

Traduzir os *Charmes*, de Paul Valéry Translating *Charmes* by Paul Valéry

Álvaro Silveira Faleiros*
Roberto Zular**

RESUMO: Apesar da importância de Paul Valéry como um dos autores fundamentais do século XX, sua obra poética ainda circula pouco no Brasil, não havendo nenhuma tradução integral de seu mais importante livro de poemas – *Charmes*. Nosso intuito neste artigo é refletir sobre as possibilidades de tradução desse título e o que ele implica na concepção desse conjunto de poemas. Em nosso estudo, consideraremos tanto o título quanto o uso dessa palavra ao longo do livro.

PALAVRAS-CHAVE: Paul Valéry. Tradução. Poesia.

ABSTRACT: Despite the importance of Paul Valéry as one of the fundamental authors of the twentieth century, his poetic work still circulates little in Brazil, and there is no complete translation of his most important book of poems – *Charmes*. Our intention in this article is to reflect on the possibilities of translating this title and what it implies in the conception of this set of poems. In our study, we will consider both the title and the use of that word throughout the book.

KEYWORDS: Paul Valéry. Translation. Poetry.

1. Introdução

Na mesa redonda dedicada à tradução literária, durante o *XII Encontro Nacional de Tradutores e o VI Encontro Internacional de Tradutores*, ocorridos simultaneamente em setembro de 2016 em Uberlândia, tivemos a oportunidade de apresentar distintas concepções do traduzir a partir de algumas importantes traduções do poema “O cemitério marinho”, provavelmente o mais traduzido dos poemas de Paul Valéry no Brasil¹. Entretanto, apesar da reconhecida importância que lhe é dada, sendo ele um dos autores fundamentais do século XX², sua obra poética ainda circula no Brasil de modo bastante fragmentado, não havendo nenhuma tradução integral de seu mais importante livro de poemas, *Charmes*. Nosso intuito neste artigo é refletir sobre as possibilidades de tradução desse título e o que ele implica na concepção desse

* É professor livre-docente de Literatura Francesa (USP). E-mail: faleiros@usp.br.

** É professor titular de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). E-mail: rzular@usp.br.

¹ O cerne das reflexões apresentadas por nós encontra-se em nosso artigo “Em torno do ‘‘Cimetière marin’’ de Paul Valéry: traduções brasileiras”. Cf. Faleiros e Zular, 2016.

² Como exemplo, lembramos que Valéry é um dos poetas mais traduzidos por Augusto de Campos, está na antologia pessoal dos grandes poemas da literatura mundial feita por Ferreira Gullar, ou ainda o fato de ser epígrafe no livro *Claro Enigma* de Drummond.

conjunto de poemas. Para tanto, consideraremos aqui tanto o título quanto a aparição dessa palavra ao longo do livro.

A ocorrência da palavra “charmes” e de seu adjetivo “charmant”, embora não seja tão frequente no livro *Charmes*, é bastante reveladora. Primeiramente, se olharmos a estrutura do livro como um todo, identificam-se essas palavras onze vezes, concentradas em seis dos vinte e um poemas. Com efeito, encontramos “charmes” uma primeira vez no segundo poema do livro “Ao plátano”. As quatro ocorrências seguintes são praticamente no meio do livro, isto é, em seu nono poema, “Fragmentos do Narciso”. Ele volta a aparecer uma vez no décimo-terceiro poema “A falsa morta”, para, no poema seguinte, “Esboço de uma serpente”, ressurgir outras três vezes. As duas últimas ocorrências são no décimo-oitavo poema, “O Cemitério marinho” e no penúltimo poema, “O remador”. Há, pois, certa simetria nessas ocorrências, uma vez que temos no segundo e no penúltimo poema a primeira e última aparições, estando o uso de “charmes/charmant” concentrado justamente entre o nono e o décimo-quarto poemas, e sobretudo nos poemas “Fragmentos do Narciso” e “Esboço de uma serpente”.

Essas ocorrências estão, pois, concentradas naqueles que podemos chamar de poemas estruturantes do livro. Com efeito, os vinte e um poemas que formam o livro têm tamanhos bastante variáveis. Poderíamos classificá-los em três tipos: poemas longos, médios e curtos. O livro se inicia com três poemas de tamanho médio — “Aurora” (90 versos), “Ao Plátano” (72 versos), “Cântico das colunas” (76 versos), seguidos de cinco poemas curtos (entre 14 e 44 versos). Chegamos aí ao que poderíamos chamar de coluna dorsal do livro, que são os longos poemas “Fragmentos do Narciso” (315 versos) e “A Pítia” (210 versos); esses dois são seguidos de mais três poemas curtos, aos quais se soma “Esboço de uma serpente” (310 versos). Temos mais uma sequência de três poemas curtos até chegar a “O Cemitério marinho” (144 versos). O final do livro, por sua vez, é composto de uma sequência de mais três poemas entre 24 e 90 versos. Essa breve enumeração nos permite vislumbrar com clareza que os dois únicos poemas com mais 300 versos — “Fragmentos do narciso” e “Esboço de uma serpente” — são precisamente aqueles que concentram sete das onze ocorrências de “charmes/charmant”. Não por acaso são esses dois poemas que também estruturam os dois principais livros dedicados à poesia de Paul Valéry no Brasil.

2. A poesia de Paul Valéry traduzida no Brasil

Apesar de se encontrar em quase todas as antologias de poesia francesa publicadas no Brasil, o que certamente demonstra o interesse que o poeta suscita entre nós, a poesia de Valéry, como dissemos, tem chegado de forma bastante fragmentada ao leitor brasileiro. A primeira obra dedicada exclusivamente à poesia de Valéry foi a tradução de apenas um de seus poemas – “O cemitério marinho”. Em 1949, é publicado, no Rio de Janeiro, pela editora Orfeu, *O cemitério marinho*, traduzido por Darcy Damasceno, obra reeditada em 1960, em Salvador, pela editora Dinamene. Em 1974, é a vez de Jorge Wanderley lançar em São Paulo, pela editora Max Limonad, sua tradução, em livro também intitulado *O cemitério marinho*, à qual se soma, em 1981, a publicação de mais um livro intitulado *O cemitério marinho*, agora em tradução de Edmundo Vasconcelos, pela Massao Ohno-Roswita.

Será preciso esperar o ano de 1984 para que seja publicado entre nós *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, de Augusto de Campos, que contém sua tradução de “Esboço de uma serpente”, um dos poemas centrais de *Charmes*, além de fragmentos dos *Cadernos* de Valéry³. Mais recentemente, em 2013, coube a Júlio Castañon Guimarães publicar *Fragments do Narciso e outros poemas*, no qual, além do monumental poema que dá título a seu livro, inclui “Palma”, ambos de *Charmes*, aos quais acrescenta seis poemas do livro *Album de Vers anciens*.

É certo que a circulação dos poemas de Valéry entre nós não se resume a esses livros, encontrando-se em diversos tipos de recolhas e antologias de renomados tradutores, como Guilherme de Almeida e Nelson Ascher, entre outros. Esses dois livros, contudo, marcam um novo momento da recepção de Paul Valéry no Brasil por se concentrarem especificamente sobre o poeta, acompanhando a tradução de prefácios em que apresentam tanto a obra traduzida como o projeto de tradução⁴. Coincidência ou não, como observamos, os dois poemas em torno dos quais se organizam esses livros — “Esboço de uma serpente” e “Fragments de Narciso” — são poemas centrais de *Charmes*, sendo também os dois poemas em que mais aparecem a palavra “charmes” e seu adjetivo “charmant”. Observar o modo como “charmes/charmant” foi

³ Em 1987, Augusto de Campos publica também os poemas “A jovem parca”, “A adormecida”, “As romãs” e “Sob o sol”, mas desta vez o faz em ampla antologia pessoal intitulada *Linguaviagem*.

⁴ As edições dedicadas especificamente ao poema “O Cemitério Marinho” também possuem essas características, com a diferença de que se concentram em apenas um poema. Como já nos dedicamos a elas em trabalho anterior (texto no prelo, a sair em *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Volume 2, Campinas, Pontes, organizado por Germana Henriques Pereira), desenvolveremos nossa reflexão levando em conta sobretudo os trabalhos de Augusto de Campos e de Júlio Castañon Guimarães. O poema “O Cemitério Marinho” também conta com traduções, entre outros, de Bruno Tolentino, Ferreira Gullar e Dora Ferreira da Silva.

traduzido nessas obras é, portanto, um caminho interessante para começar a se pensar a tradução do título do livro de Paul Valéry.

3. Os “charmes” da serpente

Como aponta Augusto de Campos, é possível dividir o poema “Esboço de uma serpente” em três grandes partes. A primeira delas, da primeira à décima-segunda estrofes, refere-se ao julgamento das obras de Deus; a segunda, da estrofe 13 à 27, à recordação da queda da primeira mulher; e a última, mais centrada na *Árvore* do conhecimento. Para Campos, uma das características significativas desse poema é “a possibilidade de uma variação infinita dos lugares de enunciação”, como se tudo ali falasse e como se cada fala abrisse um espaço de relação entre os pontos de vista em jogo: “No poema, ao menos cinco chamam a atenção: Deus, a Serpente, Eva, o Sol, a *Árvore*” (ZULAR, 2014, p. 13).

No que concerne à palavra “charmes”, a primeira ocorrência é justamente no momento em que se descreve o lugar onde Eva cai: “Ce lieu charmant qui vit la chair choir et se joindre”. Trata-se da seguinte estrofe:

Verse-moi ta brute chaleur,
Où vient ma paresse glacée
Rêvasser de quelque malheur
Selon ma nature enlacée...
Ce lieu charmant qui vit la chair
Choir et se joindre m'est très cher!
Ma fureur, ici, se fait mûre;
Je la conseille et la recuis,
Je m'écoute, et dans mes circuits,
Ma méditation murmure... (CAMPOS, 1984, p. 30, grifo nosso).

Traduzida por Augusto de Campos como segue:

Versa em mim teu fogo fictício,
Onde o meu tédio regelado
Elocubra algum malefício
Segundo o meu ser enlaçado...
Esta área em que a carne clara-
Mente caiu me é muito cara!
Minha fúria, aqui, está madura;
Afago e afogo os meus intuitos:

Eu me escuto e nos meus circuitos
Minha meditação murmura... (CAMPOS, 1984, p. 31, grifo nosso).

Como se pode notar, na tradução acima o termo “*charmant*” desaparece, ou melhor, encontra-se de algum modo fundido no termo “*maleficio*”, uma vez que uma das traduções possíveis para “*charmés*” é “*feitiço*”, que muitas vezes está associado à ideia do mal. Nesse sentido, quando “*charmés*”, vem precedido de “*malheur*” [desgraça, infortúnio, infelicidade], é possível pressupor que, para priorizar outros aspectos do poema, o tradutor opte por essa omissão. De fato, como afirma Augusto de Campos (1984, p. 18):

Percorrendo sinuosamente as 31 décimas octossilábicas do poema, a fala da Serpente é toda ela uma sucessão de coleios verbais, mosqueados de rimas raras e de equívocos fônicos [...] Sob o ângulo puramente formal, o virtuosismo das construções perfeitas se evidencia a partir das microestruturas.

Basta observar a riqueza dos jogos paronomásicos da tradução para compreender que, mais importante do que retomar precisamente aspectos semânticos, trata-se de operar no virtuosismo das microestruturas que no texto se desenleiam.

A segunda ocorrência é na décima-primeira estrofe:

Mon Innombrable Intelligence
Touche dans l'âme des humains
Un instrument de ma vengeance
Qui fut assemblé de tes mains!
Et ta Paternité voilée,
Quoique, dans ma chambre étoilée,
Elle n'accueille que l'encens,
Toutefois **l'excès de mes charmes**
Pourra de lointaines alarmes
Troubler ses desseins tout-puissants! (CAMPOS, 1984, p. 36, grifo nosso).

A estrofe acima foi reescrita por Augusto de Campos da seguinte maneira:

Minha Infinita Inteligência
Toca na alma dos mortais
Um instrumento sem clemência,
Obra das artes paternais!
E à tua proteção velada,
Ainda que tua câmara estrelada

Não acolha mais do que incenso,
 Talvez **o excesso de meus charmes**
 Possa em seus remotos alarmes
 Turvar esse poder imenso! (CAMPOS, 1984, p. 37, grifo nosso).

Nesse caso, o tradutor opta claramente por retomar a rima “charmes-alarmes”, idêntica em francês e português. Ao explorar essa proximidade sonora, Augusto de Campos coloca em evidência uma possível tradução de “charmes” pelo seu homônimo em português; entretanto, na terceira ocorrência do termo, na estrofe 15, lê-se:

Oui! De mon poste de feuillage
 Reptile aux extases d’oiseau,
 Cependant que mon babillage
 Tissait de ruses le réseau,
 Je te buvais, ô belle sourde!
Calme, claire, de charmes lourde,
 Je dormirais furtivement,
 L’œil dans l’or ardent de ta laine,
 Ta nuque énigmatique et pleine
 Des secrets de ton mouvement! (CAMPOS, 1984, p.40, grifo nosso).

Traduzida por:

Sim! Do meu posto de folhagem,
 Réptil com êxtases de ave,
 Antes que a bifidia linguagem
 Tecesse os fios da fala suave,
 Eu te bebia, ó surda imagem!
Calma, cheia de encantamentos,
 Eu regia aqueles momentos,
 O olho no ouro ardente da coma,
 Na nuca enigmática — soma
 Dos teus secretos movimentos. (CAMPOS, 1984, p. 41, grifo nosso).

Augusto de Campos agora explora o campo semântico de “charmes”, traduzindo-o por “encantamentos”. Portanto, nota-se que, para o tradutor, interessa explorar a polissemia que o termo envolve, não se tratando assim de conceito-chave a ser priorizado. Essa escolha tradutória condiz com o aspecto destacado por Augusto de Campos de que, como afirma o próprio Valéry (apud CAMPOS, 1984, p. 19): “Todo o trabalho desse poema é baseado em mudanças de tom. Exagerei de propósito assonâncias e aliterações”. Essas mudanças de tom fazem com que haja

certa autonomia das estrofes, tanto que Campos (idem, p.18) lembra que essas estrofes foram colocadas como “massas, cores ou átomos (em uma molécula)”. Assim, traduzir “charmes” por apagamento ou variação semântica em função de rimas condiz com o projeto de Augusto de Campos; ainda mais se lembrarmos que, propositalmente, Augusto de Campos selecionou este poema dentro do livro *Charmes*, optando por concentrar sua leitura no modo como se desenvolve o tema e a imagem da serpente dentro da obra de Valéry.

A potência dessa tradução, especificamente no que diz respeito à palavra “charmes”, está em abrir a possibilidade de uma báscula entre suas várias camadas de sentido, desde jogar um feitiço ou produzir um encantamento em desfavor de alguém, passando pelo *charme*, entendido como aquelas qualidades de alguém decisivas na atração de outrem, até o significado mais latente de encanto. O interessante é que, mais do que trabalhar nessas camadas semânticas, o que se busca nessa tradução de Augusto de Campos é operar o “charme” na articulação melódica e rítmica que vai envolvendo o leitor em uma espécie de transe poético que permite ao tradutor invenções que perpassam todo o seu texto.

Vê-se por aí que, longe de qualquer estabilização, o sentido de “charmes” é instável e depende fortemente do projeto de tradução acionado para que se possa fazê-lo operar de maneira poeticamente relevante.

4. Os “charmes” do Narciso

Projeto semelhante é adotado por Júlio Castañon Guimarães, mas desta vez o tema-imagem que concentra as atenções é o de Narciso. Em sua coletânea, após apresentar a tradução do longo “Fragmentos do Narciso”, Castañon inclui as traduções dos poemas “Helena”, “Adormecida no Bosque”, “O bosque amigo”, “As vãs dançarinas”, “Narciso fala”, “Episódio”, “Verão”, “Ária de Semíramis” e “Palma”. Exceto este último, também de *Charmes*, os outros poemas encontram-se em *Album des Vers Anciens*. Júlio Castañon Guimarães (VALÉRY, 2013, p.12) justifica sua escolha observando que “os dois livros de que foram extraídos são compostos de poemas bastante diversos” para, logo em seguida complementar:

Uma breve exposição sobre essa diversidade — tanto a das coletâneas originais quanto a dos poemas escolhidos pela tradução — levará, para além de seu caráter de mera justificativa de uma escolha, a uma forma inicial de leitura dessa poesia, o que acabará por dar margem a pelo menos vários veios de leitura, na medida em que essa exposição implica a história dos textos. (VALÉRY, 2013, p. 12-13).

Esse caminho de leitura explica seu interesse por “Fragmentos do Narciso” pois este é um dos textos cuja genealogia evidencia um processo claro a Valéry — e já observado por Augusto de Campos em relação à serpente — de que é comum verificar que, na poética do autor francês, os poemas costumam nascer de outros poemas e cujo aspecto processual fica bem claro desde os títulos: esboço, fragmentos. No caso de “Fragmentos de Narciso”, essa fragmentação e movência estaria ligada à própria “instabilidade da figura de Narciso” (VALÉRY, 2013, p.27). Com efeito, as imagens em torno do Narciso vão se modificando ao longo das três partes que compõem o poema. Na primeira, após correr no bosque, Narciso cai diante de uma fonte, contempla sua imagem e pede, ainda no início do poema, às Ninfas que não perturbem sua contemplação, ou seja, que sigam dormindo e sonhando. Temos já nesse momento inicial a primeira ocorrência de “charmes”, ao se dirigir às Ninfas, Narciso declara:

Rêvez, rêvez de moi !... Sans vous, belles fontaines,
 Ma beauté, ma douleur, me seraient incertaines.
 Je chercherais en vain ce que j’ai de plus cher,
 Sa tendresse confuse étonnerait ma chair,
 Et mes tristes regards, ignorants de mes **charmes**,
 À d’autres que moi-même. adresseraient leurs larmes... (VALÉRY, 2013, p. 50, grifo nosso).

Trecho traduzido por Castañon Guimarães como segue:

Sonhai, sonhai comigo!... Sem vós, ó nascentes,
 Minha beleza e dor não seriam patententes.
 Isto que me é mais caro em vão eu buscaria,
 Sua confusa ternura ao corpo assustaria,
 E meu sombrio olhar, sem saber meus **encantos**,
 A outros que não eu mostraria seus prantos... (VALÉRY, 2013, p. 51, grifo nosso).

Nesse momento, em que Narciso declara não poder, sem o sonho das Ninfas, dizer a beleza e a dor de existir, ele alude a seus próprios “charmes”, traduzidos por Castañon Guimarães por “encantos”. Ele produz, desse modo, interessante rima com “prantos” (“larmes”) além de explorar, como veremos, o campo semântico de “charmes”.

O segundo momento em que “charmes” aparece é ainda na primeira parte, quando Narciso, após interromper sua meditação sobre a solidão ao mirar seu reflexo e se dirigir à natureza, sobretudo às luzes crepusculares, ele volta à inquietação que a contemplação de sua própria imagem lhe provoca, o que o leva a dizer:

Tout se mêle de moi, brutes divinités !
 Mes secrets dans les airs sonnent ébruités,
 Le roc rit ; l'arbre pleure ; et par sa **voix charmante**,
 Je ne puis jusqu'aux cieux que je ne me lamente
 D'appartenir sans force d'éternels attraits !
 Hélas ! entre les bras qui naissent des forêts,
 Une tendre lueur d'heure ambiguë existe... (VALÉRY, 2013, p. 56, grifo nosso).

Passagem reescrita por Castañon Guimarães da seguinte maneira:

Tudo em mim se imiscui, ó deuses indomados!
 Meus segredos aos ares são alardeados,
 Ri a rocha; e a árvore chora; **atraente**,
Sua voz faz com que aos céus apenas me lamente
 Por pertencer sem força ao que eterno me arrebatava!
 Ai de mim! entre os braços que nascem da mata,
 Uma suave luz de hora ambígua existe... (VALÉRY, 2013, p. 57, grifo nosso).

Nesse instante, os íntimos segredos de Narciso ecoam na natureza e se fazem escutar no riso da rocha e no choro da árvore, cuja voz é “voix charmante”, traduzida aqui por “voz atraente” – o que a distancia em certa medida da dimensão mágica do feitiço e do encanto, aproximando-a mais da acepção mais corrente em português contida no adjetivo “charmoso”, fazendo com que a tensão que existe na luz de hora ambígua no original fique atenuada na tradução.

A ambiguidade e a instabilidade que atravessam os movimentos internos do Narciso prosseguem: a alma hesitante é um sopro que treme... Nesse vaivém, quase no final da primeira parte, Narciso cede pouco a pouco ao prazer de encontrar, em sua imagem, o rastro desses seus sentimentos fugazes, momento em que se lê:

Je suis si près de toi que je pourrais te boire,
 Ô visage!... Ma soif est un esclave nu...
 Jusqu'à **ce temps charmant** je m'étais inconnu,
 Et je ne savais pas me chérir et me joindre! (VALÉRY, 2013, p. 60, grifo nosso).

O tempo do encanto, do feitiço é, pois, em certa medida, o tempo do re-conhecimento de si. Esse “temps charmant” pode, pois, ser compreendido como momento de “con-fusão”, em que Narciso se reconhece; imagem que se aproxima do “lieu charmant” em “Esboço de uma

serpente”, no qual a carne cai para fundir-se. Em ambos os casos, contudo, o adjetivo é suprimido, como se pode notar na tradução de Castañon Guimarães:

De ti, face, estou tão perto que poderia
Te beber!... Minha sede é um escravo despido...
Até **esse tempo** eu me era desconhecido,
E não sabia estar comigo e me prezar! (VALÉRY, 2013, p. 61, grifo nosso).

Essa primeira parte, que ocupa praticamente a metade do poema com seus 149 versos, nos quais Narciso hesita ambíguo diante de seu reflexo, estão três das ocasiões em que aparecem “charmes/charmant” – a última delas é no final da segunda parte. Esta inicia-se com uma referência a uma fonte na qual habita uma ninfa; fonte que vai acolhendo diversas coisas que ali se dão a ver, como o amor que morre, a paixão que não se realiza, mas Narciso não se interessa, pois segue voltado apenas para sua própria essência — para esse amor próprio estéril —, aproximando-se dela mesma em vão, fazendo com que ele, já na conclusão dessa segunda parte, se pergunte:

Hélas! la nymphe même a séparé nos **charmes!**
Puis-je espérer de toi que de vaines alarmes? (VALÉRY, 2013, p. 68, grifo nosso).

Desta vez traduzida por:

A ninfa mesma separou nossos **encantos!**
De ti posso contar só com inúteis espantos? (VALÉRY, 2013, p. 69, grifo nosso).

A resposta que Narciso obtém na terceira parte é sombria: à medida em que o sol se põe, a imagem rareia. Narciso, ao entrar em contato com a água, desfaz sua própria imagem, não restando nada.

Ao traduzir a pergunta acima, Castañon Guimarães, diferentemente de Augusto de Campos, opta uma segunda vez por “encantos”, evitando a rima mais evidente que seria entre “charmes” e “alarmes”, preferida por Augusto de Campos. Ao distanciar-se dessa escolha, Castañon dá mais unidade ao termo, preferindo situá-lo num campo semântico mais específico, no caso, do “encanto”. Para compreendermos melhor os alcances de cada uma dessas escolhas, é importante retomar, ainda que brevemente, as diferentes acepções de “charmes” em francês e em “português” e, a partir delas, refletir sobre os efeitos que produz.

5. As esferas de “charmes”: encantos e feitiços

No *Trésor de la Langue Française Informatisé*, o substantivo masculino “charmes” tem duas entradas. A primeira é botânica, referente à árvore “carpa”, e a segunda, considerada “literária”, que nos interessa aqui, é organizada em dois grandes blocos. No primeiro, a definição é de “charmes”: 1) “fórmula encantatória”; “poder mágico assim produzido”; “estado de hipnose”; 2) objeto ou bebida que produz esse efeito mágico. No segundo, se lê: “1) *Literário*. Atração poderosa, fascinação que exerce sobre nós uma pessoa ou coisa; qualidade que a produz” [...]; 2) *Usual* (em correlação com o adj. *charmant*). Qualidade de graça, de beleza, de sonho, de nobreza que tem o poder de agradar ao extremo”.

Em português, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (p.693), o verbete centra-se justamente na última definição presente no dicionário francês, isto é:

Charme. 1. Encanto, atração ou sedução que certos seres exercem sobre outrem; graça sedutora própria de pessoa que agrada e cativa ou mesmo deslumbra [...]; 2. p. ext. qualidade daquilo que atrai, agrada [...] ACP 1 e 2 consideradas galicismos pelos puristas, que sugeriram em seu lugar: *encanto, elegância, fascínio, feitiço, atração, magnetismo*. ETIM fr. *charme* (C1160) ‘fórmula mágica’, (XVI) objeto a que se atribui certo poder mágico, (sXVI) formas empregadas por uma mulher para (1605) atração’, do lat. *carmen, inis* na acp. ‘fórmula mágica, encantatória’.

Pode-se notar claramente o deslocamento semântico que se produziu na acepção de “charmes” em português. Nas traduções supracitadas, certamente houve por parte de Castañon Guimarães uma preocupação explícita de não retomar “charme” em português, procurando aderir de modo mais direto às acepções de “charme” em francês, seja por meio do “encanto”, seja pela “atração”. Além disso, a etimologia de “encanto”, aproxima-se daquela de “charmes”, justificando de modo mais convincente a escolha e evitando uma referência explícita a uma acepção secundária em francês. Entretanto, em relação aos usos em português, ainda que haja em “encanto” uma alusão à magia, ela tampouco é primeira. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (p. 1132), “encanto” é:

1. quem ou o que agrada, atrai, deslumbra por suas qualidades (p.ex., beleza, inteligência, simpatia) (...); 2. forte atração sentida por tais boas qualidades de alguém ou de algo (...); 3. palavra, frase ou qualquer outro recurso que supostamente possui poderes mágicos de enfeitiçar, encantamento (...); 4. o efeito desse recurso ou ação mágica.

Esse uso secundário em português daquilo que surge como sentido mais destacado no campo literário em francês, levou-nos a nos perguntar sobre outras possibilidades de tradução de “charmes”. A pergunta veio da necessidade de se precisar o vocábulo em questão diante do fato de que estamos, no momento, debruçados sobre a tradução do livro *Charmes* como um todo. Esse nosso projeto distingue-se, pois, de modo importante dos dois livros de traduções de poemas de Valéry a que nos referimos. Se, como se pode observar, tanto para Augusto de Campos quanto para Júlio Castañon Guimarães, o que está em jogo são as variações na obra de Valéry dos temas da serpente e do Narciso, numa tradução do livro como um todo, as implicações de “charmes” não são desprezíveis e adquirem outra dimensão. Como bem notou Castañon Guimarães, os poemas de *Charmes* são bastante variados, mas essa variedade não significa que não haja no livro certa unidade.

Os estudos de Florence de Lussy (1990-1996) sobre os manuscritos de *Charmes* evidenciam o fato de que a grande maioria dos poemas só se desenvolve e chega à sua versão definitiva depois que Paul Valéry definiu o título do livro, sendo este determinante para sua concepção geral. Tal consciência do livro como obra é um fato que não pode ser ignorado.

Ao nomear o livro como um todo, o que salta para o primeiro plano, claro, é o poder da própria poesia de atuar como “charme”, isto é, como uma fórmula mágica com poder de transformar, de agir em outras camadas da experiência que ativem diferentes estados subjetivos e seja capaz de ressignificar a passagem rápida pelas palavras que a restringem a uma esfera de comunicação de um conteúdo dado, anterior a seu evento enunciativo. O “charme” dos poemas vem de sua capacidade de instaurar um evento transformador, um ato performativo que demanda pelo tom, pelo gesto, pela música, pelo corpo. “Charme” é esse indizível que, paradoxalmente, só se experimenta pelo dito, pela possibilidade de levar o dizer a esses limites — eis o poético — da hesitação prolongada entre o som e o sentido, a voz e o pensamento, a enunciação e o enunciado, o ato de fazer e aquilo que é feito; e que entram em um espaço de ressonância que ressignifica ao mesmo tempo e reciprocamente um ao outro. E mais, de uma camada de sentido a outra, de um sentido a outro. A potência da poesia é atuar com as palavras como espaço de relação entre sistemas de percepção, de afetos e de significados que se reenviam continuamente — eis a hesitação!⁵

⁵ É interessante notar que a famosa impossibilidade de acabamento das obras, tão falada por Valéry, encontrou no título do livro *Charmes*, na concepção mesma do livro, um novo plano de significação que permitiu voltar aos poemas e “acabá-los” a partir desse ponto de vista. Isto é, o processo de produção dos poemas em si mesmo é

Essa potência contida no espaço do poema nos parece ser também aquela contida na palavra “charme”: trata-se ao mesmo tempo de um objeto e de uma relação, isto é, um objeto com força suficiente na sua composição, que o torna capaz de acionar continuamente outros atos. O poema é uma espécie de ato performativo ambíguo, ao mesmo tempo sujeito e objeto, algo feito, construído, e também algo dotado da capacidade de atrair, despertar um estado alterado de experiência. Ele transforma o modo de troca das relações entre as coisas, os seres, os pensamentos, as imagens, os cheiros. O poema é ao mesmo tempo um corpo e algo incorpóreo e também uma forma de estabelecer relações entre corporalidades e fluxos incorpóreos. Um poema é algo feito e também um... feitiço. E chegamos, assim, na raiz mesma da palavra que tanto buscávamos.

Essa interpretação da poética valeriana, como o leitor que acompanha sua recepção no Brasil já deve ter percebido, transforma por completo a visão de Valéry como um poeta apenas da consciência, da construção, do cálculo, da técnica, enfim, do que se chamava de poeta formalista. Ela se coaduna com as recentes propostas de William Marx, atual expoente dos estudos valerianos na França, sobre as *duas poéticas* de Valéry. Para Marx:

Nesses tempos em que se reconhece facilmente os excessos aos quais o formalismo pode levar, às vezes, a crítica literária, a poética esotérica, lírica e epifânica de Valéry abre um caminho quem sabe salutar e que vale a pena explorar⁶. (MARX, 2011, s.n., tradução nossa).

Assim, ao lado de certo formalismo valeriano, há uma poética da voz, ligada ao corpo, às sensações, ao esotérico, ao epifânico e a um campo de ressonância de experiências heterogêneas que Marx resume em uma belíssima citação do próprio poeta:

A operação que consiste em tirar de minha dor um canto magnífico, Essa dor estúpida conduziu meu sentido a angústias extremas, e de trevas e de fúria impotente, mas como ali não me demorei, pois subi dos infernos para poder

inacabável, mas ao se passar ao plano da relação entre eles, desenha-se um forma de acabamento que mantém o seu inacabamento como potência. Como tratamos (FALEIROS e ZULAR, 2016b) a respeito do poema “A abelha”, produz-se aqui uma infinitização do ato (como propõe Fabio Roberto Lucas), que mantém em potência ao mesmo tempo o acabamento e o inacabamento. Isso se dá, do ponto de vista rítmico, de uma maneira parecida, passando do processo à frase, da frase ao verso, do verso à estrofe, da estrofe ao poema, do poema ao livro (e, claro, isso não se dá linearmente – pode-se passar do poema ao processo, do livro ao verso e assim infinitamente). Curioso notar que, para nós, tradutores, sem que soubéssemos disso, o horizonte de tradução do livro como um todo e do enfrentamento da questão de como traduzir a palavra “charme” foi também decisivo.

⁶ No original: “En des temps où l’on reconnaît aisément les excès auxquels le formalisme a pu conduire parfois la critique littéraire, la poétique esotérique, lyrique et épiphannique de Valéry ouvre une voie peut-être salutaire qu’il vaut la peine d’explorer”.

novamente ali descer, aprendi, pelo menos, a continuidade dessa cadeia de tormentos, de esperanças e de catástrofes, e de como o mais alto ao mais baixo se interliga, toda a modulação do ser, e a conservação da vida entre os limites que ela pode transpor, — ali reside o *canto*, o registro. É a medida desse intervalo que é viver tem várias unidades que são ritmos.

É preciso que o canto, supremo dom, adeus supremo ao passado, eterno presente do que foi...

Voz ligada às entranhas, aos olhares, ao coração, e são esses vínculos que lhe confere seus poderes e seu sentido. Voz, elevada, tônica, tensa, fato unicamente de energia pura, livre, de alta potência, dúctil⁷. (VALÉRY apud MARX, 2011, s.n., tradução nossa).

Ao lado do rigor da construção poética, há, pois, um modo diferente de articular o pensamento, a razão, o cálculo, com outro universo de experiências: o canto, o dom, o tom, a energia, o fluxo. Ou, como diz Valéry (1991, p.41) em seu “Discurso em honra de Goethe”: “as forças sob as formas”.

Esse complexo jogo de forças e de formas desloca a oposição contraditória razão/emoção, para instaurar uma *contradição*, como propõe Fabio Roberto Lucas (2017), que sobredetermina as relações entre as múltiplas camadas da experiência sensível, afetiva, corporal, imagética, mental, cujos termos não se totalizam, mas, como dissemos, se atualizam na enunciação (na dicção) em um espaço de reenvios que possibilitam modulações (passagens) de um a outro. Sim, há o cálculo, a forma, o pensamento, a razão, mas nenhum deles, nem mesmo o mais musical, significativo ou sugestivo, produz uma *arché*; nenhum deles se coloca em um ponto hierárquico como pólo de determinação do ato poético, tanto na produção como na recepção e, claro, no trabalho de tradução que propomos⁸.

Daí ser compreensível a força que o título *Charmes* operou sobre o conjunto dos poemas. Fórmula encantatória, qualidade capaz de atrair, algo incorpóreo que flui dos corpos,

⁷ No original: “L’opération qui consiste à tirer de ma douleur un chant magnifique. Cette douleur stupide a conduit mon sens à des extrêmes détresses, et de ténèbres et de furie impuissante mais puisque je n’y suis pas demeuré, puisque je suis remonté des enfers pour pouvoir y redescendre, j’ai appris, du moins, la continuité de cette chaîne de tourments, d’espoirs et de catastrophes, et de comment le plus haut au plus bas se relie, toute la modulation de l’être, et la conservation de la vie entre les bornes qu’elle peut franchir, – c’est là *le chant*, le registre. Et la mesure de cet intervalle qui est vivre a plusieurs unités qui sont rythmes.

Il faut que le chant, suprême don, adieu suprême au passé, éternel présent de ce qui fut...

Voix rattachée aux entrailles, aux regards, au cœur, et ce sont ces attaches qui lui donnent ses pouvoirs et son sens. Voix, élevé, tonique, tendu, fait uniquement d’énergie pure, libre, à haute puissance, ductile”.

⁸ Parece ser esse um bom modo de ler afirmação de Adorno (2003, p.159) a respeito de Valéry: “É preciso mais razão e não menos, para combater os excessos que a ferramenta razão em um todo irracional, impingiu à humanidade”; o que nos leva próximo de Benjamim que admirava em Valéry a presença constante da voz a deslocar continuamente o lugar soberano do pensamento.

da relação entre os corpos, zona de transformação contínua que faz de um ser ou objeto algo além de um ser ou objeto: um poema. Ou, para retomarmos o que dissemos acima, algo feito e capaz de transcender a sua fatura; dotado de dons mágicos, desse além da linguagem que só se dá pela linguagem.

Por mais que se deseje sua autonomia como objeto, um poema, sua técnica, sua circulação como texto escrito, é também um *feitio*, um modo de fazer, um produto artesanal que traz as marcas do gesto, como as mãos da oleira no vaso de cerâmica, na belíssima imagem de Lévi-Strauss (1986). Mesmo o uso do verso clássico propõe esse anacronismo, esse acionamento de outro regime de pensamento e de imaginação capaz de tornar inspirado o leitor. Trata-se, portanto, de uma prática, de um *métier*, de um *savoir faire*, mas que se coloca entre outras práticas, que abre para outros usos e ressignifica o conjunto de relações entre aquilo que fazemos.

Basta passar os olhos pelos poemas de *Charmes* para ver esses seres enfeitiçados pelo fazer poético, como a serpente e o Narciso, que vimos aqui, mas também a abelha, a aurora, a palma, o plátano, o mar, o sol, o vinho, as colunas, os mortos, as ninfas... Entre eles — e esse é um ponto decisivo tanto de *Charmes* quanto da tradução desse conjunto de poemas —, está um dos grandes momentos do livro – o poema “A Pítia”. Trata-se da sacerdotisa do templo de Delfos por onde Valéry claramente propõe uma releitura do uso da tradição clássica operando como força, como sacrifício necessário e corporal, do luto, do transe, da mágica transformação da experiência em linguagem (e da linguagem em experiências), como duas naturezas que se encontram e encontram outras formas de relação e de tradução (sobretudo entre o imaginário e sua transformação languageira):

Entends, mon âme, entends ces fleuves!
Quelles cavernes sont ici?
Est-ce mon sang?... Sont-ce les neuves
Rumeurs des ondes sans merci?
Mes secrets sonnent leurs aurores!
Tristes airains, tempes sonores,
Que dites-vous de l’avenir!
Frappez, frappez, dans une roche,
Abattez l’heure la plus proche...
Mes deux natures vont s’unir! (VALÉRY, 1957, p.135).

Que traduzimos assim:

Minha alma, escuta o rio fluindo!
Que cavernas há neste chão?
Será meu sangue?... Ali vem vindo
Um rumor de ondas sem perdão?
De meus segredos soam auroras!
Tristes metais, fontes sonoras,
O que dirão desse porvir!
Matem a hora que se avizinha,
Rebatam numa rocha... As minhas
Duas naturezas vão se unir!

A Pítia, e não apenas nessa passagem, expõe intensamente essas forças da escuta, do rio fluindo, das cavernas, do sangue, do rumor, dos tristes metais, das fontes sonoras. São todos fluxos que compõem a magia de sua transformação em linguagem; a passagem de um sistema a outro, de um ser a outro, de uma língua a outra. Como disse Valéry (1974, p.422), esse intervalo de viver tem “várias unidades que são ritmos”⁹. Do pensamento ao som, das fontes sonoras ao porvir, da hora à rocha, dos segredos que se transformam em auroras. Estamos em um mundo de variações contínuas, transformações de uma coisa em outra — e não é isso a magia, a alquimia? — e todo o trabalho do poema é configurar formas singulares de relação que serão ativadas também a partir de experiências singulares: o verso é um modo de regulação e o que lemos um modo de relação¹⁰.

Por isso, *Feitiços* nos pareceu trazer a potência de sentido mais pregnant contida naquele sentido primeiro em francês de “fórmula mágica, encantatória”, de “poder mágico assim produzido”. Além disso, nesse universo transformacional, nos pareceu decisivo usar um termo que, como observamos no início deste trabalho, de fato, tornasse possível não só a tradução de “charmes”, como a de “charmant”, procurando, de algum modo, escolher um vocábulo que colocasse esse jogo entre o substantivo e sua forma adjetivada.

⁹ No original: “Et la mesure de cet intervalle qui est vivre à plusieurs unités qui sont rythmes”.

¹⁰ Veja-se por aí como a tradução de “A Pítia”, colocada ao lado de “Fragmentos do Narciso” e “Esboço de serpente”, ressignifica fortemente a leitura desses poemas. Ela se coloca entre o olhar e a voz, entre o estádio do espelho que constringe Narciso e o estádio do espelho acústico (ou pulsão invocante) que é central na cena de sedução de Serpente. É como se “A Pítia”, esvaziada da hierarquia da voz de Deus e da prisão narcísica no imaginário, fosse o lugar mesmo da tradução da carne em linguagem (e vice-versa), isto é, como se o corpo caído (do Esboço) e o corpo em fuga (do Fragmento) se encontrassem no transe poético dos fluxos que atravessam a Pítia. Nesse espaço de ressonância entre os poemas, evidencia-se o processo de luto de “O Cemitério marinho” – luto esse que é o lugar da própria transformação que a morte engendra.

Nesse sentido, “feitiço” também tem a vantagem de não permitir a associação imediata com alguma qualidade deslumbrante de beleza, inteligência ou simpatia, ou ainda com um mundo puramente imaginário como o desgastado termo “encanto” e sua forma adjetivada “encantado/a” parece sugerir¹¹. Desse modo, foi-nos possível, para nos atermos aos exemplos citados anteriormente, traduzir assim os versos de “Esboço de serpente”¹²:

Ce lieu charmant qui vit la chair
Choir et se joindre m’est très cher!

Amo o feitiço deste lugar
Que viu a carne cair e se juntar!

[...]

Toutefois l’excès de mes charmes
Pourra de lointaines alarmes
Troubler ses desseins tout-puissants!

Mas meus feitiços transbordantes
Talvez com alarmes distantes
Turve os poderosos intentos!

[...]

Je te buvais, ô belle sourde!
Calme, claire, de charmes lourde,

Da bela surda embebedado!
Calmo, claro e enfeitado. (tradução nossa).

Quanto ao “Fragmento do Narciso”¹³, as traduções são as seguintes:

Et mes tristes regards, ignorants de mes charmes,
À d’autres que moi-même. adresseraient leurs larmes...

E meus olhares tristes, meus feitiços ignoram,
Por mim não chorariam, mas por outros choram...

¹¹ Aliás, uso da palavra “feitiço”, reconheçamos, carrega um gesto antropofágico dos mais interessantes ao nos permitir ler um dos maiores monumentos da literatura europeia a partir de um termo que os portugueses forjaram para criticar a alma selvagem.

¹² Para consulta do original, cf. Paul Valéry, 1957, p.138-146.

¹³ Para consulta do original, cf. Paul Valéry, 1957, p.122-130.

[...]

Le roc rit ; l'arbre pleure ; et par sa voix charmante,
Je ne puis jusqu'aux cieux que je ne me lamente
D'appartenir sans force d'éternels attraits !

A rocha ri, chora a árvore; em voz enfeitiçante,
Não posso até os céus, lamentar-me eternamente
De pertencer sem forças ao que me arrebatou!

[...]

Je suis si près de toi que je pourrais te boire,
Ô visage !... Ma soif est un esclave nu...
Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu,

Tão perto estou de ti que eu te beberia agora
Ó rosto!... A minha sede é um escravo despido...
Até este feitiço eu me era desconhecido,

[...]

Hélas ! la nymphe même a séparé nos charmes !
Puis-je espérer de toi que de vaines alarmes ?

Que Pena! nos separou a ninfa os feitiços!
Só espero de ti vãos alarmes, indícios? (tradução nossa).

Acreditamos que tal escolha certamente não esgota as possibilidades, mas difere consideravelmente das leituras anteriores ao deixar evidente a dimensão mágica e encantatória, ainda que, para isso, se distancie etimologicamente do termo “charmes”. A proximidade aqui é de outra ordem e visa colocar em evidência, como dissemos, o que William Marx chamou de “duas poéticas de Valéry” e que fica patente no magistral final de “A Pítia” (VALÉRY, 1957, p. 136):

Honneur des Hommes, Saint LANGAGE,
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s'engage
Le dieu dans la chair égaré,
Illumination, largesse !
Voici parler une Sagesse
Et sonner cette auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne

Tant que des ondes et des bois !

Que traduzimos assim:

Honra os Homens, Santa LINGUAGEM,
Fala profética e ornada,
Bela corrente e em sua engrenagem
O deus na carne desviada,
Iluminação, alquimia!
Aqui fala a Sabedoria
E soa esta VOZ entre vozes,
Que sabe quando soa também
Não ser mais a voz de ninguém
Sendo a das ondas e dos bosques! (tradução nossa).

Referências bibliográficas

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi), Nancy, CNRS, ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), UMR CNRS-Université Nancy 2. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/>. Acesso em: 12 de março de 2017.

ADORNO, T. O artista como representante. In: ADORNO, T. **Notas de Literatura**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 151-164.

BENJAMIM, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. 272p.

CAMPOS, A. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 121p.

FALEIROS, A.; ZULAR, R. Em torno do “Cimetière marin” de Paul Valéry: traduções brasileiras. In: SOUSA, G. H. P. (Org.). **História e historiografia da tradução: desafios para o século XXI**. Campinas: Pontes, 2016, p. 89-110.

FALEIROS, A.; ZULAR, R. Da hesitação ao ato: traduzir ‘L’Abeille’, de Paul Valéry. In: CESCO, A.; ABES, G. J.; BERGMANN, J. C. F. (Org.). **Tradução Literária: Veredas e desafios**. São Paulo: Rafael Copetti, 2016b, p.69-92

LÉVI-STRAUSS, C. **A Oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986. 215p.

LUCAS, F. R. Modulation et résonances: l’acte poétique de Valéry. **Revue Doctorales**. Montpellier, n. 4, 2017, no prelo.

LUSSY, F. **“Charmes” d’après les manuscrits de Paul Valéry**: histoire d’une métamorphose. Paris : Lettres modernes, 1990-1996, 2 Vols. 806 p.

MARX, W. Les deux poétiques de Valéry. In: _____ (Org.). **Paul Valéry et l’idée de littérature**. Fabula: Colloques en ligne. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php,%202011>. Acesso em: 25 de abril de 2012.

VALÉRY, P. **Oeuvres I**. Paris: Gallimard, 1957. 1851p.

VALÉRY, P. **Cahiers II**. Bibliothèque de la Pléiade: Gallimard, 1974. 1757 p.

VALÉRY, P. **Fragmentos do Narciso e outros poemas**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Ateliê, 2013. 128p.

VALÉRY, P. **Variedades**. BARBOSA, J. B. (Org.). Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. 224 p.

ZULAR, R. O ouvido da serpente. In: PASSOS, C. R.; ROSENBAUM, Y. (Org.). **Interpretações. Crítica Literária e Psicanálise**. São Paulo: Ateliê, 2014, p. 213-229.

Artigo recebido em: 12.03.2017

Artigo aprovado em: 23.04.2017