

L'Aumonyme : uma transsonambulicriação comentada de cinco poemas de Robert Desnos

L'Aumonyme : an annotated transsonambulicreation of five poems by Robert Desnos

Gabriel Rodrigues Bragança*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar uma tradução comentada de cinco poemas de Robert Desnos, presentes na obra *L'Aumonyme* (1999), publicada originalmente em 1922 na revista literária surrealista *Littérature*. Será discutido o seu peculiar procedimento literário, a experimentação com o sono hipnótico, que resultou em uma potente exploração de simetria sonora. Além disso, serão apresentados os contextos históricos e biográficos que envolvem a produção dessa obra e, por fim, alinhando a proposta transcriativa de Haroldo de Campos (2013) com a abordagem contra-interpretativa de Susan Sontag (2020), proporemos uma estratégia tradutória apelidada de “transsonambulicriação”, que visa transpor, para a língua portuguesa, o procedimento “sonoronírico” adotado pelo poeta.

Palavras-chave: Robert Desnos; tradução; surrealismo; poesia; momonímia.

Abstract: This article aims to exhibit an annotated translation of five poems by Robert Desnos, present in his work *L'Aumonyme* (1999), first published in 1922 in the surrealist literary magazine *Littérature*. We will discuss his peculiar literary procedure, the experimentation with hypnotic sleep, which resulted in a powerful exploration of symmetry in sounds. Also, it will be presented the historical and biographical contexts surrounding the production of this work and, finally, aligning Haroldo de Campos' (2013) transcreative proposal with Susan Sontag's (2020) counter-interpretative approach, we will propose a translation strategy called “transsonambulicreation”, which aims to transpose into Portuguese, the “sonoroniric” procedure adopted by the poet.

Keywords: Robert Desnos; translation; surrealism; poetry; homonymy.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 11-26, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266331>

*Graduando em Letras Português-Francês pela Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP, São Bernardo do Campo, SP, Brasil. Email: grbraganca1@gmail.com.br. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-5046-0360>. O presente artigo foi orientado pela Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia Romano Ribeiro e deriva da abordagem metodológica de tradução poética desenvolvida na pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Un navire dans l'espace: tradução comentada de 9 poemas de Ana Cristina Cesar*, com financiamento da FAPESP.

1. *L'époque des sommeils* : sono hipnótico como procedimento literário

Na noite de 25 de setembro de 1922, um seleto grupo de amigos-artistas se reuniu na *Rue de Fontaine* (França), onde se encontrava o apartamento de André e Simone Breton. Inspirados pela experiência mediúnica que René Crevel tivera ao visitar uma sessão espírita durante o verão, o grupo convenceu-se de que o mesmo método, o transe hipnótico mediúnico, também poderia ser utilizado como forma de produção artística. O interesse pelo sono hipnótico não foi por acaso. Ainda vinculados ao movimento dadaísta, André Breton e Philippe Soupault já tinham descoberto a potência da *escrita automática* em 1919. Em *Entrée des médiums* (1922), Breton recorda que, na época, tinha percebido como certas frases se comportavam diferentemente à medida que o sono se aproximava, reconhecendo as frases geradas em um estado sonolento como elementos poéticos de primeira mão. O próximo passo seria reproduzir neles mesmos o estado em que estas frases eram formadas¹. Esse feito, registrado em *Les champs magnétiques* (1919), aconteceu durante dois meses, quando os poetas se trancaram no *Hôtel des Grands Hommes* e, abdicando de comida e de sono, dedicaram-se à escrita irrestrita de todos os seus pensamentos. O método foi posteriormente chamado de *escrita automática*. O intuito era “levar o escritor a um estado que podemos chamar de intoxicação, e o aumento da velocidade da escrita produziria um estado alucinatório” (Santos, 2017, p. 183).

Nesse estado,

o eu se apaga para deixar passar a linguagem e se maravilha vendo-se produzirem as imagens poéticas. O poeta está lá para executar, para escrever o que é ditado. No entanto, ele não está na mesma posição que o louco que delira, pois no ato da escrita ele se assume como sujeito (Santos, 2002, p. 240).

É preciso apontar, entretanto, que a escrita automática não envolvia, em nenhuma instância, a hipnose ou o ato de dormir, mas sim, uma automatização do pensamento em estado de vigília. O sono só passou a ser experimentado como processo artístico a partir desse encontro de setembro de 1922.

Sentados numa mesa de jantar e com as luzes apagadas, Crevel foi o primeiro a entrar num transe hipnótico (Bauduin, 2014, p. 35): murmurando palavras, resmungando e choramingando. Robert Desnos, que havia então voltado para o grupo, demonstrou-se cético de início, porém sendo posto em transe, desabrochou e revelou ser o mais proficiente dentre todos eles. Simone Breton, numa carta enviada à sua prima, Denise Lévy,

¹ “Em 1919, minha atenção tinha se fixado nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão, quando o sono se aproxima, tornam-se perceptíveis ao espírito sem que seja possível descobrir uma determinação prévia. Essas frases, notavelmente imagéticas e com uma sintaxe perfeitamente correta, me apareceram como elementos poéticos de primeira ordem. Limitei-me, primeiramente, a retê-las. Mais tarde, Soupault e eu pensamos em, voluntariamente, reproduzir em nós o estado em que eles se formavam. Bastaria abstrairmo-nos do mundo exterior e foi assim que, durante dois meses, elas chegaram em nós, cada vez mais numerosas, logo sucedendo-se depressa sem intervalo, com uma velocidade tamanha que tivemos que recorrer a abreviações para anotá-las” (Breton, 1969, p. 85, tradução nossa).

datada de 9 de outubro de 1922, descreveu o desempenho de Desnos nessas sessões como sendo mais impressionante que o de uma sibila grega, “[...] um poeta, prenho de tudo que amamos e acreditamos, se aproximando da palavra máxima da vida” (Breton, 1922 *apud* Conley, 2003, p. 111).

Como narra Marie-Claire Dumas na biografia *Robert Desnos ou l’exploration des limites* (1980), nascido em 4 de julho de 1900 no boulevard *Richard-Lenoir*, em Paris, Robert Pierre Desnos cresceu em um meio de comerciantes e já na infância mostrou-se apaixonado pela literatura e pelo cinema emergente. Seu pai, Lucien Desnos, queria que o jovem seguisse uma carreira honrável e estável. Contudo, decidido a ser poeta, o adolescente abandonou o liceu Turgot em 1916 e, vivendo de empregos temporários, adquiriu uma ampla formação cultural autodidata. Para a humilhação da família, Desnos demonstrava pouco interesse patriótico, bem como pouco interesse pelos assuntos familiares. Em 1919, através do jovem poeta e amigo Louis-de-Gonzague Frick, Desnos conheceu Benjamin Péret, que o introduziu a seu ciclo de amizade: Francis Picabia, André Breton, René Crevel, Louis Aragon e Marcel Duchamp que, naquele momento, ainda estavam associados ao movimento dadaísta. Em 1920, todavia, Robert Desnos foi convocado para o serviço militar, deixando Paris para morar no Marrocos, voltando para França apenas no final de 1921.

Deslocado nos primórdios do movimento e tendo perdido seu auge de produção artística, Desnos encontrou um singular destaque no grupo por intermédio dessas sessões de sono hipnótico. A facilidade com que ele conseguia entrar em transe, sem ajuda de terceiros, impressionava a todos. Em tal estado, Desnos escrevia, desenhava, conversava e ditava poemas e narrativas — todos minuciosamente registrados. O dadaísmo dava seus últimos suspiros e Breton declarava: “O surrealismo é a ordem do dia e Desnos é seu profeta” (Breton, 1924, n.p., tradução nossa).

O interesse pelo inconsciente surgiu primeiro de André Breton. Como recontam Érika Azevedo e Robert Ponge no ensaio *André Breton e os primórdios do surrealismo* (2008), em 1915, durante a Primeira Guerra Mundial, Breton foi convocado pelo exército francês para lutar num regimento da artilharia. Ele, que na época estudava medicina, foi realocado duas vezes para prestar serviços médicos: primeiro em Nantes, depois no centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier. Foi nesta segunda estadia, em 1916, que Breton conheceu, através de manuais de psiquiatria, a psicanálise e as recentes pesquisas de Sigmund Freud. Fascinado pelo discurso dos internados, o poeta encontrou na prática psiquiátrica e psicanalítica — até então marginalizada na França —, um aparato potencializador da escrita poética. Como postula Santos: “Não se trata aqui de um simples fascínio pelo discurso científico, mas antes de um deslocamento desse discurso que passa a ser percebido como poético, provocando a ruptura de limites entre arte e ciência, antes evocada” (Santos, 2002, p. 232).

A *escrita automática*, em vista disso, evidencia-se filha bastarda não só das teorias de *automatismo psíquico*, frequentes dentro do ciclo psiquiátrico francês daquele período

— propagadas, sobretudo, pelas teses de Pierre Janet —, mas também das práticas religiosas propostas pelo magnetismo, pelo espiritismo e pelos Rosa-Cruz. A hipnose, dessa forma, foi um passo natural, especialmente por ser capaz de superar, de uma vez por todas, a dialética do *consciente-inconsciente*, propiciando uma libertação total do inconsciente por intermédio do sono e da fala.

Etienne Trillat, em *A história da histeria*, explica a hipnose como:

[...] Uma forma de provocar sono artificialmente no sujeito. O hipnotizador sugestiona o sujeito a fixar o olhar em algo, ou simplesmente ordena que sinta sono e feche os olhos. Durante o sono provocado, o sujeito pode estabelecer um diálogo com o hipnotizador, que assume, então, uma postura de comando sobre o hipnotizado. O sujeito assume um comportamento passivo durante a hipnose, submetendo-se ao comando do hipnotizador (Trillat, 1991, p. 124).

A prática hipnótica foi utilizada por Sigmund Freud, no início de carreira, como forma de tratamento de pacientes histéricos. Fernando Paim e Carlota Ibertis explicam no artigo *A hipnose e o método catártico como primeiros caminhos à descoberta da associação livre* (2006), que o psicanalista fazia uso da sugestão hipnótica para aliviar os sintomas dos pacientes, tiques nervosos, dores e repulsas: todos eram eliminados pela sugestão hipnótica. Foi justamente no final de 1880, que Freud começou a conceber a existência de uma região fora da consciência, visto que, ao acordarem do transe, os pacientes não se lembravam nem das sugestões, nem do ocorrido na sessão, por isso, essas sugestões pareciam ficar armazenadas num lugar que o consciente não alcançava.

A hipnose como prática terapêutica apresentava dois impasses fundamentais: nem todos os pacientes conseguiam ser hipnotizados, sendo então incapazes de receberem esse tipo de tratamento; e as sugestões interferiam em regiões para além do sugestionado — ou melhor, a sugestão era interpretada pelo inconsciente de forma diferente da intencionada, como na vez em que Freud reencontrou uma paciente, anos depois da terapia sob hipnose, que lamentava ser incapaz de lembrar de acontecimentos importantes de sua vida, supondo sofrer de uma grave perda de memória. A conclusão de Freud foi de que a sugestão de esquecimento feita durante a terapia, a fim de eliminar os sintomas histéricos, havia causado amnésia na paciente.

Nas sessões surrealistas, como relatado por Jean-Paul Clébert no *Dictionnaire de Surréalisme* (1996)², uma pessoa era induzida ao sono hipnótico e as outras agiam como pitonisas, indagando o oráculo sonâmbulo. As respostas geralmente eram dadas por meio de palavras rabiscadas ou desenhos. Quando a fala tomava conta, era Breton quem tinha o cuidado de anotar tudo, limitando as anotações a rabiscos básicos e obscuros — com o objetivo de preservar o estado bruto da matéria-prima. Desnos se destacava como “o sonhador/o que dorme/o adormecido inspirado, médium sem igual” (Dumas, 1971 *apud*

² No verbete de *Sommeils* (Clébert, 1996, p. 543-545).

Clébert, 1996, p. 545, tradução nossa). Marie-Claire Dumas, no prefácio de uma das edições comemorativas da revista *Europe*, explica que:

[...] Essa facilidade de adentrar os sonhos, de dispor de uma fala [*parole*] imparável, é certamente próprio de Desnos; ao lançar-se de cabeça na experiência hipnótica, ele abre, por um período, um novo campo de exploração ao grupo surrealista, oferece-lhes uma nova esperança: a ascensão [*avènement*] do sonhador definitivo parece, de súbito, muito próxima (Dumas, 1971 *apud* Clébert, 1996, p. 545, tradução nossa).

L'époque des sommeils, como ficou conhecida posteriormente, durou apenas cinco meses, de setembro de 1922 a fevereiro de 1923, período em que o dadaísmo se metamorfoseou no surrealismo. O grupo decidiu finalizar com as sessões hipnóticas após um crescente descontrole propiciado por esses estados irracionais. René Crevel, numa dessas sessões, sugeriu aos colegas hipnotizados que se enforcassem num cabideiro (Bauduin, 2014, p. 35) e, Desnos, mergulhando num transe cada vez mais profundo, demorava sempre mais tempo para despertar. Numa tentativa de acordá-lo, Paul Éluard derramou uma jarra de água em seu rosto. Desnos, supostamente ainda em estado hipnótico, saltou em sua direção e tentou esfaqueá-lo com uma faca de cozinha (Bauduin, 2014, p. 35).

Todas essas descobertas e experiências resultaram no primeiro *Manifesto Surrealista*, de 1924, em que André Breton tentou formalizar esse corolário de pesquisas. Desde então, Desnos está indissociavelmente ligado às pesquisas surrealistas relacionadas ao sono hipnótico, já que boa parte de sua obra poética até 1930 foi inspirada por essas condições de escrita sonâmbula autoinduzida. Assim, mostra-se impossível compreender a sua obra e, conseqüentemente, encontrar uma abordagem tradutória eficiente para ela, sem entender os produtos obtidos mediante esses procedimentos criativos explorados pelos surrealistas.

2. *L'Aumonyme* e a transsonambulicriação

Na poética de Desnos, essas produções em estado de sono hipnótico implicaram em uma potente exploração da linguagem. Entre o final de 1922 e o início de 1923, Robert Desnos escreveu e publicou na revista *Littérature* três coletâneas importantíssimas nesse quesito: *Rose Sélavy*, na edição número 7 da revista; *L'aumonyme*, na edição número 10; e *Langage Cuit*, nas edições número 11 e 12. A coletânea *L'aumonyme* contava com dezessete poemas, cujo fio condutor eram justamente os jogos homonímicos. A obra foi republicada em 1930 em *Corps et Biens*, livro que compila todos escritos do poeta até a data de publicação, sendo ampliada, nessa versão, com o total de trinta e cinco poemas. Todos os poemas traduzidos neste artigo foram retirados da versão de *L'aumonyme* contida em *Corps et Biens* na coletânea *Œuvres* (1999).

O título *L'aumonyme* é uma mistura das palavras *aumône* (esmola) com *homonyme* (homonímia), já indicando, por meio do neologismo, a premissa dos jogos homofônicos.

André Gervais, em *Le jeu des mots*, define as homonímias de dois modos: “1) palavras de pronúncia idêntica, de ortografia equivalente ou diferente e de sentido equivalente ou diferente” e “2) sentidos distintos, aspectos semânticos diferentes de uma mesma palavra, cuja origem em comum não é mais sentida” (Gervais, 1971, p. 62, tradução nossa). Dentro das homonímias, ainda existiriam três subgrupos: as *homófonas* — “[...] palavras de pronúncia idêntica, pouco importando o sentido e a grafia” —, as *homógrafas* — “[...] palavras de grafia idêntica, de sentido equivalente ou diferente e de pronúncia idêntica [...] ou equivalente” — e as *parônimas* — “[...] palavras de pronúncia vizinha, equivalente, de grafia equivalente ou diferente e de sentido equivalente ou diferente” (Gervais, 1971, p. 62-63, tradução nossa).

Como comenta Marie-Claire Dumas, num dos prefácios de *Œuvres* (1999), esses jogos homonímicos correm o risco de perder seu “valor literário” (de sentido) ao escancarar exacerbadamente o fundamento da poesia, o tecido sonoro: “Encadeadas numa sequência sintática ou ordenadas em lista, emparelhadas com números, letras e notas musicais, as palavras perdem seus contextos habituais” (1999, p. 166). O que é obtido como resultado é uma transgressão da gramática. Através dessa transgressão, ao mergulhar a língua francesa numa musicalidade intensamente onírica, Desnos foi capaz de gerar poemas *bivalentes* em que, por um lado, a semântica é assassinada, mas, igualmente, revivida pelo conteúdo sonoro e, por outro, a lógica é *a priori* negada, sendo, em seguida, reafirmada pela repetição geométrica.

No ensaio *Tradução como criação e como crítica* (2013), Haroldo de Campos mostra como Albrecht Fabri entenderia que “[...] ‘a essência da arte é a tautologia’, pois as obras artísticas ‘não significam, mas são’” (Fabri, 1958 *apud* Campos, 2013, p. 1), ou seja, o conteúdo de uma obra de arte seria sua própria forma, sua própria composição, tornando-se tautológica ao, na forma, revelar-se a si mesma. Desse modo, o autor alemão afirma que a literatura trabalha com a “sentença absoluta”, isto é, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura” (Campos, 2013, p. 1).

Ainda nessa ideia, Campos traz à conversa Max Bense e seu conceito de “informação estética”. Para Bense, a “informação estética” seria um tipo de informação que “[...] não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (Campos, 2013, p. 3). A “informação estética” seria inseparável de sua realização, ao passo que só se efetiva em sua codificação original, tornando-se impossível de ser interpretada semanticamente (Campos, 2013, p. 3). Ela se opõe à “informação documentária”, que seria uma “sentença-registro”, e à “informação semântica”, que adicionaria um fator valorativo transcendental e/ou gramatical à sentença, sendo essas duas reconfiguráveis por dispor de um caráter puramente denotativo e, *a priori*, não-estético.

Nessa mesma perspectiva, Susan Sontag, em seu ensaio *Contra a Interpretação* (2020), defende a impossibilidade de interpretar semanticamente uma obra de arte, afirmando que:

O que o excesso de ênfase na ideia de conteúdo acarreta é o perpétuo e sempre inconcluso projeto de *interpretação*. E é o hábito de abordar as obras de arte a fim de *interpretá-las* que, reciprocamente, sustenta a fantasia de que de fato exista algo que seja conteúdo de uma obra de arte (Sontag, 2020, p. 18, grifos da autora).

O que essa interpretação faria, seria “[...] reformular o fenômeno; [...] encontrar um equivalente para ele” e, ao reformulá-lo, acabaria por “[...] empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer um mundo paralelo de ‘sentidos’” (Sontag, 2020, p. 20-21). Assim, a obra de arte perderia a “[...] capacidade de nos enervar. Ao reduzir a obra de arte a seu conteúdo e então interpretá-lo, doma-se a obra de arte. A interpretação torna a arte dócil, submissa” (Sontag, 2020, p. 21). Para ela, o papel da crítica seria a de revelar numa dada obra literária “[...] *como ela é o que é, e mesmo é isso o que ela é, e não o que ela significa*” (Sontag, 2020, p. 29, grifos da autora), sendo necessário, então, trocar a *hermenêutica da arte* por uma *erótica da arte* ao tomar como fundamental “[...] um vocabulário — descritivo, não prescritivo — de formas” (Sontag, 2020, p. 27).

Na tradução, a premissa da tautologia das obras de arte resultaria na refacção isomórfica dos corpos poéticos. A proposta da *transcrição* de Haroldo de Campos seria, por conseguinte, a recriação dessa “informação estética” de Bense e do que “não é linguagem” de Fabri, ao se recriar, numa outra língua, o próprio signo enquanto “fisicalidade” e “materialidade” (Campos, 2013, p. 5). Faz-se assim com que um dado poema-alvo retome o seu poema-fonte através de uma relação isomórfica entre suas estruturas, seja das “[...] formas fono-prosódicas e grafemáticas da expressão” ou das “[...] formas gramaticais e retóricas do conteúdo” (Campos, 2013, p. 85).

Vê-se nesse artigo uma tentativa de criar uma simbiose entre a teoria da tradução isomórfica e a argumentação contra-interpretativa, já que nos poemas de Desnos, o conteúdo nasceria exclusivamente com e para os jogos de linguagem. Os significados neles são meramente casuais, acidentais, não são anteriores, nem exteriores ao corpo; aqui, o motor de significação é a repetição fonética. Por esse motivo, mostrou-se conveniente ao projeto — sobretudo aos comentários — uma abordagem de “recusa do conteúdo” ao visar uma *erótica da arte*, cujo enfoque seria justamente se entregar à sensualidade sonora e destilá-la para encontrar nela mesma o seu significado. Igualmente, seria uma tarefa absurda reduzir a tradução a uma mera transliteração semântica, logo, a *transcrição* haroldicampiana se mostrou como a abordagem mais adequada para tal, por privilegiar a *refacção* do processo criativo e, assim, reconstruir a significância do discurso de Desnos.

Apelidamos essa empreitada de “transsonambulicriação”, porque visamos a um método que transcreve a poética “sonoronírica” de Robert Desnos — livre das mazelas lógicas e semânticas da razão (e, conseqüentemente, da tradução literalista) —, enfatizando, desse modo, o inconsciente sonoro das palavras, sua “sonororinicidade” — que aparece entranhada na própria palavra latina, *somnambulare*, que esconde *sonam-*,

uma das raízes plurais de *sonō* (soar, ressoar). Apontamos, sobretudo, que apesar do nome, tal tradução não repete o procedimento adotado pelo poeta, ou seja, não se trata de uma tradução por sono hipnótico. Os motivos se dão, principalmente, pela nossa falta de formação em práticas hipnóticas e, *a priori*, incertezas em relação à própria possibilidade de resultados válidos, visto que, como apontado anteriormente, a hipnose exige certa suscetibilidade aos estímulos indutivos, o que precisa ser testado.

Dito isso, apontamos preliminarmente que os temas foram mantidos sempre que possível — mesmas notas, outra clave —, mas também abandonados, se necessário, em prol da equivalência sonora. Informamos que alguns dos poemas apresentam mais de uma tradução, já indicando o movimento observado por Haroldo de Campos (2013, p. 85): “[...] quanto mais inçado de dificuldades esse texto [poético], mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”.

Para destrinchar os aspectos sonoros dos poemas, utilizamos como notação fonética o *International Phonetic Alphabet* [Alfabeto Fonético Internacional] (IPA), que tem como padrão o uso de barras oblíquas e colchetes para transcrição de fones e fonemas. Portanto, sempre que for tratado um som específico, como, por exemplo, “/k/”, ele será demarcado por barras oblíquas, antecedido geralmente de sua descrição, nesse caso, “consoante oclusiva velar não-vozeada”; agora, se a nossa intenção é transcrever uma sílaba ou palavra por completo, esta será colocada entre colchetes. Para isso, utilizamos como apoio alguns sites, dentre eles, o *Fonologia.org*, que possui material online específico voltado para a fonética do português brasileiro e, em conjunto, o *Introduction à la phonétique française* (1977) de André Malecot, que utiliza o Alfabeto Fonético Internacional como base.

3. Transsonambulicriação comentada

3.1 *De si haut les eaux tombent-elles sur nos os?*

Tabela 1 - De si haut les eaux...

Texto-fonte	Transsonambulicriação
De si haut les eaux tombent-elles sur nos os ? Voici haut les oiseaux la voie des tombes : voix os.	Poças caem sobre os ossos de nós, moços? Eu via os fósseis na via das fossas : voss os. Temporais retumbam sobre o torso de nós todos? Eu via as pombas na via das tumbas : tomb os.

Fonte: Desnos (1999).

Neste poema de Desnos, é possível observar a repetição da vogal posterior média-alta /o/ antecedida pela consoante fricativa alveolar vozeada /z/, que formam em conjunto o fonema [zo] — *les eaux* [le zo], *nos os* [no zo], *les oïseaux* [le zwazo], *voix os* [vwazo].

Na primeira transcrição, a repetição ocorreu com a vogal posterior média-baixa /ɔ/ precedida pela consoante fricativa alveolar não-vozeada /s/, formando o fonema [ɔs], uma espécie de espelho invertido do fonema original — *poças* [pɔses], *ossos* [ɔsus], *nós* [nɔs], *fósseis* [fɔsejs], *fossas* [fɔses], *vossos* [vɔsus], com exceção de *moços* [mosus], cuja vogal é sua versão em média-alta /o/ (e, ainda talvez, uma variante de *poças* [poses], que dispõe de /o/ médio-alto). Além disso, a maioria das palavras escolhidas possuem a repetição gráfica de /ss/, sendo tão parecidas, inclusive, que algumas delas dispõem de apenas uma ou duas letras de diferença — *ossos/vossos/moços*, *poças/fossas*. Nesta versão, alguns paralelismos foram perdidos, em especial, *de si haut/voici haut*, que constituem o início dos dois primeiros versos, e a repetição de *tomb-* em *tombent/tombes*. Apesar disso, ganhou-se uma homonímia perfeita na tradução de *voie*, que se desmembrou em *vía* (ver) e *vía* (caminho), e retoma o paralelismo de abertura do verso 1 e 2, que foi perdido.

Na segunda versão, as consoantes fricativas alveolares foram trocadas pela consoante oclusiva alveolar não-vozeada /t/ e as consoantes oclusivas bilabiais /b/ e /p/. As vogais posteriores médias aparecem — principalmente, em sua forma nasal —, mas agora com a adição da vogal posterior alta /u/, que foi inserida para realizar o paralelismo perdido na primeira versão — *tombent/tombes* em *retumbam/tumbas/tombos*. Nesta versão, a classe dos pássaros (*les oïseaux*), aves, foi igualmente mantida, agora como *as pombas*, que joga paronomasicamente com *tumbas/tombos*. Com *vía*, manteve-se a mesma polissemia da primeira tradução.

3.2 *Plutôt se perdre aux pins...*

Tabela 2 - *Plutôt se perdre aux pins...*

Texto-fonte	Transsonambulicriação
Plutôt se perdre aux pins, s'éprendre des yeux peints, que de gagner son pain où les fleuves vont s'épandre.	É melhor se arpear com farpas, arpear seus olhos-harpa, do que pelejar com fartos fardos de alhos na horta. Prefiro me perder nos pinheiros me prender nestes olhos prenhos, do que pelejar num suado empreito ³ onde se encontram as represas.

Fonte: Desnos (1999).

³ Segundo o Houaiss (2009), *empreito* é um regionalismo brasileiro, cujo significado seria “ato de empreitar” ou *empreitada*, ou seja, “trabalho ajustado para pagamento global, e não parcelado”.

Neste poema, evidencia-se a aliteração da consoante oclusiva bilabial não-vozeada /p/ e, sobretudo, um jogo de semelhança entre duas vogais nasais, [ẽ] e [ã]. A repetição do fonema [pẽ] — *pins* [pẽ], *peints* [pẽ], *pain* [pẽ] — e do fonema [pã] — *épandre* [epãdɤ] e *éprendre* [epɤãdɤ] (com manifestação de um /r/ no meio do fonema) — é visível em todos os versos. Além disso, o fonema [dɤ] também se repete em três dos quatro verbos presentes no poema e, nestes mesmos verbos, é possível perceber uma espécie de construção da nasalização, iniciando com [pɛɤ] — *perdre* [pɛɤdɤ] — que, em seguida, torna-se [pɤã] — *éprendre* [epɤãdɤ] — para se transformar finalmente em [pã] — *épandre* [epãdɤ].

O que se tem aqui, além de um possível jogo de paronomásia entre as três palavras, é um fechamento da vogal, que começa como média-alta e cai para média-baixa. Além disso, em contraste com os outros poemas aqui traduzidos, percebe-se uma métrica regular de 6 sílabas poéticas nos três primeiros versos, sendo quebrado no verso 4, onde se contam 7 sílabas poéticas — 6, se tomarmos *fleuves* como [flœv], ou seja, uma monossílabo, ao invés de *fleu/ves*, duas sílabas, que seria a contagem padrão francesa de sílabas poéticas⁴. É importante apontar da mesma forma que, do verso 1 ao 3, toda última sílaba é uma homonímia homófona.

Na primeira tradução, ocorre a repetição do fonema [ɛr] — *arpear* [ɛrpeɛr], *farpas* [fɛrpɛs], *arpejar* [ɛrpeʒɛr], *harpa* [ɛrpe], *pelejar* [peleʒɛr], *fartos* [fɛrtɯs] e *fardos* [fɛrdɯs] — possuindo, conseqüentemente, uma assonância em /ɛ/. Ademais, ocorre a aliteração da consoante oclusiva bilabial não-vozeada /p/ e da consoante fricativa labiodental não-vozeada /f/. Uma complexa sequência de paronomásias se mostra evidente: *arpear/arpejar/pelejar*, *farpa/harpa/horta*, *fardos/fartos* e *melhor/olhos/alhos*. Nesta última, em especial, observa-se a variação de vogais antecedidas à base *-lho-* [lɔ], mudando de anterior média-alta/baixa [e/ɛ] — por variação regional de pronúncia — para posterior média-baixa [ɔ], finalizando numa vogal central [ɐ]. Em resumo, todas as palavras que não são conjunções ou pronomes participam ativamente de algum jogo paronímico — fato que se diferencia do original. Apesar das diferenças, a ideia central é praticamente a mesma. No texto-fonte, tem-se o sentido geral de “é melhor se perder e se apaixonar do que o trabalho duro na beira do rio”, enquanto que na transcrição, ele se torna: “é melhor se ferir e se apaixonar do que trabalhar duro na horta”.

Já na segunda versão, optamos pela repetição do fonema [pre] — *prefiro*, *prender*, *prenhos*, *empreito*, *represas* — e pela aliteração da consoante oclusiva bilabial não-vozeada /p/ — *perder*, *pinheiros* e *pelejar*. Essa versão buscou uma maior relação isomórfica com o texto-fonte, reforçando a mesma consoante empreendida no texto de partida. Essa relação se deu, sobretudo, na realocação do /p/ para o começo da palavra, opondo-se à primeira versão, em que, além das características citadas anteriormente, ocorre uma aliteração em /p/, mas com a consoante disposta no meio da palavra — *arpear*,

⁴ “Duas vogais sonoras, isto é, diferentes de um *e* mudo, que se seguem em uma palavra, contam-se como duas sílabas” (Bonnard, 1953, p. 67).

farpas, arpejar e harpa. Nessa segunda versão, contudo, isto só não ocorre em duas palavras, *empreito e represas*.

3.3 Nos tâches tachent...

Tabela 3 - Nos tâches tachent...

Texto-fonte	Transsonambulicriação
Nos tâches tachent tour à tour les tours d'alentours.	A acédia assedia dia a dia quem cedo ascende.

Fonte: Desnos (1999).

No texto de partida, tem-se a repetição da consoante oclusiva alveolar não-vozeada /t/, da vogal central baixa /a/ e da vogal anterior alta /u/ em dois jogos de homonímias homófonas: *tâches* [tɑʃ] e *tachent* [tɑʃ], *tour* [tuʁ], *tours* [tuʁ] e *alentours* [alɑ̃tuʁ]. É preciso apontar que no francês normativo, haveria uma distinção fonêmica entre *tâches* [tɑʃ] e *tachent* [tɑʃ]; na primeira ocorreria a vogal anterior baixa /a/ e na segunda, a vogal posterior baixa /ɑ/. No cotidiano, essa diferença varia de região para região, com alguns falantes vocalizando indiferentemente /ɑ/ e /a/, e outros marcando a diferença de pronúncia.⁵

Na transsonambulicriação, essa diferença de abertura aparece na homonímia *acédia* [esɛdʒjɛ] e *assedia* [esɛdʒjɛ], em que há o contraste entre /ɛ/ e /e/. Em seguida, ocorrem duas paronomásias, a primeira em *dia a dia* — que brinca com a construção *tour à tour* (de pouco em pouco), repetindo o final das homonímias presentes no verso 1 — e a segunda em *cedo/ascende*. É evidente, portanto, que há na tradução a aliteração da vogal central média-baixa /e/, da consoante oclusiva alveolar vozeada /d/ e da consoante fricativa alveolar não-vozeada /s/ — que possui representação gráfica ora como /s/, ora como /ss/, ora como /c/.

3.4 Vers quel verre...

Tabela 4 - Vers quel verre...

Texto-fonte	Transsonambulicriação

⁵ Como aponta Kunkel, Passoni e De Leeuw (2023, p. 4): “Mesmo tendo raízes na história do HF [hexagonal french — ‘francês hexagonal’, o francês falado na França, que se opõe ao QF — quebec french —, o falado no Canadá], /a/ e /A/ (e.g., tache [tɑʃ] ‘mancha’ vs. tâche [tɑʃ] ‘tarefa’) tem passado por uma fusão na França, onde a vogal posterior /A/ seria realizada próxima ou idêntica à vogal anterior /a/. [...] Mesmo que a maioria dos falantes na França apresentem uma fusão na pronúncia de /a/ e /A/, foi encontrada ainda uma quantidade de variações entre falantes na pronúncia de /a/ e /A/, especialmente na França Oriental próximo às fronteiras Belgas e Suíças”.

Vers quel verre, œil vert, diriges-tu tes regards chaussés de vair ?	Verso em versos: olhos viços, o que vês vestido do avesso? Vertido a que vidro, olhos verdes, vedes vestido em vitrais?
---	---

Fonte: Desnos (1999).

Neste poema, é possível observar uma sequência de palavras homófonas, que repetem o fonema [vɛʁ] — *vers* [vɛʁ], *verre* [vɛʁ], *vert* [vɛʁ] e *vair* [vɛʁ]. Além disso, a imagem evocada no verso 2 é ambígua, pois *vair* pode ter mais de um significado. A partir dessa palavra, é possível conceber tanto um “calçado de cristal” — como referência a Cinderela: “*la pantoufle de vair* (ou *de verre*, selon Perrault), dans le conte de Cendrillon” (Robert, 1982, acepção I) — quanto “calçado de pele (de esquilo)” — “fourrure de petit-gris” (Robert, 1982, acepção I) —, assumindo, claro, que *chaussés* é uma adjetivação de *chausser* — “mettre (des chaussures) à ses pieds” (Robert, 1982, acepção I).

Na primeira tradução, foi mantido, de início, o mesmo fonema [vɛʁ], encontrado homonimicamente em *verso* (linha de um poema) e *verso* (versar, ter como objeto de uma fala), que se transforma logo em seguida no fonema [ves] — *vês* [ves], *vestido* [vestʒidʊ] e *avesso* [evesu]. Optamos por traduzir *chaussés* por *vestido* e *vair* por *avesso*, a fim de manter as repetições fonêmicas — nessa primeira versão, abrimos mão da semelhança semântica, visando apenas o jogo sonoro entre as palavras. Ademais, todos os verbos, substantivos e adjetivos encontrados no poema aliteram em /s/ e /v/, formando, assim, um movimento sonoro fluvial que corre por todo o poema. Inclusive, como a frase *vers quel verre* apresenta uma sintaxe que segue a norma sintática, optamos por adicionar, na tradução, os dois pontos logo no final de *verso em versos*, de modo a minimizar o estranhamento sintático no texto-alvo.

Na segunda versão, a aliteração ocorre pela variação de palavras que contêm, em seu começo, a consoante fricativa labiodental vozeada /v/ e uma das consoantes oclusivas alveolares /d/ ou /t/ no centro: *vertido*, *vidro*, *verdes*, *vedes*, *vestido* e *vitrais*. Vale dizer que na estrutura sintática da sentença inicial — *vers quel verre/ vertido a que vidro* — há uma relação de semelhança morfológica maior que na primeira versão. Optamos traduzir a palavra *vair* por *vitrais* com o objetivo de talvez aproximá-la, como comentado anteriormente, a um de seus significados: *crystal*. Embora ambas não sejam sinônimos de forma alguma, há uma relação de semelhança imagética entre suas composições materiais, mesmo que os vitrais sejam coloridos. A propósito, adotou-se *vitrais* no plural com a finalidade de manter um paralelo com os olhos, que são dois — assim, cada um estaria calçado de um vitral.

3.5 *J'aime vos cous marqués de coups...*

Tabela 5 - *J'aime vos cous marqués des coups...*

Texto-fonte	Transsonambulicriação
J'aime vos cous marqués de coups, maîtresse de fauves (mes tresses défaut) j'aime des dessins, non des seins, j'aime les dents des dames. Pis, j'aime les pieds, non les pies non les pis mais l'épée ?	Amo as moças marcadas de mossas, dona das feras (domada as fere) amos os pleitos, não os peitos, amo as grotas das garotas [amo os dentes das damas]. Pior, amo o poá, não o piar nem o pear talvez espiar?

Fonte: Desnos (1999).

Este poema tem como elemento basilar jogos de paronomásia — *maîtresse de fauves*/(*mes tresses défaut*), *dessins*/ *des seins*, *dents*/ *dames* e *les pieds*/ *l'épée* — e uma sequência de homônimas homófonas, que abrem e fecham o poema — *cous* [ku] e *coups* [ku], *pis* [pi], *pies* [pi] e *pis* [pi], *les pieds* [le pje] e *l'épée* [le pe]. Não ocorre, neste caso, a presença de um fonema específico dominante que una o poema por completo. Sons diferentes são apresentados em cada verso e o sentido se dá a partir da soma dessas construções.

Na tradução, tem-se mais paronímias do que palavras homófonas perfeitas, como pode ser visto em *moças* [mosɛs] e *mossas* [mɔsɛs], *pleitos* [plejtɥs] e *peitos* [pejtɥs], *grotas* [grotes] e *garotas* [gərotɛs], *pior* [pjɔr], *piar* [pjɛr], *pear* [peɛr] e *espiar* [espjɛr]. A única paronomásia evidente está no verso 2 e 3: *dona das feras*/(*domada as fere*).

Optamos também por ressaltar uma segunda versão do verso 5, em que se primou o jogo *grot/garota* em detrimento de *dentes/damas* pelas razões que se seguem: 1) pela menor proximidade sonora que essas palavras possuem na língua portuguesa, visto que no francês há a ocorrência das vogais /ɑ/ e /a/ em suas versões anasaladas — *dents* [dɑ̃] e *dames* [dam] —, que são bastante próximas (vide a transsonambulicriação de *Nos tâches tachent...*), enquanto no português, *dentes* [dɛntɨs]/[dɛntɛs] e *damas* [dãmɐs] não possuem a mesma proximidade vocálica; 2) pela continuidade do jogo disposto no verso 4, onde a diferença ocorre pela adição da letra /l/ em *pleitos*/ *peitos*, ao passo que no verso 5 ocorre a subtração da /a/; e 3) pela maior sugestividade que *grot/garota* possui, já que *grot* aqui agiria como metáfora dupla, podendo significar tanto o buraco da boca quanto a cavidade vaginal.

4. Considerações finais

Concluimos que, a partir das cinco traduções e das contextualizações anteriores, foi possível comparar e observar com clareza o grande espectro sonoro de que a poética de

Desnos está imbuída em *L'Aumonyme* (1999). Nos poemas, as simetrias fonêmicas parecem dispostas como num sistema geométrico, construindo valores semânticos e tecidos sonoros através da repetição homonímica. Esse desapego do significado como linha condutora e maior atenção ao seu caráter físico, o som, surgiu como resultado dos diversos experimentos surrealistas com o sono hipnótico, realizados em 1922-23. Robert Desnos, o mais proeminente poeta nas sessões de hipnose, conseguiu gerar poemas *bivalentes* em que, se por um lado, a semântica é morta, por outro, ela é ressuscitada pelo tecido sonoro; se a lógica é *a priori* negada, ela é, depois, reafirmada pela repetição simétrica.

Tomando como base a teoria transcriativa de Haroldo de Campos (2013), pudemos transsonambulicriar esse jogo homonímico, recorrendo muitas vezes à paronomásia e às aliterações, e, com base nos resultados obtidos, gerar comentários descritivos tanto do texto-fonte quanto do texto-alvo, fugindo das prescrições hermenêuticas, como sugerido por Susan Sontag (2020) em sua proposta contra-interpretativa. Diante do exposto, a simbiose das duas teorias, de Campos e de Sontag, foram fundamentais para facilitar a contemplação e o entendimento dos efeitos gerados pelo procedimento da escrita sonâmbula no discurso poético de Desnos.

Referências

3NÓS. *Fonologia.org*. 2007-2025. Ensino e aprendizagem das disciplinas de Fonética e Fonologia. Disponível em: <https://fonologia.org/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

AZEVEDO, Érika; PONGE, Robert. André Breton e os primórdios do surrealismo. *Revista Contingentia*, Porto Alegre; João Pessoa, v. 3, n. 2, p. 277-284, nov. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/553>. Acesso em: 15 abr. 2025.

BAUDUIN, Tessel M. *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

BRETON, André. *Les pas perdus*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

BRETON, André. *Robert Desnos*. Paris: Le Journal littéraire, 1924.

BONNARD, Henri. *Notions de style de versification et d'histoire de la langue française*. Paris: Société Universitaire d'Éditions et de Librairie, 1953.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CLÉBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

CONLEY, Katharine. "Not a Nervous Woman": Robert Desnos and Surrealist Literary History. *South Central Review*, Baltimore, v. 20, n. 2/4, p. 111-130, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3189787>. Acesso em: 15 abr. 2025.

DESNOS, Robert. *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

DUMAS, Marie-Claire. *Robert Desnos ou l'exploration des limites*. Rouen: Librairie Klincksieck, 1980.

GERVAIS, André. Le jeu de mots. *Études françaises*, Montreal, v. 7, n. 1, p. 59-78, 1971. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/036478ar>. Acesso em: 15 abr. 2025.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: FI Gama Design Ltda., 2009.

KUNKEL, Scott; PASSONI, Elisa; DE LEEUW, Esther. Perceptual Discrimination of Phonemic Contrasts in Quebec French: Exposure to Quebec French Does Not Improve Perception in Hexagonal French Native Speakers Living in Quebec. *Languages*, [S. l.], v. 8, n. 3, p. 1-24, ago. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/languages8030193>. Acesso em: 15 abr. 2025.

PAIM, Fernando Free; IBERTIS, Carlota Maria. A hipnose e o método catártico como primeiros caminhos à descoberta da associação livre. *Disciplinarum Scientia*, Santa Maria, v. 7, n. 1, p. 139-152, 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/disciplinarumS/article/view/911>. Acesso em: 15 abr. 2025.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert 1*. Paris: Le Robert, 1982.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. Surrealismo e psicanálise: o inconsciente e a paranoia. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 12, n. 23, p. 178-191, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1271>. Acesso em: 10 set. 2025.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 229-247, jul./dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982002000200003>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TRILLAT, Etienne. *História da Histeria*. São Paulo: Escuta, 1991.

Recebido em 18 de abril de 2025

Aceito em 16 de junho de 2025



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).