receptor individual, a arte permite satisfazer, ainda que apenas idealmente, necessidades que se acham banidas da sua práxis cotidiana”, mas, por essa mesma dissociação, “essa experiência não produz consequências, isto é, não pode ser integrada a essa práxis. Ausência de consequências não significa o mesmo que ausência de função [...], mas designa uma função específica da arte na sociedade burguesa: a neutralização da crítica”.<sup>13</sup>

A arte de vanguarda europeia, para o autor, se volta contra “o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito de autonomia”: “O protesto vanguardista, cujo objetivo é reconduzir a arte à práxis vital, revela a conexão entre autonomia e inconsequência” (BÜRGER, 2012, p. 53, grifo nosso).

O projeto fracassou, na medida em que as obras de tenção *explosiva* foram absorvidas pela instituição:

---

<sup>12</sup> Poderíamos dizer que, ao narrar um processo de *constelização*, *Drôle de Ménage se faz*, do nível *topográfico* ao lexical, por um processo de *desconstelização*, que deverá gerar no leitor, por sua vez, o olhar *desconstelizado* – que deverá evitar, concluindo a órbita do leitor em torno do livro, que um processo de *constelização* tal qual o narrado se repita; um ciclo *desviciado* que busca reverter um ciclo vicioso.

<sup>13</sup> Idem, p. 38-39. O autor aponta a teoria crítica da cultura de Marcuse como base destas ideias.

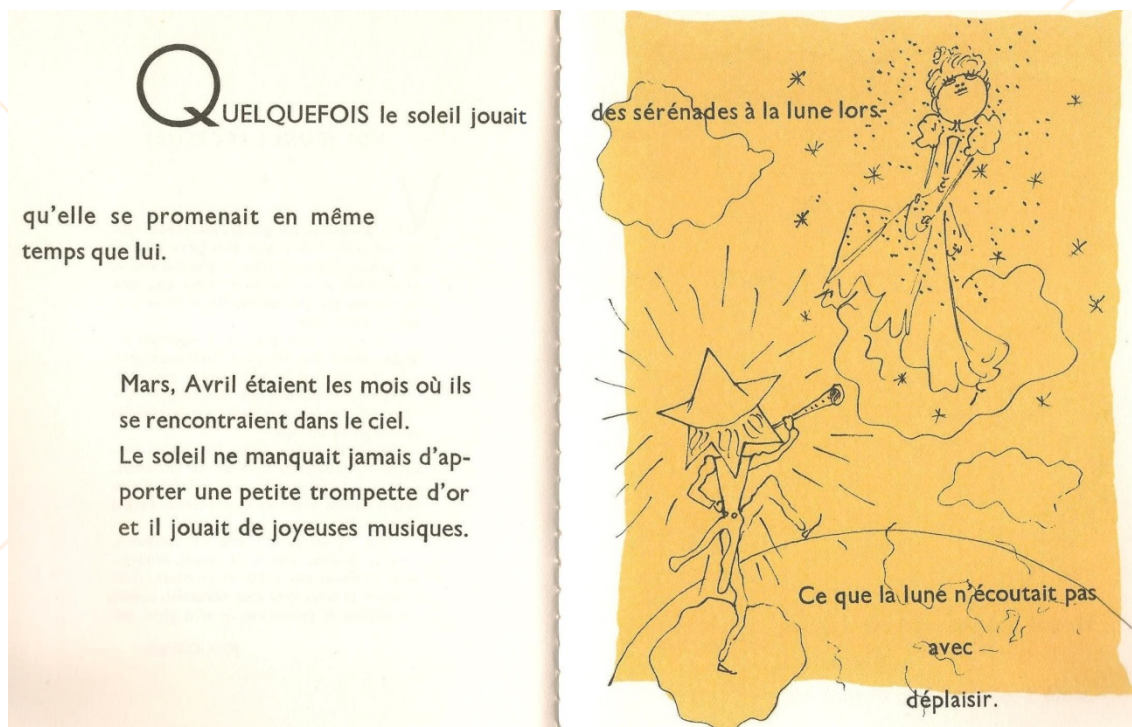


Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ela se incorpora; não destrói a ideia da criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto [...] contra a instituição arte *enquanto arte* se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neo-avanguarda padece de inautenticidade. (BÜRGER, 2012, p. 101)

Podemos, talvez, entender a criação deste livro, em 1948 (já consumado o fracasso), como a percepção de que o livro infantil seria ainda um caminho para escapar à *institucionalização* da experiência artística. Neste sentido pode-se também entender os pedidos do autor, na “Dedicatória aos jovens leitores” (mas que parece, implicitamente, se dirigir também aos pais), de que leiam lado a lado a história, pais e filhos; de que as crianças ensinem os pais a lê-la, caso estes já estejam por demais “institucionalizados” pela normalidade.

### Três exemplos

Como uma apresentação da tradução comentada, reproduzimos a seguir o trabalho com as páginas 1-2, 3-4 e 7-8 da história, que julgamos condensar boa parte do que abordamos até aqui.



**D**E VEZ em quando<sup>6</sup> o sol fazia

cia dela sair pra passear ao mesmo tempo que ele.

Agosto e setembro<sup>7</sup> eram os meses em que eles se encontravam no céu. O sol não deixava nunca de trazer um trompetezinho dourado e tocava músicas muito tocantes<sup>8</sup>.



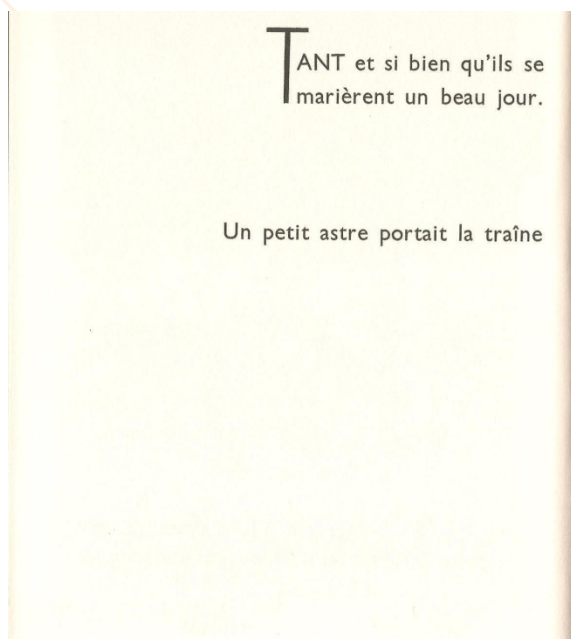
<sup>6</sup> A abertura da história com o advérbio indefinido “*quelquefois*”, pela vagueza que traz consigo uma despreocupação, pode ser entendida como um gesto de abrir mão, de se desobrigar a manter um tom grave ou quaisquer outras formalidades durante o ato narrativo – tanto mais por subverter, numa sutil paródia, o muitas vezes mecânico “*Il était une fois*” [“era uma vez”].

A escolha por “de vez em quando” mantém a palavra “vez” tal como na locução ritual. As maiúsculas que avançam até a segunda palavra, além de lhe dar destaque, brincam com o fato de que se dá uma “quebra” da locução, cabendo ao leitor reatá-la após o leve percalço de leitura ou estranhamento inicial.

<sup>7</sup> Adaptação dos meses. Embora, no hemisfério sul, este fenômeno não aconteça de modo tão marcado em determinado período do ano, agosto e setembro são os meses em que ele *mais* acontece.

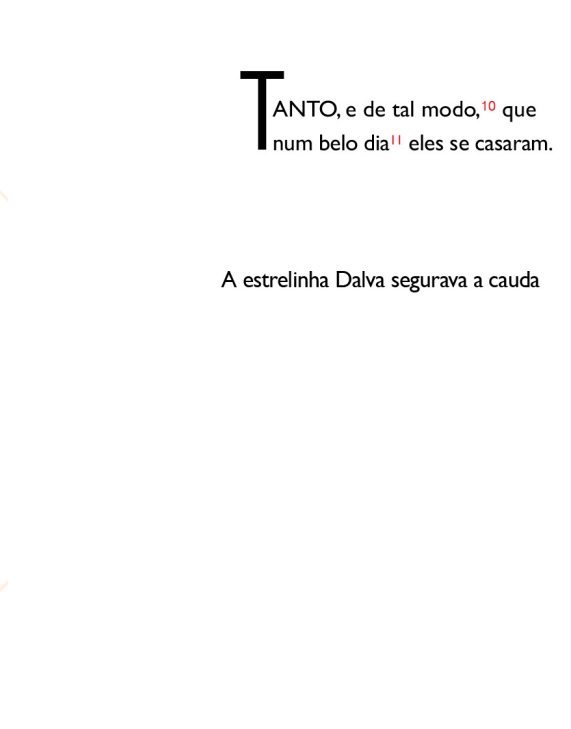
<sup>8</sup> A transposição de “*jouait de joyeuses*” para “*tocava [...] tocantes*” implica uma alteração semântica, sobretudo considerando-se a postura marcadamente lúdica deste começo de narrativa. A tradução de “*petite trompette*” para “trompetezinho”, ao lugar de “pequeno trompete”, visa a um movimento compensatório, como uma tentativa de barrar o dramatismo que poderia vir embutido na palavra “tocante”.

<sup>9</sup> Aproveitando o recurso já usado no texto de partida de separar palavras entre linhas, a palavra *contratempo* foi dividida – no meio, como o próprio *contratempo* musical – por motivos visuais, sonoros e rítmicos.



Ce fut un grand mariage  
(assez intime).

de la lune.



Foi uma cerimônia notável  
(muito íntima).

da lua<sup>12</sup>.



<sup>10</sup> “**Tant et si bien que** << de sorte que, à tel point que >> exprimant la conséquence par une rédundance” (Dictionnaire des expressions et locutions, 2007, p.744).

A palavra ‘tant’ (como “tanto”, em português), se porta, nesta expressão, como um índice quantitativo; ‘si bien que’ (como “de tal modo”) é um indicador qualitativo. Assim, pode-se ler, literalmente, que o sol tantas vezes insistiu, e com uma tal qualidade, que acabou conquistando a lua. Optamos, dessa maneira, por uma tradução literal da expressão – juntando as duas formas em português, à primeira vista redundantes, mantivemos a “falsa-redundância” da expressão francesa.

(No conto Um homem célebre, de Machado de Assis, e em Macunaíma de Mário de Andrade encontramos o uso da forma “tais e tantas”, que opera a mesma “falsa-redundância”: “Nem assim as duas moças lhe pouparam finezas, tais e tantas, que a mais modesta vaidade se contentaria de as ouvir”; “São sempre alvíssimas as donas de cá; e tais e tantas habilidades demonstram, no brincar[...]” )

<sup>11</sup> Atentando-se ao formato desenhado pela cauda do vestido, no desenho, percebe-se que se faz aqui uma brincadeira com a icônica representação da lua crescente com o planeta Vênus – a Estrela d’Alva – ao lado. Com uma tradução literal (“Um pequeno astro”), esta relação se faz menos evidentemente. Assim, traduzimos “um petit astre portait la traîne...” por “uma estrelinha segurava a cauda...”; o nome Dalva foi acrescentado como uma continuação da brincadeira. Com a mudança de sexo da personagem, ainda nos demos a liberdade de “transcriar” a ilustração, reaproveitando o vestido feminino presente em outra passagem do livro:



<sup>12</sup> Encontramos, no portal do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), a seguinte definição de “ému” (*part. passé et adj.*):

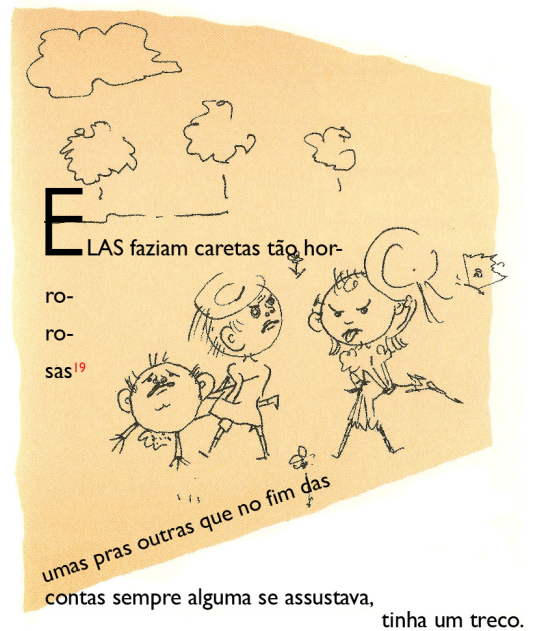
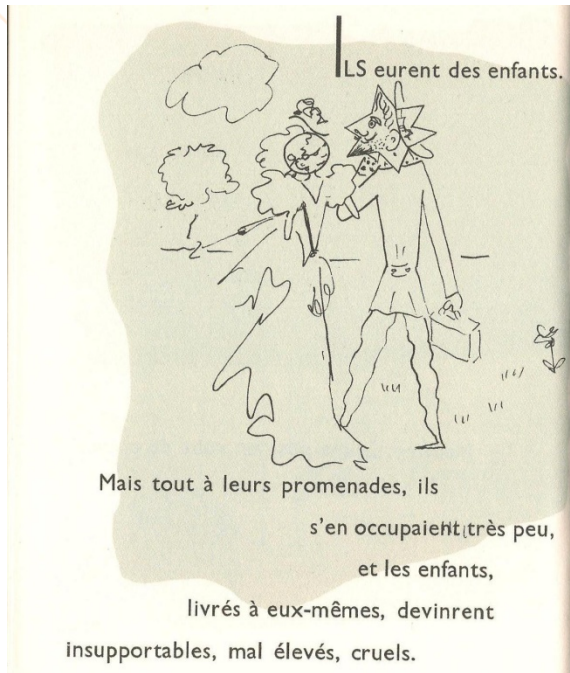
**I.** – *Part. passé de émouvoir.*

**II.** – *Emploi adj.*

**“A.** – *Vieilli, domaine phys. Qui remue, qui bouge.*

*Feuillage ému; l’océan éternellement ému. Les bœufs rentraient du labour (...) les cornes basses, les flancs émus* (Fromentin, Dominique, 1863, p. 320).

Há no particípio passado do verbo “mexer” português esta mesma ambiguidade entre o estado humano de susceptibilidade emocional e as condições naturais: pode-se dizer, por exemplo, que alguém ficou mexido com um acontecimento, e que o mar está muito mexido.



<sup>17</sup>“(Être) tout(e) à qqc. Être entièrement pris par. *Pour l’instant, elle était toute au rire qui l’avait saisie, quand, en sa présence, j’avais roulé à terre* (Benoit, *Atlant.*, 1919, p. 180)” (Portal *CNRTL*). Sugere-se, aqui, o constante deslocamento do sol e da lua no céu, de modo que, ao traduzir a passagem, preferimos a utilização de uma outra forma idiomática, no lugar de uma tradução mais literal, para expressar o movimento contínuo, *de um lado para o outro*.

<sup>18</sup> A mudança da palavra *cruéis* para *malvadas* considera que ela será lida em continuidade com “mal criadas”, apontando (muito obliquamente) para um possível parentesco morfológico – fazendo-se, enfim, refletir sobre a linguagem do dia a dia.

<sup>19</sup> A segmentação da palavra *horrorosas*, além de remeter à entonação enfática com que costuma ser usada em enunciados informais, brinca com a diferença sonora das sílabas que, na divisão silábica, se grafam de maneira homóloga (**hor-ro-ro-sas**). A quebra de linhas busca aumentar ainda mais o efeito de estranhamento no primeiro momento da leitura – novamente, buscamos o efeito de “desautoma-tização” da visão através da criação de empecilhos ao reconhecimento imediato de formas cristalinas da língua (renovando-as, no processo).

Tendo como a proposta fundamental deste texto uma reformulação das maneiras a se lidar com o próprio texto – em que o leitor, a partir do nível topográfico, não pode ter uma atitude passiva, e cuja leitura se vivencia conjuntamente (pais e filhos), também nossa reescrita, em si mesma, não apenas buscou uma recriação, como foi a oportunidade de uma recreação; na qual (e pela qual), de todo modo, julgamos ter nos mantido fieis à escrita que chamamos de *desconstelizadora*.

## REFERÊNCIAS

- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2012
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo: Perspectiva, 2006
- COCTEAU, Jean. *Oeuvres romanesques complètes*, Paris: Gallimard, 2006
- . *Poésie Critique I*, Paris : Gallimard, 1959
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o Poema*, Cotia: Ateliê Editorial, 2012
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003
- REY, Alain; CHANTREAU, Sophie. *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris: Dictionnaires LeRobert, 2007