

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**AS TRADUÇÕES DE NADJA E O (A)CASO-OBJETIVO DA
MARGINALIZAÇÃO DO SURREALISMO NO BRASIL**

Anderson da Costa

Dra. Marie-Hélène Catherine Torres (Orientadora)

Desterro - 2004

**Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Pós-Graduação em Literatura**

**AS TRADUÇÕES DE NADJA E O (A)CASO-OBJETIVO DA
MARGINALIZAÇÃO DO SURREALISMO NO BRASIL**

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de mestre em Literatura.

Área de concentração: Teoria Literária.

Curso de Pós-Graduação em Literatura.

Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientação: Prof.a. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres

Mestrando: Anderson da Costa

Desterro, dezembro de 2004

SUMÁRIO

Resumo	05
Introdução	07

Parte I

Os preceitos fundamentais do surrealismo e a sua presença no Brasil e em Portugal

1. O projeto libertário do surrealismo	14
2. O surrealismo no Brasil: uma história subterrânea	19
3. O surrealismo em Portugal	29

Parte II

As edições de *Nadja* e suas traduções

1. Os paratextos em <i>Nadja</i>	35
1.1. As capas das traduções	35
1.2. As notas nas traduções	41
1.3. A iconografia	49
2. Perfil dos tradutores	51
3. Problemas teóricos e práticos de tradução	64
3.1. As traduções dos pronomes <i>tu</i> e <i>vous</i> da língua francesa	64
3.2. Erudição e arcaísmo	77
3.3. O registro oral	92
3.4. O estilo do autor	97

Parte III

A tradução da práxis surrealista

1. O acaso objetivo e a deambulação em <i>Nadja</i> -----	101
2. O percurso de Breton e Nadja por Paris -----	116
Considerações finais -----	133
Relação da bibliografia -----	143
Anexos -----	148

RÉSUMÉ

Cette recherche a été menée sous l'égide, à la fois, de deux objectifs principaux, à savoir, dans cet ordre d'importance: l'analyse comparative des deux traductions existantes de *Nadja* en langue portugaise et la discussion de la marginalisation du Surréalisme au Brésil en vue du processus de son insertion dans la littérature brésilienne. Par rapport aux traductions, on discutera aussi bien les choix des traducteurs pendant l'acte traductif, que la résolution de quelques problèmes dus aux phénomènes de non correspondance entre le code francophone et le lusophone. On cherche aussi à savoir, à la fois, si l'esthétique surréaliste et le style de l'auteur ont été gardés dans les traductions et les principales raisons qui ont entraîné ce considérable retard dans la traduction de cette oeuvre au Portugal et au Brésil et, par rapport à cette dernière proposition, on évoque la question de la censure intellectuelle, artistique et politique pratiquées dans ces deux pays de langue portugaise. En guise de conclusion, ces deux traductions constituent le noyau qui nous permettra d'entamer les discussions relatives à l'évolution du mouvement surréaliste dans les deux pays cibles.

RESUMO

Esta dissertação ampara-se em dois objetivos principais, sendo, nessa ordem de importância, a análise comparativa das duas traduções existentes de *Nadja* em língua portuguesa e a discussão da marginalização do surrealismo no Brasil em relação a sua inserção na literatura brasileira. No que se refere às traduções, se discutirá também as opções tomadas pelos tradutores durante o ato tradutório, além de se procurar compreender de que forma se dá por parte dos tradutores a resolução de alguns problemas, quando ocorrem, de não correspondência entre a língua francesa e a língua portuguesa. Outra questão a ser analisada é se a estética surrealista e o estilo do autor são conservados nas traduções e quais poderiam ser as razões do considerável atraso em se traduzir essa obra no Brasil e em Portugal. E relacionada a essa última suposição, há que se ressaltar a questão da censura intelectual, artística e política praticada nos dois países de língua portuguesa. Por fim, concluindo, essas duas traduções constituem a parte central que permitirá estabelecer as discussões relativas à evolução do movimento surrealista nesses dois países.

INTRODUÇÃO

Há duas questões indissociáveis que me levaram a estudar as traduções de *Nadja*¹ de André Breton para a língua portuguesa. Uma diz respeito à afirmação categórica por parte da crítica brasileira de que não houve surrealismo no Brasil, enquanto a outra se refere à demora de cinquenta e nove anos para se traduzir, em nosso país, essa que é uma das obras fundamentais do movimento surrealista.

A certeza da crítica, em negar a referida existência, abrange nomes como os de José Paulo Paes, Haroldo de Campos e Antonio Candido, que escreveram artigos sobre o surrealismo. Já outros, sequer tocam no assunto, ignorando-o por completo, caso de Gilberto Mendonça Teles em *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro* (1973). Apenas Marilda de Vasconcelos Rebouças em *Surrealismo* (1986) menciona por alto a atividade surrealista na cidade de São Paulo durante os anos sessenta, e Sérgio Lima, que também o faz em *A aventura surrealista* (1992), além de Floriano Martins em *O Começo da Busca: o surrealismo na poesia da América Latina* (2001) e Álvaro Cardoso Gomes em *A estética surrealista* (1995). Além destes, não consta em nenhum dos livros canônicos de História ou Teoria literária no Brasil² sequer uma menção da existência do surrealismo por aqui, exceto pela recorrente e já canônica citação de Murilo Mendes em quem se reconhece uma certa "influência" ou uma "fase" surrealista.

Todavia, existe uma questão que sempre me pareceu incômoda e a qual entendo ir de encontro à "certeza oficial" de que não há e nunca houve surrealismo em terras brasileiras. Porém, antes de iniciar essa discussão, a qual retomarei em seguida, creio ser necessário pontuar o caráter internacional do surrealismo enquanto movimento organizado em vários países da Europa, América do Norte, sobretudo Estados Unidos, e Ásia, particularmente, o Japão. Já na América Latina a sua presença estende-se do México à Argentina, presença essa reconhecida internacionalmente. Vale ressaltar também a sua relevância para a literatura hispânica. Partindo disso, caberia então perguntar por qual razão o Brasil, detentor de uma literatura de valor considerável no século XX e que

¹ Ao longo do trabalho essa palavra aparecerá grafada de duas maneiras distintas, a primeira, em itálico refere-se à obra, a segunda, na mesma fonte do texto (à saber, times new roman 12) remete à personagem.

² Foram consultadas as obras de CANDIDO, 1975; COUTINHO, 1997; BOSI, 1989.

historicamente sempre teve as portas abertas para a Europa e desenvolveu uma relativa expressão espelhada nos movimentos culturais europeus, não estaria inserido nesse contexto.

Ora, fato é, daí o incômodo, que houve sim um atuante grupo surrealista no Brasil durante os anos sessenta na cidade de São Paulo, sob a liderança de Sérgio Lima e Claudio Willer, grupo esse que tem sua existência reconhecida no exterior, constando inclusive, num panorama do surrealismo no mundo feito pela conceituada revista francesa de literatura *Magazine Littéraire*³, quando da publicação de um longo dossiê sobre o surrealismo. Além disso, encontra-se em atividade, desde 1991, o grupo surrealista de São Paulo/Fortaleza, do qual fazem partes integrantes daquele primeiro período dos anos sessenta, entre eles Sérgio Lima e Leila Ferraz, além de novas adesões como a de Floriano Martins.

Posto isso, pode-se falar em marginalização do surrealismo no Brasil. E é nesse contexto, de marginalização, de "não-existência", que irei discutir a única tradução⁴ de *Nadja* no Brasil, feita por Ivo Barroso e cuja primeira edição data de 1987, pela extinta Editora Guanabara. Uma segunda edição surgiu em 1999, embora editada por outra editora, a Imago, trata-se integralmente da mesma tradução de Barroso que preferiu repassar os direitos a essa editora assim que se encerraram as atividades da Guanabara, conforme ele próprio me revelou em correspondência que mantivemos⁵.

A discussão a que me proponho aqui, entretanto, não se limita a uma análise restrita da tradução em si, concentrando-se apenas nas opções feitas pelo tradutor durante o seu processo tradutório. O que procurarei estabelecer, durante a análise da tradução propriamente dita, é também uma relação com os preceitos estéticos e postulados do surrealismo.

E para tanto, penso ser necessário levar em conta duas questões, ao meu ver, indissolúveis. Uma é o quase total desconhecimento no Brasil do que é de fato o surrealismo, entendido na maioria dos casos como mais um dos –"ismos" daquele período definido por Gilles Lipovetsky em *A era do Vazio* (1983) como "vanguardas clássicas".

³ Dez. 1984, n. 213

⁴ Enquanto tradução do texto integral, a tradução de Ivo Barroso é a única no Brasil. Contudo, existem traduções de um ou outro trecho constando nos poucos livros teóricos sobre o surrealismo.

⁵ Cf. Anexos, p. 165.

Noção essa que questiono já no primeiro capítulo, onde procuro demonstrar que o surrealismo jamais pretendeu ser mais uma "escola artística", sendo o seu projeto bem mais amplo que isso. A outra é a já mencionada marginalização do surrealismo no Brasil, que se perpetua exatamente dessa falsa idéia que se tem do surrealismo, constituindo assim, um círculo em que invariavelmente uma questão leva a outra.

Assim, ao propor discutir a tradução de *Nadja*, procuro fundamentar-me em dois pilares, a teoria do surrealismo e a da tradução.

Quanto à teoria surrealista, baseei-me em textos fundamentais desse movimento escritos por um diversificado número de autores, desde o próprio André Breton, quem primeiro a desenvolveu, à crítica especializada estrangeira. Utilizei-me ainda da pouca bibliografia sobre o assunto editada no Brasil e de vários ensaios publicados nas revistas virtuais *Agulha*, dirigida por Claudio Willer, e *Triplov*, dirigida por Sérgio Lima, ambos integrantes do grupo surrealista de São Paulo.

As consultas feitas a essas revistas foram de grande importância para a pesquisa, devido ao fato de nelas escreverem antigos membros do Grupo de São Paulo e também pelo seu caráter internacional, o que possibilita um contato mais amplo com ensaios, disponibilizados pela revista, sobre o surrealismo, os quais são escritos por indivíduos que mantêm um estreito envolvimento com esse movimento no exterior.

Em relação à teoria da tradução, tomarei por base as teorias sobre tradução de Friedrich Schleiermacher e Wilhelm Von Humboldt e seus ensaios *Sobre os diferentes métodos de tradução* e *Introdução a Agamêmnon*, respectivamente, ambos publicados pelo NUT⁶ (2001). Como também a teoria do crítico francês Antoine Berman, em especial as obras *Pour une critique des traductions: John Donne (1995)*, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain (1999)* e *A prova do estrangeiro (2002)*.

A escolha de Schleiermacher e Humboldt foi feita em função da maneira como os pensadores alemães entendem a tradução. No caso do autor de *Sobre os diferentes métodos de tradução* a opção se deu em razão da sua teoria ser pautada pela noção de que é imprescindível entender o fato de que aquele que faz o uso da linguagem é, antes de tudo, um *sujeito-consciência* capaz não só de decodificar signos lingüísticos, mas também de interagir com a língua, transformando-a de acordo com a sua livre capacidade de pensar.

⁶ NUT. Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Isso implica no fato de que num discurso entre dois ou mais interlocutores, nem sempre a comunicação ocorre de maneira clara, podendo haver momentos de opacidade.

A partir disso, e entendendo que entre o autor e o tradutor se estabelece um diálogo, então esse tradutor também está sujeito ao que Schleiermacher chama de *processos de leitura*, os quais podem interferir ou não no ato tradutório.

Além disso, o filósofo alemão procura definir a tradução como pertencente a campos diferentes, no caso o técnico e o das ciências e das artes, demonstrando que ambos diferem no que concerne a sua prática e objetivos finais. Com isso, a pessoa do tradutor adquire outra dimensão em que não são consideradas apenas as suas habilidades lingüísticas, mas também toda uma gama de variáveis que o colocam na posição de alguém que se torna também responsável pela interação cultural entre povos diferentes.

Há ainda a concepção de língua de Schleiermacher, que por considerá-la como parte integrante de um processo histórico de uma nação, suscetível portanto a transformações culturais, as quais variam de época para época e de povo para outro, não seria possível considerar uma língua no mesmo eixo paradigmático que outra, ainda que relações sejam possíveis.

Humboldt por sua vez, vê a tradução de forma convergente à de Schleiermacher no que se refere às diferenças entre as línguas. Diferenças que ele entende serem necessárias que se mantenham, ou pelo menos que se façam sentir nas traduções, para que através delas a língua e a cultura para a qual se traduziu possam experimentar um crescimento substancial. Da mesma forma, Berman, cuja idéia de tradução está muito próxima daquela dos pensadores alemães.

Contudo, o crítico francês, ao partir da teoria de Schleiermacher e Humboldt, entre outros, aprofunda-a e propõe uma reflexão em que considera importante e indissociável o texto, a que ele se refere como *lettre*, e que se relaciona com o ritmo, a sonoridade, o estilo, a poética do texto, e o seu sentido, retomando aqui a noção de língua dos críticos alemães. Mas Berman se atém à formulação de uma crítica de tradução, na qual procura compreender as razões que fizeram o tradutor tomar essa ou aquela opção durante a sua tarefa, ao invés de apontar apenas os aspectos negativos das escolhas feitas. Mas para tanto, Berman entende ser necessário contextualizar a tradução no momento histórico e literário do país na língua para qual a obra foi traduzida, o que implica a necessidade de haver um

projeto de tradução, sendo que os resultados obtidos pelo tradutor dependem diretamente desse projeto. Além disso, o autor de *A prova do estrangeiro*, delimita algumas situações, baseadas em sua experiência como tradutor e também crítico de tradução, durante a tarefa a que se propõe, as quais tornam mais clara a possibilidade de compreensão de uma tradução.

No que se refere à tradução brasileira, procurei estabelecer contato direto com o próprio Ivo Barroso a fim de discutir a possibilidade de dialogar sobre essa sua tradução. O mesmo não foi possível com Ernesto Sampaio, tradutor português de *Nadja*, falecido em dezembro de 2001.

Quanto à tradução de Sampaio, procurei analisar as mesmas questões estudadas naquela de Barroso. A escolha desse caminho advém do fato de que em Portugal o surrealismo não se encontra numa posição marginal como no Brasil. Além disso, Ernesto Sampaio deveria estar mais habituado com as questões fundamentais do surrealismo, já que foi membro atuante do surrealismo português.

Outra razão que me fez optar por trabalhar com essas duas traduções, foi a circunstancia que levou *Nadja*, publicada originalmente na França em 1928, a demorar tanto tempo para ser traduzida em língua portuguesa, levando mais de quatro décadas em Portugal e quase seis décadas no Brasil. E nesse caso, penso ser importante considerar as diferentes posições que o surrealismo ocupa nos dois países.

Assim, ao decidir estudar ambas as traduções através do contexto literário em que se insere o surrealismo no Brasil e em Portugal e, entendendo que tal recorte é de fundamental importância para compreendê-las, pois tenciono estabelecer uma discussão um pouco mais ampla, sobretudo no que se refere ao surrealismo no Brasil, proponho nessa dissertação, uma análise dividida em três momentos.

No primeiro deles, abordado na primeira parte, tratarei dos principais preceitos estéticos do surrealismo, entre eles o acaso objetivo, o amor louco, a idéia de erotismo para o surrealismo, a deambulação, as suas concepções políticas e ideológicas, preceitos que formam a chamada práxis surrealista, condição primordial para se compreender o projeto libertário do surrealismo. Entendo ser um ato necessário, porque são todos esses pontos que compõem a estética surrealista e que também serão analisados nas traduções.

Portanto, é nessa primeira parte que procurarei entender as possíveis razões da marginalização do surrealismo no Brasil em contrapartida ao seu processo de internacionalização.

Além disso, pontuarei alguns aspectos fundamentais para a formação da estética surrealista, os quais retomarei com mais propriedade no terceiro momento da dissertação.

Em um segundo momento, procurarei discutir de que maneira os tradutores se relacionam com a linguagem e as duas línguas, no caso, o francês como língua de partida e o português como língua de chegada, durante o processo de tradução, tendo por base os já referidos teóricos dessa área.

E por fim, no terceiro momento, buscarei analisar como as traduções de *Nadja* mantêm ou não os pressupostos estéticos do surrealismo.

Parte I

**Os preceitos fundamentais do surrealismo
e a sua presença no Brasil.**

1. O PROJETO LIBERTÁRIO DO SURREALISMO

Passados quase oitenta anos de sua criação, o surrealismo mantém-se, aos olhos do público e da crítica, quase que unicamente através de suas obras, situando-se assim, ironicamente, em um lugar onde os seus criadores, em particular, André Breton, jamais quiseram que ele estivesse, ou seja, o de mais um movimento artístico, ainda que ele tenha se transformado — por força daqueles que o entenderam apenas enquanto manifestação artística — num dos mais bem sucedidos na história da arte.

Todavia, é fundamental frisar que o surrealismo jamais pretendeu ser um *fim*, mas sim um *meio*. Meio para se atingir um estado de espírito liberto, na concepção mais ampla do termo. Assim, o surrealismo sempre ambicionou a liberdade total do homem contra toda e qualquer forma de opressão perpetrada pela sociedade burguesa, constituindo-se num projeto libertário de revolta absoluta, como o define Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo*⁷, de 1929:

Se, pelo surrealismo, rejeitamos sem hesitação a idéia da única possibilidade das coisas que ‘são’, e se declaramos, nós, que por um caminho que ‘é’, que podemos mostrar e ajudar a seguir, temos acesso ao que se pretendia que ‘não era’, se não encontramos palavras bastantes para estigmatizar a baixeza do pensamento ocidental, se não receamos nos insurgir contra a lógica, se não podemos jurar que um ato realizado no sonho tem menos sentido que um ato que realizamos acordados, se não temos sequer certeza que não se vai acabar *com o tempo*, velha farsa sinistra, trem perpetuamente saindo dos trilhos, pulsação louca, amontoado inextricável de bichos arrebatados e mortos, como podem querer que nós tenhamos carinho, ou que sejamos tolerantes com um aparelho de conservação social, seja qual for? Seria este o único delírio realmente inaceitável de nossa parte. Deve-se fazer tudo, todos os meios devem ser bons, para destruir as idéias de *família, pátria, religião*.⁸

⁷ Foi mantida a ortografia original de todas as citações presentes nessa dissertação.

⁸ BRETON, 1985. p. 102, 103.

Mas essa idéia de "revolta absoluta" já se apresenta em 1924 no primeiro *Manifesto do Surrealismo* quando Breton entende que a realidade que nos foi dada, ou melhor, permitida, para a "vida real", é ela limitadora, pois rouba do homem "esse sonhador definitivo", "a maior liberdade de espírito [que] nos foi concedida", que é a imaginação. Portanto, se faz necessária a insurreição contra todos os mecanismos castradores do homem.

No entanto, essa recusa do real não se trata de uma negação absoluta da realidade. As descobertas de Freud revelaram outros estados psíquicos ainda não explorados e que, no entendimento dos surrealistas, é a parte que falta para a formação do homem como um todo.

A partir dessa compreensão, os surrealistas irão empreender uma incessante busca por essa unidade, na qual as antinomias deixariam de ser compreendidas como tal, procurando sempre encontrar aquilo que Breton chamava de "ponto supremo":

Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto.⁹

Dessa maneira, os surrealistas lançar-se-ão numa aventura que se propõe como um ponto de partida para o homem que em um determinado momento do processo histórico perdeu a sua condição de liberdade, encontrando-se, no momento, diante de um mundo por demais funcionalista. É essa liberdade, destituída dos valores arbitrários para um bom funcionamento da sociedade, que o surrealismo procura resgatar. A aventura surrealista, portanto, é uma aventura para o interior do homem, a qual visa o rompimento de todos os grilhões do racionalismo que escraviza o ser humano.

Para possibilitar esse projeto libertário, o surrealismo entende ser necessária uma práxis constante e diária, que se constituirá única. Essa práxis se desenvolve em toda e qualquer atitude que se destaque pela libertação das regras de funcionamento da sociedade, a qual sempre foi rechaçada com violência pelos surrealistas.

⁹ Id. Ibid. p. 98.

Um dos campos escolhidos de atuação será o das artes e é esse o ponto no qual o surrealismo não foi compreendido. Ora, se é o inconsciente, se são os estados psíquicos ainda desconhecidos que o surrealismo reivindica na sua proposta de libertação total do homem, então é natural que a arte surrealista atue também nesse campo. Como é natural também que os seus conceitos de arte tornem-se outros. Entre eles o do Belo, cuja célebre frase de Lautréamont é emblemática para a estética surrealista:

Belo como o encontro fortuito, na mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva.¹⁰

Essa frase de Lautréamont, poeta obscuro do século XIX, arrancado do esquecimento pelos surrealistas que nele verão o seu precursor direto, tornar-se-ia importante para o conceito de imagem que o surrealismo tomaria para si. É Pierre Reverdy quem o formula, sendo apresentada por Breton no *Primeiro Manifesto*:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem — mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá...¹¹

Esse tipo de imagem encontra-se no sonho e na escrita-automática, um dos territórios poéticos por excelência do surrealismo. No entanto, os surrealistas sempre rechaçarão a escrita automática como mero fazer poético. A poesia tem lugar no surrealismo não como literatura, mas como um dos elementos da práxis surrealista, da mesma forma que toda e qualquer outra manifestação artística. Daí, não haver distinção alguma de valor entre um quadro de Max Ernst e a arte primitiva da Oceania e da África, pois tanto naquele, quanto nesta está presente a manifestação "pura do espírito" a que se refere Breton no *Primeiro Manifesto*. Decorre disso a confusão que a "Instituição Arte" fez

¹⁰ LAUTRÉAMONT, 1988. p. 194.

¹¹ BRETON, 1985. p. 52.

do surrealismo, compreendendo-o apenas enquanto mais uma "escola artística", e não a sua arte como parte integrante de um projeto mais amplo.

A arte para os surrealistas, portanto, não repousa naquela concepção burguesa de arte, na qual o artista é praticamente um ente superior. Tal idéia é refutada com veemência e para o seu lugar os surrealistas invocarão uma frase de Lautréamont que se tornará uma das palavras de ordem do movimento: "A poesia não deve ser feita apenas por um, mas por todos"¹². Nesse sentido, retomam Rimbaud, que ao abandonar a "poesia oficial", lança-se na aventura de "viver" a poesia no dia-a-dia, tomando-a enquanto uma prática de vida.

É a partir do caminho aberto por Rimbaud que o surrealismo encontrará a sua prática de existência. Assim, se a práxis surrealista incorpora a arte, ela também se servirá de várias outras manifestações que irão compor a atmosfera surrealista. Encontrar-se-ão nessa atmosfera o ocultismo, a alquimia e o esoterismo. Porém, Breton jamais atribuirá a isso uma explicação metafísica, mas sim materialista, pois as entenderá como manifestações do espírito, daqueles estados psíquicos ainda não explorados.

É daí que surgirão os preceitos herméticos que formarão uma estética surrealista. Entre eles, o acaso objetivo para designar um lugar geométrico onde se dão encontros insólitos e onde ocorrem certas "coincidências atordoantes" nas palavras de Michel Carrouges; a concepção de amor surrealista que Breton definirá como Amor Louco, sendo, segundo Sérgio Lima¹³, como a poesia e a pintura, uma experiência-limite, de excesso, violenta, onde homem e mulher deixam de ser contrários; o humor-negro, termo criado por Breton para designar o humor de risco no qual sequer o próprio autor é poupado¹⁴, humor como revolta; o erotismo que nega à mulher a condição de objeto.

É, portanto, ao lado da arte e gozando de mesmo prestígio, que esses elementos gravitam em torno do surrealismo constituindo a sua práxis, formando-o como projeto libertário. Retomarei esses pontos quando da análise das traduções de *Nadja*, pois a maioria deles, sobretudo o acaso objetivo, encontram-se nessa obra, o que em razão disso a faz um dos mais representativos textos surrealistas.

¹² LAUTRÉAMONT, 1988. p. 247.

¹³ LIMA, 1992. p. 227.

¹⁴ REBOUÇAS, 1986. p. 90.

Por fim, o que pretendi aqui demonstrar é que procurar compreender o surrealismo apenas enquanto um movimento estético nos moldes das vanguardas clássicas, não percebendo a sua estética como parte de um projeto maior e revolucionário, é proceder de forma a descaracterizá-lo, negando-lhe a sua própria essência, banalizando-o, falseando-o, traindo-o.

2. O SURREALISMO NO BRASIL: UMA HISTÓRIA SUBTERRÂNEA¹⁵

O surrealismo na literatura brasileira é um não-capítulo, uma história não contada.

A idéia que se tem é que o movimento não se fez presente por aqui e que, portanto, a sua influência é irrelevante, o que tomou ares de verdade quase absoluta em manifestações de alguns intelectuais brasileiros.

O caso mais clássico é o de José Paulo Paes que afirma no ensaio *O surrealismo na literatura brasileira?*:

Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve.¹⁶

Entretanto, Paes entra, ao que parece, em contradição nesse mesmo ensaio:

Não é este o lugar nem o momento para selecionar criticamente obras e autores dessa corrente ou tendência que não chegou a configurar-se em movimento. Contentemo-nos em citar, por amor do exemplo, os nomes de Claudio Willer (...), e de Roberto Piva, cujo *Paranóia* mereceu uma resenha no número de novembro de 1965 de *La Brèche*, revista consagrada à 'action surréaliste' e dirigida por André Breton.¹⁷

O que causa estranheza em *O surrealismo na literatura brasileira?*, é que o ensaio de Paes é aberto com a afirmação peremptória de não existência do surrealismo no Brasil, ao passo que o seu fechamento se dá com a citação — "por amor do exemplo" — do conhecimento na França de uma obra de Roberto Piva, resenhada numa revista dirigida pelo próprio André Breton. Vale ressaltar ainda o número da revista francesa *Magazine Littéraire* (1984), que no dossiê *Soixante ans de surréalisme*, ao listar os grupos surrealistas organizados no mundo, faz a seguinte citação:

¹⁵ Esse título foi tomado de Claudio Willer, em ensaio que escreveu para a revista *Cult* de setembro de 2001, com autorização do autor.

¹⁶ PAES, 1985. p. 99.

¹⁷ Id. *Ibid.* p. 114.

Brésil. 1963. Autour des amis de Péret. Paulo A Paranagua, Lima.
Dissolution en mai 1968.¹⁸

O grupo surrealista de São Paulo, ao qual se refere a revista francesa foi fundado por Sérgio Lima, que conheceu Breton quando integrou o grupo de Paris no final dos anos 50 e início dos 60, mais Claudio Willer, Roberto Piva e Rodrigo de Haro, entre outros. No entanto, a crítica brasileira pouco ou quase nada sabe sobre as atividades do grupo, apenas que existiu nos anos sessenta em São Paulo. Há ainda um fato de grande relevância para o surrealismo brasileiro e, conseqüentemente, mundial.

Por volta de 1965 Sérgio Lima começa a articular com André Breton a XIII Exposição Mundial do Surrealismo, acontecida em 1967, na FAAP¹⁹, em São Paulo. Como André Breton morrera um ano antes e o grupo de Paris foi dissolvido em 1969, a exposição da FAAP foi uma das últimas exposições mundiais de caráter oficial do movimento.²⁰

Nesse mesmo ano de 1967, surgia a revista *A Phala*,²¹ dirigida por Sérgio Lima. Contendo 160 páginas, trazia textos assinados por André Breton, Benjamin Péret, Alain Joubert, José Pierre, Aimé Cesaire, Mário Cesariny e Aldo Pellegrini, todos nomes importantes no cenário surrealista mundial, além dos brasileiros que também escreveram matérias para a revista.

O caso d' *A Phala* também é sintomático para a situação do surrealismo no Brasil, como atesta Floriano Martins:

Mendonça Teles, em entrevista que lhe fiz em 1994, declarou não se haver reportado à revista *A Phala*, por exemplo, no livro *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, por desconhecimento. Ao publicar *A escrituração da escrita* (1996), observa o surrealismo pela mesma ótica de José Paulo Paes, validando tão-somente o caráter programático, reduzindo-o à categoria algo leviana dos *ismos* (...).²²

¹⁸ Magazine Littéraire. Dez. 1984, p. 48.

¹⁹ Fundação Armando Álvares Penteado.

²⁰ Houve mais uma em Praga no ano de 1968 e outra em 1970 em Estocolmo.

²¹ Editada em agosto de 1967, trazia na capa o subtítulo “Revista do Movimento Surrealista”. Teve apenas um único número, sendo o segundo apreendido pela censura militar em maio de 1968, conforme atesta Sérgio Lima em seu ensaio “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil” publicado pela revista virtual *Triplov*.

²² MARTINS, 2001. p. 30, 31.

Ora, se houve um grupo surrealista atuante no Brasil, com atividades que iam de publicações à organização de uma exposição mundial, qual a razão da sua marginalização? Uma possibilidade é a de censura.

Pode-se dizer que há dois momentos propícios ao surrealismo no Brasil. Um ainda nos anos vinte e trinta, época da internacionalização do movimento, em que surgiam grupos surrealistas organizados em várias partes do mundo²³, e outro já nos anos sessenta quando surge o Grupo Surrealista de São Paulo.

Nesse primeiro momento, à mesma época que Breton publicava além de *Nadja* os seus manifestos, os modernistas brasileiros procuravam cores nacionais para o seu movimento, reagindo, portanto, a qualquer influência externa, principalmente da Europa, sobretudo francesa e portuguesa. Há inclusive, uma interessante coincidência de datas entre as obras que proporcionalmente representaram para o modernismo brasileiro o mesmo que *Nadja* e os dois manifestos de Breton teriam representado para o surrealismo.

Assim, 1924 é o mesmo ano do *Manifesto do Surrealismo* de Breton e do *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Ainda na mesma década, outros dois manifestos surgem, de igual relevância para ambos os movimentos, com a diferença de um ano apenas. 1928 é a data de publicação do *Manifesto Antropófago* de Oswald, ao passo que no ano seguinte surge o *Segundo Manifesto do Surrealismo* de Breton.

Além disso, se *Macunaíma* de Mário de Andrade é a obra representativa das teorias dos dois principais manifestos dos "anos heróicos" do modernismo brasileiro, *Nadja* desempenha o mesmo papel para o surrealismo, sendo ambas as obras publicadas originalmente em 1928.

Ora, se nesse período havia por parte dos modernistas brasileiros, motivados por um contexto histórico e literário local, o real desejo de romper definitivamente com a influência européia na arte brasileira, então é natural que o surrealismo não encontrasse um solo muito fértil em terras brasileiras. E essa resistência foi inclusive explícita por parte de um dos mais influentes modernistas brasileiros. Em carta escrita a Prudente de Moraes, neto, datada de 25 de dezembro de 1927, Mário de Andrade escrevia o seguinte:

²³ Esses grupos surgiram nos seguintes países: Bélgica (1924), Japão (1925), Romênia (1928), Argentina (1928), Dinamarca (1929), Iugoslávia (1930), Martinica e Haiti (1932), Inglaterra (1935), Peru (1935), Estados Unidos (1936), Grécia (1936), Egito (1937), Tchecoslováquia (1938), Chile (1938), e México (1938).

O surrealismo é uma arte quintessenciada que me atrairia fatalmente si eu não me tivesse dado uma função de acordo mais com a civilização e o lugar em que vivo. Porquê incontestavelmente a civilização em que a gente vive aqui no Brasil não é a mesma dos franceses não acha mesmo? Não discuto si é melhor ou pior (...). Não discuto porquê acho pueril discutir coisas práas quais nos faltam dados suficientes que só virão com os anos. (...) Não acho que somos bárbaros. Mas incontestavelmente me parece que não estamos naquele momento de fadiga em que está a arte francesa com séculos de tradição organizada nacionalmente, atrás dela.²⁴

A posição de Mário de Andrade com a cultura nacional, ou com a tentativa de defini-la ou mesmo criá-la, é clara nesse trecho da carta. Ademais, para o autor de *Macunaíma*, o surrealismo representava uma ruptura com uma tradição artística que não era brasileira, mas tipicamente francesa. E esse é um ponto interessante. Por que se Mário de Andrade via o surrealismo como "arte de ruptura", como vanguarda tão somente, então o projeto libertário surrealista nada contava, ou não interessava, o que parece mais provável em outro trecho da carta:

Considero o surrealismo a consequencia lógica e a quintessencia de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, êle não adianta nada. Não adianta porquê não ajuda. Todas as questões que são de vida ou de morte prá organização definitiva da realidade brasileira (coisa que indiscutivelmente está se dando agora) nos levam pra uma arte de character interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fê pra união nacional, psicologia familiar social religiosa sexual). E creio que você bem sabe os sacrificios enormes de mim que fiz nesse sentido.²⁵

As palavras de Andrade delimitam muito bem as coisas. O caráter libertário do surrealismo não era nacionalista, pelo contrário, os surrealistas sempre agiram de modo violento contra valores nacionais; a noção de pátria, de nação, de cultura nacional era para eles escandalosa. Portanto, seu projeto de fato não adiantava nada porque não ajudava, não

²⁴ ANDRADE, 1985. p. 247.

²⁵ Id. Ibid. p. 248.

a concepção fundadora de uma arte genuinamente nacional a que se propunham os modernistas. Nesse sentido, a divergência com o surrealismo é capital. Mas é uma divergência mais ideológica do que estética, com a qual havia pontos de aproximação como o interesse pela arte primitivista. E ainda que Mário tivesse algumas resistências estéticas, elas não importavam naquele momento, conforme ele escreve em outro trecho da carta.

Mas no plano estético e mesmo filosófico, uma voz importante surgiu para de fato atacar o surrealismo. Trata-se do principal crítico do modernismo naquele momento, Tristão de Athayde. Gozando de prestígio na época, Athayde lera o *Manifesto do Surrealismo* e compreendera imediatamente os "riscos" que ele trazia. Sobre a reação de Alceu Amoroso Lima, cabe aqui citar o artigo *Modernismo brasileiro e surrealismo* de Adrian Marino:

Tristão de Athayde captou perfeitamente a essência das inovações propostas por Breton. Sobretudo aquelas que procuraram ressaltar a importância do subconsciente, apoiada cientificamente em Freud. E não aceitou as forças do subconsciente, ou melhor, "os resíduos do espírito," 'um mundo de larvas,' de sombras furtivas" como representantes da expressão profunda de nossa personalidade, e como componente primordial da nova arte. Admitia o recurso à psicanálise a fim de extrair novas riquezas, mas com total controle e domínio sobre as forças do subconsciente. (...) Tanto o crítico modernista intuiu nessas conquistas o grau de subversão que poderia causar nos costumes, na moral, na arte enfim, que os tratou como uma perigosa "infecção literária" a ser duramente combatida. (...) "É preciso ver o mal para precaver-nos a tempo,' com esta advertência, Tristão de Athayde esperava pelo menos que a 'infecção' chegasse até aqui bastante arrefecida 'lá para 1950.' As Idéias assustadoras que o Surrealismo trazia no seu bojo, das quais era preciso 'defender-nos,' se configuravam para o crítico em primeiro lugar como um processo geral de 'involução': a arte purificação passaria a ser uma abjeção, uma volta à matéria.²⁶

²⁶ Disponível em <http://www.unicamp.br/~boaventu/page30b.htm>. Acesso em setembro de 2003.

A reação de Tristão de Athayde difere um pouco daquela de Mário de Andrade, que parece mais a vontade com as propostas estéticas do surrealismo do que o seu colega católico.

Ora, a resistência por parte desses dois nomes importantes do modernismo brasileiro, um artista e outro crítico, aliada à necessidade de romper com a arte do velho mundo, partindo daí em direção a uma arte de caráter nacional, parece ter sido o bastante para que o surrealismo não encontrasse a mesma receptividade que encontrara em outros países no momento da sua internacionalização.

No segundo momento, já nos anos sessenta, na época em que estava em atividade o Grupo Surrealista de São Paulo, a situação repete-se, mas agora com outro grupo. O contexto literário brasileiro daquele período estava marcado pelo surgimento de vários movimentos literários que vinham na esteira do concretismo, como a poesia-práxis e o poema-processo. Além disso, nos anos sessenta, o concretismo estava em seu auge, fazendo inclusive uma crítica formalista ao surrealismo através de Haroldo de Campos em *Poesia concreta — Linguagem — Comunicação*:

[Há] uma distinção fundamental entre o poema concreto e o poema surrealista. O surrealismo, defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse. [Por isso], embora se insurja contra a lógica, é apenas filho bastardo dessa.²⁷

Nesse contexto literário dos anos sessenta, é possível que as conquistas surrealistas no campo da literatura, a escrita-automática, por exemplo, não fossem mais vistas como algo novo, sendo já conhecidas no meio artístico e intelectual brasileiro. Permaneciam obscuros os aspectos que compunham a práxis surrealista, a qual artisticamente não era interessante àquele contexto.

Além disso, a idéia de libertação total do homem, ao que parece, não encontrou eco por aqui. A liberdade almejada pela intelectualidade brasileira era política, não que a do surrealismo também não o fosse, mas no Brasil ela estava associada a uma ideologia de esquerda, sobretudo comunista e organizada. Comunismo com o qual o próprio Breton

²⁷ “História subterrânea.” In: WILLER, Claudio. Revista Cult, setembro 2001, p. 56.

rompera anos antes por entender que, da mesma forma que a sociedade capitalista, a socialista cerceava a liberdade do homem, comunismo com o qual Claudio Willer nunca quis uma aproximação.

A condição do surrealismo à margem da literatura no Brasil, reflete-se, então, no quase total desconhecimento que temos não apenas do grupo de São Paulo, mas também do projeto surrealista que, conforme já frisei, objetivava extrapolar os âmbitos da arte.

Assim, o que sabemos do surrealismo passa pelo lugar comum e por uma visão estereotipada. Suas questões mais conhecidas como o automatismo psíquico, a influência de Freud e Lautréamont, além da sua posição política, são percebidas entre nós de maneira vulgar. Em relação àquelas mais herméticas, como os conceitos de belo e maravilhoso surrealistas, a noção do amor louco, os estados segundos, seus diálogos com o Romantismo e o Simbolismo, o acaso objetivo e, sobretudo, a práxis surrealista como meio de libertação total do homem, continuam praticamente ignoradas no Brasil.

Esse desconhecimento também se reflete na escassez de publicações de obras surrealistas no Brasil. As obras dos surrealistas brasileiros permanecem em grande parte fora de catálogo, apenas recentemente foi reeditada *Paranóia* de Piva e *Volta* de Claudio Willer. Quanto às obras críticas, há também pouquíssimos títulos que abordam o assunto com seriedade. Em relação aos autores estrangeiros não é diferente. Basta dizer que André Breton tem cinco títulos traduzidos, Benjamin Péret apenas um, o mesmo acontecendo com Paul Éluard e Louis Aragon, que apenas recentemente teve *O camponês de Paris* traduzido para o português do Brasil. No entanto, são todos além de fundadores, alguns dos principais vultos da história do movimento. Já outros de igual importância como Philippe Soupault, René Crevel, Pierre Naville, Robert Desnos entre muitos outros, nunca lemos. Jamais foram traduzidos e permanecem quase que totalmente desconhecidos no Brasil.

Em contrapartida, em outros idiomas como espanhol, inglês, alemão e italiano esses escritores vêm sendo traduzidos desde os anos sessenta. Robert Desnos, por exemplo, possui cinco títulos traduzidos na Alemanha, como também Paul Éluard, que possui seis nesse idioma, quatro em italiano e em inglês. O mesmo ocorre com Louis Aragon com várias traduções em inglês, alemão, espanhol e italiano, e o próprio André Breton, cuja obra foi praticamente inteira traduzida para o espanhol, o inglês e o alemão. Contudo, é em língua espanhola que se encontra o maior número de títulos de autores surrealistas do

mundo inteiro, como também de obras críticas sobre o surrealismo. José Miguel Otroño²⁸ lista perto de trezentos títulos em espanhol, entre obras de autores, crítica, revistas surrealistas, como também de outros escritores ligados ao surrealismo.

Ainda sobre as poucas traduções e reedições de autores surrealistas no Brasil, deve-se ressaltar em que circunstâncias o mercado editorial pareceu se interessar pelo surrealismo, impelido, ao que tudo indica, a um passageiro modismo.

Em outubro de 2001, teve lugar, no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, uma grande exposição sobre o surrealismo. Curiosamente, a edição de *Nadja* pela Imago é de 1999, a 2ª edição d'*O camponês de Paris*, também pela Imago, de 2000. Nesse mesmo ano foi reeditada pelo Instituto Moreira Sales *Paranóia*, de Roberto Piva e uma nova edição d'*Os Manifestos do Surrealismo*²⁹, pela editora Nau. Embora haja uma diferença de um a dois anos entre as publicações e a exposição, sabe-se que uma exposição daquele porte não se organiza de um ano para o outro. E no caso dessa reedição d'*Os Manifestos do Surrealismo*, a exposição do CCBB foi fundamental, como revela Ivo Barroso em contato que mantivemos:

Creio que é impossível estudar o surrealismo no Brasil sem se ter presenciado a exposição feita no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio, no ano 2000 e a enorme documentação que dela resultou, principalmente o indispensável "Manifestos do Surrealismo", de Breton (incluindo o Peixe Solúvel, Carta às videntes, etc), traduzidos por Sergio Pachá, ed. Nau.³⁰

Já as referidas traduções de Breton, Péret e Éluard, se deram em meados da década de 80. *Os Manifestos do Surrealismo* de André Breton teve sua primeira edição no Brasil pela Brasiliense em 1985, que do mesmo autor ainda publicou *Arcano 17*, em 1986. Enquanto que a Paz e Terra editou *Breton-Trotsky: por uma arte revolucionária independente*, também em 1985. Nesse mesmo ano a Brasiliense também editou *Amor Sublime* de Benjamin Péret. E em 1987, a Guanabara publica *Nadja*, enquanto a Brasiliense faz surgir a coletânea *Os arcanos da poesia surrealista*, também em 1987.

²⁸ Disponível em: www.axioma21.com.ar. Acesso em maio de 2004.

²⁹ Essa reedição dos *Manifestos do Surrealismo* traz também a tradução de uma das principais obras de Breton, *Peixe Solúvel* (1924), além de fragmentos do texto *Carta às videntes*.

³⁰ Cf. Anexos. p. 166.

Ora, em 1985, a Aliança Francesa de São Paulo e a UNICAMP realizaram a Semana do Surrealismo, série de conferências e debates dos quais participaram Sérgio Lima, Claudio Willer, os surrealistas Jean Schuster, francês, e José Pierre, português. Em contato que mantive com Claudio Willer, perguntei-lhe se as traduções dos anos oitenta, sobretudo as da Brasiliense, foram motivadas por esse acontecimento. Reproduzo a resposta por ele a mim enviada:

Semana Surrealista, o que houve foi o seguinte: Jean Puyade, então professor da Aliança Francesa em SP (depois iria para a Argentina) conseguiu uma subvenção para as co-edições dos Manifestos e da coletânea de Péret, e para fazer a semana surrealista, trazendo o Jean Schuster e José Pierre, e algum tempo depois, ainda os *Arcanos da Poesia Surrealista*, tudo pela Brasiliense. Portanto, o patrocínio precedeu, deu margem às edições.³¹

Já em relação à tradução que Ivo Barroso fez de *Nadja* e que a Guanabara editou, ocorreu algo semelhante. Também mantive contato com Ivo Barroso e lhe perguntei em quais circunstâncias surgiu a idéia de traduzir *Nadja* pela primeira vez no Brasil, obtendo a seguinte resposta:

Eu morava em Paris e vi em companhia do Pedro Paulo Senna Madureira, (que tinha saído da Nova Fronteira para a Guanabara), uma exposição surrealista, durante a qual ele me instigou (desafiou) a traduzir *Nadja*.³²

Embora a tradução de Barroso não tenha tido uma relação direta com a Semana do Surrealismo em São Paulo, parece-me possível que o impacto no mercado editorial, causado pelos acontecimentos daquele evento, também tenha contribuído para a edição de *Nadja* pela Guanabara.

Sendo assim, se as poucas traduções de obras surrealistas no Brasil são motivadas por um ou outro evento que esporadicamente ocorre em nosso país, penso que essa postura por parte do mercado editorial também consiste numa marginalização do surrealismo.

³¹ Cf. Anexos, p. 167.

³² Cf. Anexos, p. 165.

Assim, penso ser possível cogitar a possibilidade de que essa pouca atenção por parte das editoras em se publicar obras de autores surrealistas se dá devido ao não-lugar ocupado pelo surrealismo na literatura brasileira, pois, evidentemente, é pouco provável que haja interesse em publicar obras de um movimento ainda desconhecido por aqui e que oficialmente não fez seguidores.

3. O SURREALISMO EM PORTUGAL

Ainda que não houvesse um grupo organizado, manifestações surrealistas, protagonizadas por António Pedro, aconteciam em Portugal desde os anos trinta, durante as reuniões no café Herminius, sendo que somente mais tarde, no ano de 1949, surge não um, mas dois grupos organizados e que dão início ao surrealismo histórico nesse país.³³ Naquele ano, ao mesmo tempo em que o Grupo de Paris vivenciava um renascimento, inaugurava-se a I Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa e, ainda em 1949, tendo a frente o poeta Mário Cesariny, o Grupo Dissidente também fazia a sua primeira exposição.

Essa cisão no interior do grupo surrealista português ocorreu porque alguns membros como o próprio Mário Cesariny, além de Pedro Oom e Mário Henrique Leiria, encontravam-se insatisfeitos por se situarem em oposição a todos os outros grupos literários e artísticos portugueses. Assim, nas palavras de Claudio Willer³⁴, "um anti-grupo surrealista dos surrealistas, para Cesariny, ou surrealismo-abjeccionismo, incorporando o termo criado por Pedro Oom", surgia em Portugal. Cabe dizer que esse "anti-grupo" mais conhecido como Grupo Dissidente, nunca contou com a simpatia do Grupo de Paris e de André Breton, sendo que o seu reconhecimento na França enquanto grupo surrealista veio somente na década de setenta.

O surrealismo histórico em Portugal extinguiu-se em fins da década de cinquenta, contudo, um outro grupo, que manteve contato com Cesariny e alguns dos surrealistas históricos, passa a se reunir nos anos sessenta no Café Gelo em Lisboa. Ainda que não oficialmente surrealista esse grupo, do qual participa Ernesto Sampaio, mantém atividades surrealistas e é visto como a última das metamorfoses do surrealismo em Portugal. As atividades daqueles que se reuniam no Café Gelo são bem definidas por António José Forte, citado por Willer:

Um verdadeiro escândalo, que não era provocado por um manifesto, por

³³ Entende-se por surrealismo histórico um determinado período em que as manifestações surrealistas se dão no interior de um grupo organizado até a dissolução deste, não se atendo às manifestações isoladas antes ou depois da existência desse grupo.

³⁴ WILLER. *Permanência da anarquia: a propósito de uma antologia do surrealismo português*. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag10willer.htm>. Acesso em maio de 2004.

um grupo com nome próprio, por uma revista, mas por um grupo iconoclasta e libertário onde se falava de tudo, até de literatura e artes, e de rosas também. Um grupo de franco-atiradores, é verdade; um grupo de poetas, sem dúvida. Que disparava ao acaso sobre a multidão, que inventava os seus infernos e paraísos, que usava a liberdade de expressão ora voando, morrendo, desaparecendo, escrevendo às vezes.³⁵

Assim, ainda que não filiados a um surrealismo oficial, os frequentadores do Café Gelo continuaram as atividades desenvolvidas por seus antecessores, produzindo obras significativas, apresentando autores que passariam a figurar como importantes na literatura contemporânea portuguesa, como Herberto Helder.

Essa característica iconoclasta e libertária do grupo do Café Gelo segue na esteira dos outros surrealistas portugueses que se colocavam não apenas em oposição a toda uma tradição cultural, mas se posicionavam também politicamente contra o Estado Novo de António Salazar que através da PIDE, a polícia política do regime, muitas vezes perseguiu os surrealistas e proibiu muitas de suas manifestações. A censura salazarista era extremamente eficiente em relação aos opositores do regime e segundo Cândido Azevedo

(...) foi igualmente constante e arrasadora ao nível do teatro, do cinema, da televisão, da radiodifusão, do livro e das artes plásticas. [E] foi usada pela ditadura para tentar moldar literalmente o pensamento dos portugueses em conformidade com os valores e interesses do regime.³⁶

Ideologicamente, os surrealistas portugueses colocaram-se, portanto, em franca oposição ao regime salazarista, opondo-se drasticamente aos valores da ditadura, tais como religião, pátria, autoridade, família e trabalho, os chamados Valores de Braga. A resistência dos surrealistas se dava no âmbito de sua práxis, seja por meio de panfletos contra o regime, seja durante atividades como os jogos coletivos, entre eles o *cadáver-esquisito*³⁷ e o

³⁵ Id.

³⁶ AZEVEDO, 1999, p. 78.

³⁷ A tradução do nome desse jogo, *cadavre-exquis* no original em francês, para a língua portuguesa, é curiosa, pois figura nos livros sobre o surrealismo, tanto no Brasil, quanto em Portugal, como *cadáver-esquisito*.

jogo das perguntas-respostas³⁸ que encontravam na paródia interdiscursiva uma forma de resistência, como escreve Cândido Martins em seu ensaio *A paródia carnavalesca no surrealismo português e a teorização de Mikhail Baktine*:

(...) lançando mão da invectiva e da sátira paródica, operaram a dissolução de um estereótipo cultural posto a circular pelo antigo regime, ou seja, uma certa ideia de Portugal, mais concretamente uma imagem mística e nacionalista de Portugal. Numa das típicas construções de pergunta-resposta usada no cadáver-esquisito, pode ler-se: "– O que é a pátria?/ – É uma coisa sem solução". Portugal é mesmo apresentado por Cesariny como "o país do cadáver esquisito". Neste intuito desmistificador, a grande e heróica Nação imperial, que se estendia do Minho a Timor, é objecto de um discurso panfletário, onde sobressaem epítetos como estes: Portugal fascista e pindérico, um verdadeiro reino da Dinamarca, país de chumbo ou país fatal; ou ainda Portugal pobrezinho ou Portugal desgraçado (Cesariny). Parodia-se o Hino Nacional, pela boca de Fernando Lemos, ou outras imagens de Portugal publicitadas pelo Estado Novo. Denuncia-se, enfim, a "pelintrice cultural" da nossa "patriazinha iletrada" (expressão de O'Neill). Em suma, como escreve numa carta Cesariny, "não se pode viver em Portugal. É feio. Em contrapartida, já cá se sabia que para morrer, devagar e depressa, não há como a nossa terra".³⁹

E de declarações como essa de Cesariny, citada por Willer:

O Homem só será livre quando tiver destruído toda e qualquer espécie de ditadura religioso-política ou político-religiosa e quando for capaz de existir sem limites. Então o Homem será o Poeta e a poesia será o Amor Explosivo. (...) Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA.⁴⁰

Todavia, ao vocábulo *exquis* não se poderia atribuir tal tradução, os termos correspondentes seriam *delicado, maravilhoso, agradável*.

³⁸ Que consistia em se fazer uma pergunta a qual o interlocutor não ouvia, respondendo o que bem quisesse.

³⁹ Disponível em: <http://www.ipn.pt/literatura/letras/candid06.htm>. Acesso em abril de 2003.

⁴⁰ WILLER. *Permanência da anarquia: a propósito de uma antologia do surrealismo português*. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag10willer.htm> Acesso em abril de 2003.

Ora, devido ao contexto histórico por que passava Portugal naquele período e a posturas como essas por parte dos surrealistas portugueses, parece claro o motivo encontrado pelo regime de Salazar de impor uma forte censura aos surrealistas que tinham, inclusive, dificuldades em publicar as suas obras. Possivelmente, essa seja a razão pela qual *Nadja* demorou pouco mais de quatro décadas para ser traduzida em Portugal, o mesmo ocorrendo com outras obras surrealistas, cujas traduções só começaram a aparecer após a queda de Salazar em 1974. E ainda que *Nadja* tenha sido publicada dois anos antes do fim do Estado Novo, isso acontece em um momento em que a ditadura de Salazar já estertorava.

Nos anos setenta, poucas obras são traduzidas, sendo que nos oitenta e noventa há uma proliferação de publicações em que aparecem obras dos próprios surrealistas portugueses, dos franceses, como também traduções de obras fundamentais para o surrealismo como *O surrealismo* (1985) de Yvon Duplessis e o célebre *André Breton e os dados fundamentais do surrealismo* (1992). Quanto aos autores franceses, André Breton possui sete obras traduzidas, Louis Aragon e Benjamin Péret cinco, Paul Éluard três e Max Ernst e Salvador Dali duas. No que se refere a obras sobre o surrealismo em Portugal podem ser citadas *A única real tradição viva - Antologia da poesia surrealista portuguesa* (1999), organizado e prefaciado por Perfecto E. Cuadrado, *O surrealismo em Portugal* (1987) de Maria D. Marinho e *O surrealismo na poesia portuguesa* (1973) de Natália Correa. Há ainda traduções de autores que de uma maneira ou de outra podem ser relacionados com o surrealismo como Lautréamont, Alfred Jarry, Arthut Cravan, Rimbaud e Mallarmé.

Pode-se dizer, portanto, que o mercado editorial em Portugal, ao contrário do Brasil, é bastante prolífico no que concerne a publicações surrealistas, sendo que, pelo que pude apurar, há pelo menos doze editoras diferentes que vêm publicando há três décadas essas obras, desde a conceituada Assírio & Alvim à pequena & etc, que parece ter se especializado no tema, além das editoras Antígona e a Hiena.

Ora, o fato de termos em Portugal várias publicações e uma cobertura considerável do mercado editorial em relação ao surrealismo, nos permite perceber que, diferentemente do Brasil, a posição ocupada pelo movimento surrealista naquele país não é marginal. Ademais, a importância do surrealismo na literatura portuguesa de meados do século XX

em diante é reconhecida mesmo em livros didáticos de literatura⁴¹ e também nos de História da literatura portuguesa⁴². Aliás, o surrealismo português é reconhecido internacionalmente, sendo que após a 2ª Guerra, pode-se falar num eixo que incluía os grupos de Paris, Praga, Bruxelas e Lisboa como os mais importantes do surrealismo em âmbito internacional. Logo, sobre a relevância do surrealismo português, afirma categoricamente Claudio Willer no ensaio *Permanência da anarquia: a propósito de uma antologia do surrealismo português*:

se mapeados os grupos e movimentos que adotaram a união do *mudar a vida* e do *transformar a sociedade* proposta por Breton, o surrealismo português poderá mostrar-se o mais importante e influente em poesia, afora aquele do âmbito francófono.

⁴¹ CEREJA & MAGALHÃES, 1997.

⁴² GOMES, 1985.

Parte II

**As edições de *Nadja*
e suas traduções**

1. OS PARATEXTOS EM *NADJA*

1.1. AS CAPAS DAS TRADUÇÕES DE *NADJA*.

A importância de paratextos em uma edição, seja ela o original ou alguma tradução, se justifica por permitir ao leitor uma leitura mais enriquecedora, caso tenhamos ensaios, prefácios, notas, provenientes do autor, do tradutor, do editor ou mesmo de um comentador. Além disso, no caso da análise de uma tradução, os paratextos são importantes na tentativa de se procurar compreender qual o projeto de tradução, o que para Berman é essencial nesse tipo de análise, pois toda a tradução é sustentada por um projeto ou um objetivo articulado, os quais são determinados pela posição tradutiva e pelas exigências colocadas pela obra a ser traduzida.⁴³

Portanto, a presença ou não de paratextos é bastante relevante para se procurar delimitar esse projeto, o qual varia de acordo com o tradutor, com a obra a ser traduzida e também para com o tipo de leitor a tradução se dirige.

No caso de *Nadja*, procurei comparar as duas traduções para a língua portuguesa, considerando as duas edições brasileiras, e o original em francês. Assim, discutirei as capas e contra-capas, as notas de rodapé, as iconografias presentes em *Nadja*, além das informações sobre a obra, o autor e seu estilo e os tradutores das referidas edições.

A edição da Gallimard é uma edição de livros de bolso denominada "Collection Folio", sobre a qual não constam mais informações.⁴⁴ O mesmo se dá com a edição portuguesa, sendo ela pertencente à coleção "Ficções". No entanto, a editora Estampa insere após o texto traduzido, em sua última página, o título de quatro outras obras da coleção. *Nadja* é a terceira obra traduzida, sendo a primeira "Amor Louco", também de André Breton. Quanto às outras duas obras, uma é de Guillaume Apollinaire e a outra do escritor argentino Julio Cortázar. A partir disso, pode-se deduzir que a "Ficções" tinha como proposta a tradução de textos surrealistas ou com textos que de alguma forma tivessem alguma relação com o surrealismo.⁴⁵

⁴³ BERMAN, 1995. p. 76.

⁴⁴ Após o texto, na penúltima página do livro, a Gallimard cita treze obras de Breton publicadas pela editora, algumas por coleções que não a Folio.

⁴⁵ A proximidade de Cortázar com o surrealismo se dá pela presença em sua obra do elemento fantástico, o qual os surrealistas sempre admiraram. Apollinaire por sua vez, possui uma estreita relação com o surrealismo

No que diz respeito às edições brasileiras de *Nadja*, temos a edição da Guanabara como não pertencente a alguma coleção, ao contrário da edição da Imago que faz parte da "Coleção Lazuli". A editora esclarece em uma página⁴⁶, ao fim do livro, o motivo do nome dessa coleção, mencionando o poeta Yeats por ocasião de um baixo-relevo chinês que este recebera em *Lápis Lazuli* e que lhe serviu de emblema para uma meditação sobre literatura. Por isso, a editora entende ser apropriado dar esse nome à sua coleção sobre poesia e ficção, e objetiva a publicação das "melhores obras da literatura internacional", o que é perceptível pelos títulos listados a seguir e que abrange nomes como Baudelaire, Flaubert e Oscar Wilde, entre outros⁴⁷.

Quanto às capas de *Nadja* das editoras Estampa e Guanabara, nelas não aparecem nenhuma referência aos tradutores, o mesmo acontecendo com a reedição da obra no Brasil pela editora Imago. O nome de Ernesto Sampaio consta como tradutor somente na ficha técnica da edição portuguesa, ao passo que o de Ivo Barroso, além de estar presente na ficha técnica das duas edições brasileiras, também é mencionado nas respectivas folhas de rosto.

Já nas contra-capas, as edições da Guanabara e da Imago apresentam uma sinopse da obra, sendo esta a mesma nas duas edições, o que não acontece com a edição portuguesa, que traz na sua contra-capa apenas o nome da editora, não contendo nenhuma informação sobre a obra ou o autor. Já a edição francesa traz na sua contra-capa um curto trecho de *Nadja*, o qual é bastante significativo por tratar-se da impressão do narrador sobre a personagem, e uma brevíssima biografia do autor, além das suas principais obras.

Ao contrário das publicações portuguesa e francesa, as duas edições brasileiras apresentam "orelha" tanto na capa, quanto na contra-capa, cujo texto, o mesmo nas duas edições, menciona o surrealismo enquanto um dos movimentos de vanguarda das primeiras

na medida em que o próprio termo "surrealismo" foi tomado da sua peça "Les mamelles de Tirésias", "drame surréaliste", como escreve o autor no prefácio. Breton esclarece no primeiro "Manifesto do Surrealismo", em 1924, as razões que o levaram a considerar legítima a apropriação do nome para o movimento que então fundava.

⁴⁶ BRETON, 1999. p. 154.

⁴⁷ Ainda constam nessa coleção títulos como "O camponês de Paris" de Louis Aragon e "O amor absoluto" de Alfred Jarry, tido pelos surrealistas como um dos seus precursores. Entretanto, não se pode afirmar ser a Imago, uma editora que vem se especializando em publicações surrealistas. O interesse da editora por essa literatura possivelmente se dá pelo fato de ter ela uma vasta publicação de obras de psicanálise, tendo inclusive, publicado toda a obra de Freud, com quem o surrealismo possui uma estreita e fundamental ligação.

décadas do século XX e a maneira como *Nadja* nele se insere. Cabe dizer que ao fim desse breve texto de apresentação não há qualquer menção ao seu autor.

No que se refere às capas, tanto a da editora Guanabara, quanto a da editora Estampa denotam uma certa incoerência com a própria personagem e os elementos que compõe a atmosfera surrealista da obra, diferentemente da capa da edição francesa e de edições de outros países⁴⁸.

Tanto a primeira edição brasileira, quanto a portuguesa apresentam um conteúdo simbólico que destoa da concepção de amor, erotismo e da figura feminina adotados pelo surrealismo. Irei, a partir desse momento, estabelecer uma discussão sobre ambas as capas, como também sobre a da editora Imago, confrontando-as com a da edição francesa e com a caracterização da personagem frente a tais concepções.

A edição brasileira⁴⁹ traz na capa o quadro *Danae* de Gustav Klimt⁵⁰. Tal pintura mostra uma mulher nua, frágil e quase inocente exposta em uma pose bastante erótica no que concerne ao senso comum de erotismo, e que está fora de tom com esta obra de André Breton e com a noção de erotismo do surrealismo.

Nadja não é apresentada como alguém frágil ou inocente, basta ver a maneira como ela se permite viver uma experiência fora dos padrões convencionais, com alguém que jamais vira, sem questionar, em momento algum, nenhum aspecto dos acontecimentos que se sucediam e nem o tipo de relação que se estabelecia com o desconhecido. Sobre *Nadja*, Breton escreve em determinado ponto da narrativa, o que nos leva a pensar sobre a existência de inocência e fragilidade na personagem título:

Il m'est arrivé de réagir avec une affreuse violence contre le récit par trop circonstancié qu'elle me faisait de certaines scènes de sa vie passée, desquelles je jugeais, sans doute très extérieurement, que sa dignité n'avait pu sortir tout à fait sauve. Une histoire de coup de poing en plein visage qui avait fait jaillir le sang un jour, dans un salon de la brasserie Zimmer, de coup de poing reçu d'un homme à qui elle se faisait le malin

⁴⁸ A edição espanhola, Ed. Cátedra, Madrid, 1997 mantém a mesma capa da edição francesa. O mesmo ocorre com a edição chilena, Ed. Universitária, Santiago do Chile, 1986 e com a italiana, Ed. Einaudi, Turim, 1977.

⁴⁹ Cf. Anexos, p. 149.

⁵⁰ A referência do quadro de Klimt encontra-se na "orelha" posterior do livro, ao invés de estar na ficha técnica, como de costume.

plaisir de se refuser, simplement parce qu'il était bas — et plusieurs fois elle avait crié au secours non sans prendre le temps, avant de disparaître, d'ensanglanter les vêtements de l'homme — (...).⁵¹

Visto isto, pergunta-se se à mulher representada por Klimt em *Danae* poderia ter alguma relação com Nadja.

Em relação ao erotismo que se dá através da nudez sugerida pela capa, ele difere da noção que o surrealismo tem sobre o assunto. Para o surrealismo o erotismo deve ser velado, jamais exposto. Segundo Breton, no *Dictionnaire abrégé du surréalisme*,⁵² o erotismo seria uma "Cerimônia faustosa num subterrâneo". Ele está para os surrealistas intimamente ligado ao amor-louco que seria, segundo Sérgio Lima, uma experiência limite, de excesso:

Amar: quando digo amar, digo-o em seu sentido mais fundo e cortante, em seu sentido carnal e venenoso (Breton), em seu sentido o mais escandaloso e revelador, em seu sentido de transformação e de deformação, de dar formas novas ao amor-sendo-amado. Amar é para nós, surrealistas, como a poesia e a pintura, uma experiência-limite e cuja isenção de paroxismo a desqualifica. É do obscuro e da sua perdição mesma que se desqualifica a sua incorporação e transporte, como que a antropofagia mítica ou a devoração espectral de uma exterioridade que chama, provocante e imantada, (...) amar é sempre excesso, excessivo, transbordo e violência primeira, creadora a igual do olhar imenso que vislumbra num repente, num rasgo do entre-visto por entre as formas, este ponto sublime onde o homem e a mulher deixam de ser contrários e passam a ser um para o outro a pedra angular do criptograma do mundo a ser vivido, intensamente e sem volta — a partir do aquém da volúpia e da sexualidade integral do corpo que tudo permite, e que se descobre num explosivo-fixo, revelando-se a si como o verso e reverso de uma mesma fascinação.⁵³

Assim, o erotismo implica necessariamente na existência do amor-louco, que rejeita a participação da mulher enquanto simples objeto de desejo. Portanto, o que se tem em *Nadja* é um erotismo velado prestes a explodir a partir de/e para o amor-louco. Dessa

⁵¹ BRETON, 1964. p. 134.

⁵² BRETON, 1980. p. 11.

⁵³ LIMA, 1992. p. 227.

maneira, se a concepção de erotismo surrealista afasta-se do lugar comum, abre-se a questão sobre a capa da editora Guanabara não estar aquém de tal noção e, assim, não muito apropriada.

Quanto à edição da *Imago*⁵⁴, ela apresenta em sua capa uma das fotografias⁵⁵ incluídas na obra. Trata-se de uma casa de vinhos localizada em um prédio próximo à praça Dauphine, onde estiveram Breton e Nadja. Embora não se possa considerar essa capa como inapropriada em relação à obra, há algo curioso nela. A fotografia escolhida encontra-se invertida⁵⁶ em relação àquela contida no interior da edição francesa, da edição da Guanabara, da Estampa e da própria edição da *Imago*.

Já a capa da edição portuguesa⁵⁷ traz um desenho a lápis⁵⁸ sobre um fundo rosa onde se vê o rosto de uma mulher que, pela feição, cabelos esvoaçantes, olhar penetrante, longos cílios e sobrancelhas arqueadas, encaixa-se perfeitamente no estereótipo da mulher fatal. Tal modelo de mulher, além de não ser apreciado pelos surrealistas, pois o seu erotismo é explícito, não se aplica à Nadja e ao mistério que a envolve e que dela emana o tempo todo. Ademais, a capa da Editora Estampa traz uma simbologia comum referente ao amor, apresentada através de três fatores: o fundo rosa sobre qual está desenhado o rosto da mulher; o brinco em forma de coração por ela utilizado; e as rosas precipitando-se desse fundo e que se despetalam à medida que caem.

Quanto à edição francesa⁵⁹, na capa figura um dos desenhos feitos pela própria Nadja e que estão inseridos na obra. O desenho mostra a cabeça de uma mulher saída de sua própria mão. O nariz e a boca não estão visíveis, pois um há coração com o número 13 (ou 43, difícil precisar) em seu interior e que cobre quase toda a fisionomia. O olhar é distante e os olhos estão pesadamente maquiados. O desenho da edição francesa suscita não o amor ou o erotismo, como se preferiu nas edições de língua portuguesa, mas um dos elementos fortes da narrativa: o insólito.

Assim, tendo em vista as ilustrações das capas das edições em língua portuguesa e a simbologia que ambas sugerem diante dos pressupostos do surrealismo, além da

⁵⁴ Cf. Anexos, p. 150.

⁵⁵ Cf. Anexos, p. 154.

⁵⁶ Cf. Anexos, p. 152, 153, 154, 155.

⁵⁷ Cf. Anexos, p.151.

⁵⁸ Assinado por Carlos Antônio de Oliveira e Sousa, conforme créditos na ficha técnica da referida edição.

⁵⁹ Cf. Anexos, p. 148.

representação de Nadja na obra, parece-me que a escolha do quadro de Klimt como capa para a edição brasileira destoa um pouco se levarmos em conta a maneira como Nadja é apresentada, bem como destoa da noção de erotismo e de amor surrealistas. O mesmo se dá com a capa da Editora Estampa, que traz uma simbologia, referente ao amor, bastante corriqueira e, portanto, distante da idéia de amor-louco.

Já a capa da edição francesa estaria bem mais de acordo com a obra, personagem título e o próprio surrealismo. Com a obra, porque está presente um dos elementos inerentes a ela, no caso o insólito; com Nadja, porque o desenho foi feito por ela própria em meio aos acontecimentos que se desenrolavam, portanto, sob a influência de uma atividade surrealista; e com o surrealismo, devido a tudo que gravita em torno da estética do movimento que se encontra na obra em questão e que, sem dúvida, está de acordo com este.

Aliás, a narrativa empreendida por Breton em *Nadja* dá conta exatamente disso, do insólito que espreita, que se manifesta no ato deambulatório a cada esquina de Paris, a cada café visitado, em praças e monumentos a exercerem sensações, as mais estranhas e inexplicáveis sobre quem se entrega à prática surrealista, em um encontro inusitado com uma mulher igualmente incomum e que possui a capacidade e a força de concentrar em si tudo aquilo que é extraordinário à vida convencional. Nadja é, portanto, a representação de tudo isso, daquilo que se convencionou chamar no surrealismo de "maravilhoso". E sobre Nadja escreve Breton:

J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre.⁶⁰

Portanto, creio ser possível sim que a capa da edição francesa pode ser mais apropriada do que as das edições brasileiras e portuguesa. Além disso, a edição de *Nadja* tomada como base para as traduções de Ivo Barroso e Ernesto Sampaio, publicada pela editora francesa Gallimard em 1964 foi revisada pelo próprio autor. Breton nela inseriu além de algumas notas, mais duas fotos e um curto prefácio, sobre os quais passo a partir de agora.

⁶⁰ BRETON, 1964. p. 130. Essa citação encontra-se também presente na contra-capas da edição francesa.

1.2. AS NOTAS NAS TRADUÇÕES

As notas inseridas na reedição de *Nadja* pela editora Gallimard, em número de oito, são indicadas como sendo notas do autor datadas de 1962, provavelmente quando Breton revisou o texto. As demais permanecem sem indicação alguma, sendo possivelmente as que já figuravam na edição original de 1928. Em relação a essas notas, as traduções das editoras Guanabara⁶¹ e Estampa procedem de maneira diferente.

A edição da Guanabara, quando das notas de 1962, as indica com a respectiva data e como sendo do autor, conforme no texto original. Já sobre as outras notas do autor, sem indicação de data também no original, parece-me não haver um critério. Nas primeiras sete notas não há nenhuma indicação de autoria e data, surgindo depois duas notas especificadas como (N. do A.), sem data. Em seguida mais duas sem indicação alguma, depois mais outra como sendo do autor, também sem data e, por fim, uma última nota sobre a qual não consta nenhuma informação.

Embora não seja difícil identificar as notas sem indicação de data como sendo do autor, pois a maioria delas encontra-se em primeira pessoa, o fato de não haver um critério pode vir a confundir o leitor, já que em meio as quase cento e setenta páginas da obra, ele depara-se ora com notas sem indicação alguma, ora com notas indicando data e autoria, ora com as notas do próprio tradutor.

Já a edição portuguesa, define como critério indicar a autoria de todas as notas do texto. As que no original não possuem indicação de autoria e data, aparecem como (N.A) ou (Nota do Autor), as de 1962 como (Nota do Autor em 1962) ou como (N. do A., em 1962) e as do tradutor como (N.T).

No que se refere às notas inseridas pelos tradutores percebe-se algumas diferenças nas duas edições brasileiras e na portuguesa. No que diz respeito aos nomes próprios⁶², enquanto Barroso prefere manter a maioria em língua francesa, traduzindo um ou outro no próprio texto, Sampaio quase sempre insere uma nota, indicando-a como sendo do tradutor, a fim de traduzir a expressão que na maioria dos casos ele mantém em francês no texto. É o

⁶¹ O mesmo ocorre com a edição da Imago que, conforme já referido, trata-se integralmente da mesma da Guanabara.

⁶² Aparecem, ao longo da narrativa, nomes de pessoas, que de uma maneira ou outra faziam parte do círculo de Breton, nomes de lugares como praças, hotéis, cafés, ruas, teatros, referências a livros, filmes, peças de teatro, títulos de poemas, anúncios publicitários nas ruas da Paris da época.

caso da peça de teatro "Les détraquées"⁶³ traduzida por "As depravadas"⁶⁴, do livro de Louis Aragon "Le paysan de Paris"⁶⁵ por "O camponês de Paris"⁶⁶, de "MAISON ROUGE"⁶⁷ por "Casa vermelha"⁶⁸, de um livro do próprio Breton "Poisson soluble"⁶⁹ por "Peixe solúvel"⁷⁰, de "CAMÉES DURS"⁷¹, anúncio que figura na fachada de uma loja em Paris, por "Camafeus. Pedras finas esculpidas em relevos."⁷² e "LES AUBES"⁷³, placa indicativa de um lugar em Avignon, por "As alvoradas"⁷⁴. Para todos esses casos, Ivo Barroso, ao contrário de Ernesto Sampaio, mantém as expressões em francês no texto, exceção feita à "Poisson soluble" que ele traduz no próprio texto por "Peixe solúvel"⁷⁵ e "LES AUBES", mantido no original, mas traduzido no texto entre parênteses por "As Alvoradas"⁷⁶.

Embora no geral se perceba uma coerência dos tradutores em relação a esse tipo de nota, algo curioso se dá em determinado momento da narrativa em que Breton menciona os poemas "Dévotion" e "Le Dormeur du Val", ambos de Rimbaud⁷⁷. Barroso mantém o primeiro⁷⁸ no original, sem inserir nenhuma nota, conforme tinha procedido com "Le paysan de Paris" e "Les détraquées", mas traduz no texto o segundo por "*O adormecido do vale*"⁷⁹, ao passo que Sampaio faz justamente o contrário. Traduz o primeiro poema por "*Devoção*"⁸⁰ no texto e mantém o segundo no original, traduzindo-o em nota por "*O Adormecido do Vale*"⁸¹.

As traduções dos títulos dos dois poemas corresponde, sem dúvida, ao sentido atribuído em língua francesa, contudo, há aqui uma falta de critério. Se em casos

⁶³ BRETON, 1964. p. 46.

⁶⁴ SAMPAIO, 1972. p. 36.

⁶⁵ BRETON, 1964. p. 64.

⁶⁶ SAMPAIO, 1972. p. 46.

⁶⁷ BRETON, 1964. p. 67.

⁶⁸ SAMPAIO, 1972. p. 50.

⁶⁹ BRETON, 1964. p. 92.

⁷⁰ SAMPAIO, 1972. p. 66.

⁷¹ BRETON, 1964. p. 120.

⁷² SAMPAIO, 1972. p. 85.

⁷³ BRETON, 1964. p. 182.

⁷⁴ SAMPAIO, 1972. p. 133.

⁷⁵ BARROSO, 1987. p. 81.

⁷⁶ BARROSO, 1987. p. 159.

⁷⁷ BRETON, 1964. p. 62.

⁷⁸ BARROSO, 1987. p. 43.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ SAMPAIO, 1972. p. 45.

⁸¹ Id.

semelhantes Barroso manteve os vocábulos no original, é de se pensar por qual razão ele traduz "Le Dormeur du Val" e mantém "Dévotion" em francês. O mesmo vale para Sampaio, se traduziu um por que não o outro? O que chama mais a atenção, nesse caso em particular, é que a menção aos dois poemas de Rimbaud encontra-se no mesmo parágrafo. Uma possibilidade, no caso de Barroso, talvez seja porque "Dévotion" e "Devoção" são duas palavras semelhantes fonética e morfologicamente, tanto na língua de partida, quanto na língua de chegada. Mas nesse caso, teríamos que contar com um certo conhecimento do leitor em relação à língua francesa, a ponto dele saber que em palavras como essa em francês a letra "t" é proferida como o "ç" em português. Em contrapartida, o mesmo argumento não poderia ser usado para o tradutor da editora Estampa, já que ele traduz o título desse poema. Uma outra possibilidade é a de exotização dessa passagem por parte dos tradutores.

Ainda sobre as notas dos tradutores, ambos inserem algumas notas de cunho explicativo no que se refere às expressões idiomáticas e a alguns lugares históricos presentes no romance.

Durante o primeiro encontro entre Breton e Nadja, ao recordar de sua família e de como a mãe trabalhava incessantemente nos afazeres domésticos, Nadja faz o seguinte comentário sobre sua mãe a Breton:

C'est une bonne femme, voilà, comme on dit vulgairement, une *bonne* femme.⁸²

Tanto Barroso quanto Sampaio traduzem "bonne femme" por "boa mulher", mas o tradutor português coloca, ao contrário de Barroso, a seguinte nota por conta do jogo de palavras que da expressão em francês⁸³:

"Une *bonne* femme", no original. Jogo de palavras com o duplo sentido de "bonne", que também significa "criada de servir".⁸⁴

⁸² BRETON, 1964. p. 76.

⁸³ Segundo ROBERT, 1983. p. 199., "BONNE" (*de bonne à tout faire*), domestique qui fait le ménage, les courses, souvent la cuisine, et vit chez ses maîtres.

⁸⁴ SAMPAIO, 1972. p. 57.

Pode-se considerar, até certo ponto, que as duas traduções conservam o valor semântico da expressão em francês, mas não em sua totalidade, como se percebe através da necessidade de Sampaio em inserir uma nota explicativa acerca da dubiedade do termo. O problema aqui ocorre por conta da questão letra e sentido de que nos fala Berman.

Segundo o teórico francês, há uma aderência obstinada do sentido à sua letra, o que faz com que junto ao ato de traduzir venha também uma sensação de sofrimento não só por parte do tradutor, mas também do texto traduzido, já que este tem o sentido privado de sua letra⁸⁵. Sofrimento que se origina muitas vezes devido à palavra ou termo correspondente na língua-alvo não dar conta dos seus possíveis múltiplos significados na língua da qual se traduz.

A opção de Sampaio, portanto, em colocar uma nota explicativa se dá justamente em razão da perda de um dos sentidos que a expressão "bonne femme" também possui e que dá à fala da personagem nesse trecho um tom irônico. Assim, ao recorrer a uma nota para explicitar a polissemia da expressão, o tradutor pode traduzi-la pela equivalente na língua alvo, mantendo dessa maneira, na medida do possível, a letra.

Já Barroso, opta por também manter a letra, mesmo perdendo o sentido, ou melhor, a ambiguidade da expressão e com isso a figura de linguagem por ela provocada. Nesse ponto, a sua tradução paga um certo preço, pois possivelmente não lhe foi possível aqui traduzir a expressão conservando a letra e a dualidade do original, como fez Sampaio ao procurar a solução em uma nota explicativa.

Mas se é o tradutor português e não o brasileiro quem procurou alternativas para resolver essa questão, em outros casos semelhantes é Barroso e não Sampaio quem assim procede.

Na primeira⁸⁶ parte da obra, Breton refere-se à época dos sonos⁸⁷ e menciona Robert Desnos que assumia a personalidade de Marcel Duchamp a quem ele nunca havia

⁸⁵ BERMAN, 1999. p. 41.

⁸⁶ BRETON, 1964. p. 35.

⁸⁷ Por volta de 1925, no *Bureau de Recherches Surréalistes*, os membros do Grupo de Paris dedicavam-se a uma série de atividades, entre elas as sessões de sono. Essas sessões consistiam em fazer-se adormecer e "falar poesia", prática que alcançava os mesmos resultados da escrita automática. Robert Desnos era quem se destacava nessas sessões adormecendo rapidamente. Essa prática, que muitas vezes fazia uso da hipnose, foi mais tarde abolida por Breton quando passou a colocar sob ameaça a integridade física do grupo, já que certa vez foi necessário recorrer-se a um médico para acordar Desnos e em outra, incitados por René Crevel, um grupo de dez pessoas foi descoberto em um recinto na casa de Picabia tentando o suicídio.

visto pessoalmente e que tinha por apelido "Rose Sélavy". Tanto Ivo Barroso⁸⁸, quanto Ernesto Sampaio⁸⁹, mantêm no texto a expressão original em francês, sendo que somente a tradução brasileira apresenta nota:

Forma pessoal de escrever *Rose c'est la vie* (A vida é cor-de-rosa), transformando a expressão em nome próprio.⁹⁰

Em outro ponto da narrativa, já quase ao fim de *Nadja*⁹¹, Breton recorda uma história que o haviam contado a respeito de um homem chamado Delouit. Na edição brasileira, diferentemente da portuguesa, há a seguinte nota do tradutor:

O nome serve de trocadilho para *de l'huit* (do oito).⁹²

Essa história⁹³, na verdade uma anedota, é possuidora de um humor bem ao gosto dos surrealistas por ser, de certa forma, bizarra, a medida que o inverossímil expõe a dualidade real/irreal tão discutida pelo surrealismo. Essa anedota que por si só já é, aparentemente, desprovida de sentido, perde-se completamente na tradução por conta do nome do seu protagonista ser mantido no original. Diante disso, uma possibilidade seria a de promover uma adaptação do nome para a língua-alvo, naturalizando-o. Dessa maneira, a passagem faria algum sentido para o leitor.

Entretanto, não seria essa uma boa opção, como o demonstra Schleiermacher⁹⁴ ao tratar da *imitação*. Para o filósofo alemão, se com esse tipo de tradução os leitores da obra traduzida possam vir a ter a mesma impressão que os leitores do original tiveram ao lê-la, em contrapartida, em nome dessa impressão, renuncia-se a identidade da obra⁹⁵.

Ao não procederem dessa forma, os tradutores tomam posturas distintas. Ambos mantêm o original em seus textos, como de praxe em muitas traduções, sendo que Barroso

⁸⁸ BARROSO, 1987. p. 32.

⁸⁹ SAMPAIO, 1972. p. 27.

⁹⁰ BARROSO, 1987. p. 34.

⁹¹ BRETON, 1964. p. 184.

⁹² BARROSO, 1987. p. 161.

⁹³ Cabe explicitar a relevância desse trecho de *Nadja*. Ele encontra-se já ao final da narrativa, durante as reflexões de Breton, e serve de introdução a um poema em prosa dispensado à protagonista. É a partir dessa história, a qual Breton contara à Nadja, que se inicia o poema.

⁹⁴ SCHLEIERMACHER, 2001.

⁹⁵ Id. *ibid.* p. 41, 42.

procura através de uma nota não permitir que o trecho torne-se ininteligível ao seu leitor, risco que Sampaio prefere correr. Contudo, é de se pensar se com isso o tradutor português não está trazendo para a sua tradução o que há de estranho na língua da qual ele está traduzindo. Por outro lado, o leitor perde um dos momentos mais importantes da obra, que é exatamente a transição para uma das suas mais líricas e significativas passagens e que é nada mais do que o desfecho de *Nadja*.

Breton menciona alguns lugares como Saint-Germain⁹⁶ e Vésinet⁹⁷, locais do último encontro com *Nadja* e, sobre os quais, Barroso insere as seguintes notas, respectivamente:

Saint-Germain-en-Laye, cidade a 21km de Paris, com um castelo onde está instalado um museu de antiguidades francesas rodeado por um jardim inglês.⁹⁸

Le Vésinet, cidadezinha a 18 km de Paris, com belas reservas de bosques.⁹⁹

Sampaio não procede como o tradutor brasileiro em relação às cidades de Saint-Germain e Vésinet, mas escreve uma nota, ao contrário de Barroso, referente à "La Conciergerie", por onde passam Breton e Nadja no terceiro encontro¹⁰⁰, explicando tratar-se de uma prisão anexa ao Palácio da Justiça.¹⁰¹ São essas as notas de caráter tão somente informativo e talvez os tradutores tenham procurado com elas dar uma certa visibilidade ao leitor dos locais em que o casal se encontrava.

Por fim, há no prefácio das edições brasileira e portuguesa uma nota dos tradutores acerca de Jules Lequier, citado por Breton entre parênteses "feuille de charmille de Lequier, à toi toujours"¹⁰². As notas, apesar de semelhantes, demonstram opções diferentes dos tradutores quanto ao título da obra citada de Lequier, como também informações diferentes:

⁹⁶ BRETON, 1964. p. 125.

⁹⁷ BRETON, 1964. p. 126.

⁹⁸ BARROSO, 1987. p. 111.

⁹⁹ Id.

¹⁰⁰ BRETON, 1964. p. 97.

¹⁰¹ SAMPAIO, 1972. p. 71.

¹⁰² BRETON, 1964. p. 5.

Folha de Bétula, ensaio filosófico de Jules Lequier (1814 - 1862), publicado postumamente por seu biógrafo Renouvier, no qual defende a tese de que "a ciência e a liberdade são solidárias, donde a impossibilidade de suprimir o livre-arbítrio sem suprimir a ciência, porquanto o livre-arbítrio é a condição da certeza", com a qual seu nome passou a figurar entre os precursores do neo-criticismo francês.¹⁰³

Jules Lequier, filósofo francês (1814 -1862). Escreveu a sua biografia e é autor de um livro de fragmentos a que deu o título de *Recherche d'une première vérité* (publicado postumamente em 1865). A tese que fez dele um precursor do neo-criticismo francês afirma a solidariedade da ciência e da liberdade: "é impossível suprimir o livre-arbítrio sem suprimir a ciência, pois o livre-arbítrio é a condição da certeza".¹⁰⁴

De início há a tradução de "feuille de charmille" que Barroso traduziu em nota por "Folha de Bétula" e Sampaio no próprio texto por "folha de jardim"¹⁰⁵. Segundo dicionário da língua francesa¹⁰⁶, "charmille" é uma palavra derivada de "charme", que por sua vez é uma árvore ou arbusto de madeira branca e rígida. Essa árvore ou arbusto faz parte da família das betuláceas, a qual contém mais de setenta espécies. A tradução de Barroso é apropriada porque possivelmente não temos em português uma palavra correspondente para designar essa árvore que é comum e originária da Europa. E "bétula", como prefere o tradutor, consta no dicionário da língua portuguesa¹⁰⁷ como sendo a designação genérica das betuláceas. Além do mais, não se poderia manter "charme" no original por conta dessa palavra significar em português "atração, encanto, simpatia"¹⁰⁸.

Já Sampaio, possivelmente tenha preferido traduzir "feuille de charmille" por "folha de jardim" devido ao caráter genérico das betuláceas e por estas serem comuns em jardins europeus, nos quais são utilizadas como cercas naturais. Como o tradutor da Estampa é europeu e como essas árvores ou arbustos são comuns na Europa, contando um elevado número de espécies, é possível que, ao optar por "folha de jardim", ele tenha procurado passar ao leitor a idéia de "feuille de charmille" do original. A questão é se, com essa

¹⁰³ BARROSO, 1987. p. 8.

¹⁰⁴ SAMPAIO, 1972. p. 7.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ ROBERT, 1983. p. 343.

¹⁰⁷ FERREIRA, 1999. p. 201.

¹⁰⁸ Em língua francesa essa palavra também possui esse outro sentido.

tradução do termo, Sampaio traz de fato a idéia original, no que se refere à maneira como esse arbusto figura nos jardins, no caso como uma cerca natural, pois "folha de jardim" talvez seja por demais amplo.

Já no caso de Barroso, por não estar traduzindo para um leitor europeu, mas sim para um leitor brasileiro, não lhe caberia a opção do tradutor português, pois para esse leitor, "folha de jardim" talvez o remetesse a outro tipo de vegetação, comum no Brasil, da qual a "charme" não faz parte. Com isso, o tradutor da Guanabara não naturaliza o termo e traz nesse ponto para a sua tradução o estranho ao invés da estranheza, mantendo aquela fidelidade que deve ser dirigida ao verdadeiro caráter do original, conforme nos fala Humboldt¹⁰⁹.

Ainda sobre essas duas notas a respeito de Lequier, o tradutor da Estampa não faz menção de estar a tese principal do filósofo contida no ensaio "Feuille de charmille", como o faz o tradutor da Guanabara, contudo, ele inclui a informação de que Lequier escreveu um "livro de fragmentos", o qual Barroso não menciona, publicado postumamente. O tradutor brasileiro ainda escreve em sua nota que esse ensaio teve publicação posterior à morte de Lequier, por intermédio do seu biógrafo, ao passo que o português escreve ser o filósofo francês autor da sua própria biografia¹¹⁰.

¹⁰⁹ HUMBOLDT, 2001. p. 97.

¹¹⁰ Foi-me impossível determinar se Lequier escreveu a sua própria biografia e se Renouvier tenha sido o autor de outra sobre o filósofo francês. Contudo, apurei que o ensaio "feuille de charmille" é o texto introdutório de "Recherche d' une première vérité". Charles Renouvier, além de ser também filósofo, era discípulo e amigo pessoal de Lequier. Coube a Renouvier a organização da obra do filósofo francês para publicação, daí ser possível que Lequier tenha escrito de fato a sua biografia, cabendo a Renouvier publicá-la.

1.3. A ICONOGRAFIA

Passo agora à iconografia em *Nadja*, parte importante da obra, pois segundo escreve André Breton no prefácio, ela tem por objetivo eliminar qualquer descrição, já que o surrealismo as desconsidera, conforme o próprio autor já tinha escrito no primeiro *Manifesto do Surrealismo*¹¹¹.

As fotos em *Nadja* reproduzem lugares, monumentos, edifícios e estabelecimentos comerciais por onde passou o casal, além de desenhos feitos pela própria Nadja, pessoas, cartazes de filmes, de peças teatrais e obras pictóricas citadas no texto. A maioria dessas fotos são possivelmente as mesmas da edição original de 1928, com exceção de duas outras, uma datada de 1959 e a outra de 1962, inseridas pelo autor na reedição de 1964.

A iconografia presente em ambas as traduções está de acordo com a ordem da obra no original, desempenhando, portanto, a mesma função proposta pelo autor. Há apenas uma troca nas legendas¹¹² de dois desenhos na tradução brasileira, sendo eles "Um retrato simbólico dela e meu" e "O sonho do gato"¹¹³, o que pode confundir o leitor, além da ausência de crédito das fotografias na edição portuguesa.

A confusão na edição brasileira pode se estabelecer porque nos dois desenhos visualiza-se um gato. Também na edição de *Nadja* pela Imago¹¹⁴ ocorre o mesmo, com o agravante que nesta edição as páginas em que os desenhos são mencionados no texto não equivalem às indicadas em ambos os desenhos. Assim, "Retrato simbólico dela e meu" que no desenho consta como sendo citado na p. 112, na verdade é citado na p. 115. Na p. 112 o desenho citado é "a Flor dos amantes". Já "O sonho do gato", que consta no desenho como sendo citado na p.115, realmente o é nessa página, no entanto, os dois desenhos encontram-se com os títulos trocados.

Já em relação à edição da editora Estampa não há esse tipo de deslize, todavia, foram suprimidos¹¹⁵ em todas as fotos, ao contrário das edições brasileiras, os nomes dos fotógrafos. Breton utiliza em *Nadja* seis fotógrafos diferentes, entre eles Henri Manuel,

¹¹¹ BRETON, 1985. p. 37.

¹¹² Todas as fotos do texto possuem uma legenda, na verdade uma passagem significativa com a qual a foto está relacionada.

¹¹³ Cf. Anexos, p. 156, 157, 158, 159, 160, 161.

¹¹⁴ Id..

¹¹⁵ Cf. Anexos, p. 162, 163, 164.

fotógrafo bastante conhecido na primeira metade do século XX, J. A. Boiffard, integrante do grupo surrealista de Paris, Valentine Hugo, esposa do cineasta Jean Hugo e responsável pela fotografia em alguns de seus filmes e Man Ray, um dos mais influentes fotógrafos do século XX no campo das artes, integrante do grupo surrealista de Paris e que também participara com Breton do dadaísmo.

2. PERFIL DOS TRADUTORES

Em *Pour une critique des traductions: John Donne*¹¹⁶, Antoine Berman afirma haver em toda a tradução, por parte do tradutor, uma posição tradutiva e um projeto de tradução. Segundo ele, procurar identificar e compreender esse processo é essencial para a crítica de uma tradução. Portanto, se faz necessário saber quem é esse tradutor, o que para tanto, seria útil procurar estabelecer um perfil do tradutor.

A teoria de Berman nesse sentido parte da hermenêutica moderna e, por consequência, de Schleiermacher. O pensador francês busca no filósofo alemão a noção da compreensão intersubjetiva, ou seja, de que existem "processos de leitura" que se dão no nível da comunicação de "sujeitos-consciências".¹¹⁷

Esses "processos de leitura" relacionam-se através da dupla relação do sujeito com a sua língua, relação a qual se estabelece a partir do que lhe é subjetivo e de como essa subjetividade é expressa.¹¹⁸ Sobre isso, Berman cita Schleiermacher:

Sempre que o discurso que ela (rede) deve expressar não está totalmente ligado a objetos que se têm sob os olhos ou a fatos exteriores que se trata somente de enunciar, sempre que o falante pensa mais ou menos de maneira ativa e autônoma e, portanto, quer se expressar, ele se encontra em uma dupla relação com a linguagem, e seu discurso só será exatamente compreendido na medida em que essa relação o será igualmente. Cada homem é, por um lado, dominado (in der Gewalt) pela língua que fala; ele e todo seu pensamento são produtos desta (...) Por outro lado, cada homem que pensa livremente e de maneira ativa forma por sua vez a língua (...) Nesse sentido, é a força viva do indivíduo que produz novas formas na matéria flexível da língua (...) De modo que todo o discurso livre e superior deve ser compreendido de uma maneira dupla.¹¹⁹

¹¹⁶ BERMAN, 1995.

¹¹⁷ BERMAN, 2002. p. 255.

¹¹⁸ Id. Ibid. p. 256.

¹¹⁹ Ibid.

Se todo o falante que pensa de maneira autônoma intelectualmente é capaz de produzir novas formas na matéria flexível da língua, e disso pode decorrer possíveis e diferenciadas incompreensões e interpretações num discurso, então o mesmo pode ocorrer em uma tradução, já que temos um discurso autônomo por parte do autor, o qual estabelecerá alguma relação com o tradutor quando este lê a obra num momento anterior ao ato tradutório.

Ao considerar isso, Berman entende que o tradutor não deve permanecer como um "perfeito desconhecido", que esse tradutor tem, a partir daquela dupla relação com a linguagem de que fala Schleiermacher, uma concepção e percepção de tradução. Concepção e percepção tais, que para Berman¹²⁰, não são pessoais, mas sim marcadas por todo um discurso histórico, social, literário e ideológico sobre a tradução.

Assim, ao empreender uma tradução, o tradutor é já detentor de uma posição em face da tarefa a que ele se dispõe a executar, a partir da qual ele poderá definir um projeto para a sua tradução. Daí a importância de se procurar saber quem é esse tradutor, o que nos levaria a uma compreensão mais aproximada de sua tradução. Em *Pour une critique des traductions: John Donne*, Antoine Berman considera alguns pontos que seriam fundamentais para se traçar um perfil do tradutor, pontos os quais tomo por base para procurar delinear os perfis dos tradutores de *Nadja*.

ERNESTO SAMPAIO

Ernesto Sampaio, nascido em Lisboa, Portugal, foi poeta¹²¹ e um dos principais teóricos do surrealismo daquele país. Além disso, exerceu as profissões de jornalista, professor, bibliotecário, ator, produtor teatral, tendo dedicado-se à tradução nos últimos anos de sua vida. Fez parte no início do Grupo Café Gelo que abrigava artistas surrealistas ou de alguma forma ligados ao movimento, caso de Mário Cesariny.

¹²⁰ BERMAN, 1995. p. 74.

¹²¹ Sendo suas principais obras: *Luz Central* (1957); *Antologia do Amor Português* (1964); *A Procura do Silêncio* (1986); *O Sal Vertido* (1988); *Para uma Cultura Fascinante* (1998); *Feriados Nacionais* (1999); *Idéias Lebres* (1999); *Fernanda* (2000).

Sampaio sempre foi considerado em Portugal um dos mais inteligentes e fecundos defensores do surrealismo, sendo autor de ensaios sobre a obra de André Breton, da prática poética surrealista e da poesia como destruição em Alfred Jarry e Arthur Rimbaud, além de dos seus próprios livros de poesia.

Como tradutor era polilíngue, traduzindo do espanhol, inglês, francês, italiano e alemão, sendo que a maioria das suas traduções contam autores dessas últimas três línguas, sobretudo a francesa.

Ernesto Sampaio traduziu também ensaios literários e poesia, mas a maior parte de suas traduções são romances e, principalmente, peças teatrais.

Uma parte considerável de suas traduções são de autores surrealistas, como André Breton de quem traduziu duas obras, de Antonin Artaud e Julien Gracq, ou de autores que de alguma forma possuem relação com o surrealismo, como Arthur Adamov, August Strindberg e Charles Fourier. É provável que essa predileção se dê por conta da sua formação artística no seio do movimento surrealista português.

Sampaio talvez não fosse o que se entende como um tradutor profissional. Isso é possível supor devido à temática de boa parte das obras que traduziu serem ligadas ao movimento a que pertencia, e também pelo fato de que muitas das suas traduções de peças teatrais visavam a encenação. O tradutor mantinha uma estreita relação com o teatro através da esposa, a atriz Fernanda Alves que atuou em montagens de peças por ele traduzidas, e de grupos teatrais, sobretudo a Companhia Teatral Almada, para quem traduzia, no ano em que morreu, uma peça do autor russo Artur Adamov.

Possivelmente a primeira obra que traduziu foi mesmo *Nadja* em 1972, pois a julgar pela cronologia de suas traduções, elas concentram-se no período que abrange 1987 e 2001, com exceção da já mencionada obra de Breton e de um texto de Bertolt Brecht para o jornal *Diário de Lisboa* em 1982. Afora isso, as suas traduções são quase todas dos anos noventa.

Talvez não se possa apontar uma tradução central ou definitiva por parte de Ernesto Sampaio, mas se percebe claramente que há uma relação estética comum entre as obras que traduziu.

Até onde pude apurar, não há por parte do tradutor nenhum artigo, estudo ou mesmo texto de qualquer tradução por ele feita. O que torna mais difícil compreender os princípios que o guiavam durante o ato de traduzir e diante da tradução em geral. Foi-me possível

averiguar apenas uma outra tradução sua, *Poemas* de Breton, a qual não continha, salvo as notas de rodapé, nenhuma espécie de paratexto. Contudo, pode-se dizer, a partir da tradução de *Nadja*, que Sampaio procurou manter alguns pressupostos estéticos centrais do surrealismo como o acaso objetivo e a deambulação, conforme veremos mais adiante, o que se explica em função da sua filiação artística. Outra questão que pode ser apontada, é que o tradutor português tem uma maior preocupação com o sentido quando traduz, tanto que em muitos casos o seu texto é mais longo que o original, fruto de inversões sintáticas, de mudanças na pontuação e de uma ou outra clarificação no texto, o que Berman entendia como tendências deformadoras numa tradução.

Obras traduzidas por Ernesto Sampaio

- ADAMOV, Artur. *Paolo Paoli*. 2001. Para a Companhia de Teatro de Almada.
- ARTAUD, Antonin. *Os Sentimentos Atrasam*. Lisboa: Hiena Editora, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Kafka*. Lisboa: Hiena Editora, 1994.
- BERNHARD, Thomas. *Trevas*. Lisboa: Hiena Editora, 1993.
- BRECHT, Bertolt. *As cinco dificuldades para escrever a verdade*. In: Diário de Lisboa, 25/04/1982.
- BRETON, André. *Nadja*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.
- BRETON, André. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- BÜCHNER, Georg. *Lenz*. 1996. Para a Companhia de Teatro Escola da Noite.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CITATI, Pietro. *Kafka: Viagem às profundezas de uma alma*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- DURAS, Marguerite. *Emily L*. Lisboa: Círculo de leitores, 1995.
- ELIOT, T.S. *Notas para a definição de Cultura*. Lisboa: Século XXI, 1996.
- FOURIER, Charles. *Fourier*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994.
- GADDA, Carlo Emilio. *Casamentos bem arranjos*. Nova Alexandria: 1998.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *O caçador de tesouros*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- GRACQ, Julien. *A literatura no estômago*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- MICHAUX, Henri. *Ideogramas na China*. Lisboa: Cotovia, 1999.

POPOL Vuh. Lisboa: Hiena Editora, 1994.¹²²

STRINDBERG, August. *A Viagem de Pedro Afortunado*. 1990. Para a Companhia de Teatro de Fernanda Lapa.

IVO BARROSO

Ivo Barroso é tradutor profissional há mais de quarenta anos, sendo polilíngue, traduzindo do alemão, inglês, francês e italiano. É poeta e recentemente lançou o seu terceiro livro de poemas.¹²³

Barroso traduz, sobretudo, autores do século XX e não há entre eles nenhuma relação de proximidade estética. Dentre suas traduções destacam-se a obra *Demian* de Hermann Hesse e também a tradução de toda a obra de Rimbaud, pela qual tornou-se reconhecido, sendo, portanto, a sua tradução central. Sobre ela, Barroso afirmou em uma entrevista concedida à revista virtual de literatura, Balacobaco:

(...) levei muito tempo durante os trabalhos de tradução (...), para conseguir atingir o pique do incrível moleque de Charleville. Porque Rimbaud é um caso à parte da literatura mundial. Cresce de verso a verso, avança para o Impossível de poema a poema; tem a palavra exata, que ele guardou da província ou que forjou na hora, e suas imagens são sempre ousadas e frenéticas. Traduzi-lo como se fosse um poeta parnasiano qualquer ou mesmo um simbolista avançado, ou, o que é ainda pior, traduzi-lo sem nenhum critério ou conceito formado, sem ter estudado em minúcia a sua dicção, é traí-lo inapelavelmente. Não é à toa que se

¹²² O Popol Vuh é o livro fundamental para os quichés, povo de origem maia que habitava a região da atual Guatemala. Escrito originalmente em pele de veado, os originais se perderam com o passar do tempo. Sua primeira transcrição para uma outra língua foi feita pelo frei Alonso del Portillo de Noreña em 1542 que o traduziu em latim. Esse texto foi retraduzido em 1701 para o espanhol pelo frade Francisco Ximénes, sendo posteriormente traduzido para o francês pelo abade Brasseur de Bourbourg. A tradução de Ernesto Sampaio para o Popol Vuh, possivelmente é oriunda ou do francês ou do espanhol.

¹²³ *A caça virtual* (2002). Os dois outros são *Visitações de Alcipe* (1992) e *Nau dos naufragos* (1981), editados em Portugal em tiragem limitada e que se destinavam aos amigos, segundo afirma o próprio Ivo Barroso em entrevista à Balacobaco.

contam os já milhares de livros (a Biblioteca de Charleville tem 3.817) escritos sobre ele, dos quais só pude ler e adquirir cerca de 150.¹²⁴

A partir das palavras do próprio Ivo Barroso, pode-se perceber que a sua tradução da Obra de Rimbaud foi alicerçada em um provavelmente profundo conhecimento desse autor, não só de sua obra como também de sua fortuna crítica. Nesse sentido, a posição do tradutor diante do trabalho a que se propôs executar, vem ao encontro do que Berman entendia, ou seja, que traduzir exige vastas e diversificadas leituras, pois se traduz com livros e não apenas com dicionários, acrescentando ainda que, um tradutor que não lê é um tradutor deficiente.¹²⁵

Talvez venha desse cuidado o fato de as traduções de Rimbaud feitas por Barroso serem consideradas elevadas. Traduções essas que contam com textos bilíngües e prefácios. Como também as traduções dos sonetos de Shakespeare. Contudo, o tradutor não costuma se posicionar sobre as suas próprias traduções, ao menos não nas edições das obras que traduz, preferindo fazer isso em entrevistas. Os comentários ou críticas acerca das traduções de Barroso ficam a cargo de outras pessoas, exceção feita à *Poesia Completa* de Arthur Rimbaud. Assim, em *24 sonetos* de Shakespeare essa tarefa ficou por conta de Antônio Houaiss. O que há de texto do tradutor nas edições que trazem o seu nome são, na maioria dos casos, um o outro prefácio sobre a obra e o autor, caso de *Demian* de Hermann Hesse. No entanto, Barroso tece comentários sobre tradução em duas edições por ele organizadas, "*O corvo*" e suas traduções, sendo que as considerações tratam das oito traduções em português e das três em francês do célebre poema de Edgar Allan Poe¹²⁶, e *À margem das traduções*, obra que conta com vários artigos sobre tradução escritos por Agenor Soares de Moura em meados dos anos quarenta e publicadas no jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro. E há dois artigos¹²⁷ de Barroso tratando da tradução, intitulados *Flores roubadas do jardim alheio* acerca de uma tradução das *Flores do Mal* de Baudelaire e *Um Cyrano*

¹²⁴ Disponível em <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/ivo.htm> Acesso em setembro de 2003.

¹²⁵ BERMAN, 1995. p. 68.

¹²⁶ Barroso é o organizador do livro, não traduzindo o poema.

¹²⁷ Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ibarroso.html>. Acesso em setembro de 2003.

sem penacho sobre uma tradução de *O Cyrano de Bergerac* de Ronstand, ambos tratando de direitos autorais.¹²⁸

Entretanto, mesmo que escreva pouco sobre o assunto é possível identificar algumas idéias do tradutor sobre a sua prática de traduzir e sobre a tradução em geral, o que para Berman é uma das condições fundamentais para se procurar compreender uma tradução, através da análise de algumas declarações de Barroso em entrevistas e também a partir das suas traduções.

No prefácio à *Poesia Completa* de Arthur Rimbaud o tradutor escreve que faz a sua tradução de modo fiel, na busca de deixar intactas a forma e a essência do poema, a fim de que se perceba o que Rimbaud disse.¹²⁹

Essa questão da fidelidade é um dos pontos nevrálgicos da teoria da tradução, e também um lugar comum, já que mantê-la é a tentativa feita por quase todos os tradutores. Mas a idéia que Barroso faz do ato de traduzir, quais os caminhos a serem tomados, ficam mais claros em declarações do tradutor. Indagado por Rodrigo Leão, na já referida entrevista, sobre teoria da tradução e uma forma de traduzir, Barroso dá a seguinte resposta:

(...) o *Demian*, de Hermann Hesse, por exemplo, que constituiu um divisor de águas em minha vida. Esse desligamento do fator econômico ou da urgência de entrega dos trabalhos me permitia um mergulho maior nas obras do autor, o cotejo com outras traduções, a pesquisa e consulta sobre qualquer palavra ou frase que escapasse à minha interpretação imediata. Meu método consistia em colocar-me na posição de leitor privilegiado capaz de perceber os recursos estilísticos de cada autor, sem deixar passar nenhuma palavra, referência ou citação que não fosse absolutamente clara para mim. O que sempre busquei numa tradução foi transmitir ao leitor brasileiro, além obviamente do significado do texto, também a maneira, a forma como tal significado foi expresso, valendo-me para isso dos correspondentes recursos estilísticos em português.¹³⁰

¹²⁸ Trata-se da denúncia de apropriação indébita de duas traduções por parte de uma editora que publica obras literárias a preços módicos.

¹²⁹ RIMBAUD, 2001. p. 22.

¹³⁰ Disponível em <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/ivo.htm>. Acesso em setembro de 2003.

O tradutor retoma aqui o que já tinha dito na resposta anterior no que se refere à importância da pesquisa em um trabalho de tradução. A preocupação com os recursos estilísticos do autor torna possível pensar que em uma tradução sua o leitor irá de fato "sentir" o autor, o que podemos em parte perceber em *Nadja*, quando a narrativa não linear e repleta de digressões próprias de Breton está presente na tradução. Nesse sentido, pode-se aqui pensar na "clarificação" a que se refere Berman, a qual é sem dúvida inerente a uma tradução. Entretanto, a clarificação seria negativa quando o tradutor explicita algo que não é aparente, mas velado no original e que deveria assim permanecer.¹³¹ Ora, se há por parte de Barroso um cuidado com essa questão de estilo do autor, então não é de se esperar encontrarmos em suas traduções problemas de clarificação.

Todavia, ao referir-se que durante um trabalho de tradução há sempre pesquisa e consulta de qualquer palavra ou frase que lhe escapa à interpretação imediata, Barroso nos faz pensar sobre de que forma se dá essa interpretação. Refiro-me aqui àqueles processos de leitura e da dupla relação com a língua que tem o indivíduo de que fala Schleiermacher, e também do discurso histórico, social, literário e ideológico a que o tradutor está sujeito, a que alude Berman. Mesmo que essa interpretação esteja confinada a uma palavra ou frase, ainda assim ela não está livre da subjetividade de que falam os dois pensadores. O ponto em que quero chegar com essa reflexão sobre interpretação diz respeito à liberdade do tradutor. Em uma nota de *Pour une critique des traductions: John Donne*, Berman escreve o seguinte:

La "liberté" du traducteur peut signifier deux choses. D'abord revendiquer, face à une oeuvre, une certaine liberté — comme nécessaire à sa psyché (ne pas être l' "esclave") et son travail de transmutation. (...) il faut savoir parfois "dire non" à une oeuvre, pour respecter en elle, écrit Isabelle Berman (...).

Le travail traductif requiert donc un sujet libre, libre dans son choix fondamental de traduction, libre dans ses choix ponctuels, libre dans la maîtrise de cette chaîne de "coup par coup" (J. R. Ladmiral) qu'est le traduire dans sa pratique à ras de texte. Cette liberté-là se confond avec la

¹³¹ BERMAN, 1999. p. 55.

fidélité, et il appartient à chaque traducteur, non sans risque, de délimiter l'espace de jeu de cette liberté-fidèle.

Mais la revendication de la liberté a, hélas, un tout autre versant: il existe une mauvaise liberté, comme il existe une fausse fidélité, un faux respect. Ce qui arrive quand la liberté du traducteur prend la forme de libertés. Sous prétexte de n'être pas un "esclave", d'être un "créateur", de satisfaire les exigences du "public", etc., le traducteur prend des libertés avec l'original.¹³²

Ser um "criador", satisfazer as exigências do "público", não parece ser o caso de Ivo Barroso. Mas se o tradutor é possuidor de uma certa liberdade, que é legítima, se o processo de leitura é subjetivo, então essa interpretação de que falava Barroso pode tomar caminhos que nem sempre são aqueles trilhados pelo autor. E nesse sentido, penso na erudição de *Nadja* presente na tradução brasileira e também em outros momentos em que há processos de homogeneização e de interpretação da personagem que decididamente não fazem parte do original de Breton. Sobre esses dois casos, retomarei a discussão quando passar à análise da práxis surrealista nas traduções.

Voltando a concepção de Barroso sobre tradução, ainda na citação referente à entrevista concedida a Rodrigo Leão, o tradutor fala sobre buscar transmitir em uma tradução, além do significado do texto, a forma com tal significado foi expresso, valendo-se para isso dos correspondentes recursos estilísticos da língua materna. Com essa declaração, Barroso parece querer dizer que há em suas traduções uma atenção com letra e sentido, tal qual pensa Berman em *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, ainda que o tradutor afirme na mesma entrevista que "os livros sobre teoria da tradução não irão acrescentar muito à habilidade ou pendor de quem se dedica a essa tarefa". Ainda que pense dessa maneira acerca da teoria da tradução, Barroso parece fazer uso da teoria em suas traduções, o que é perceptível em suas declarações sobre o assunto. Na entrevista à revista virtual *Balacobaco*, por exemplo, ao ser indagado sobre o tradutor ser e não ser um traidor, Barroso responde da seguinte forma:

¹³² BERMAN, 1995. p. 47, 48.

O problema da tradução está colocado em termos antagônicos: ou nada é traduzível ou se pode traduzir tudo. Segundo o primeiro argumento, mesmo de uma língua muito próxima da nossa como o espanhol, a tradução perfeita é impossível: sangue, por exemplo, não seria traduzível por sangue, pois a palavra espanhola tem um background emocional que transcende sua correspondente portuguesa. Além disso, a sílaba "gre" é mais agressiva que o nosso "gue", que contribui assim para diluir o impacto verbal do vocábulo. Assim sendo, uma tradução seria sempre uma traição por não conseguir corresponder na íntegra aos valores do original. Já no segundo argumento tem-se que toda tradução é uma tentativa de reescrita de um momento estilístico ocorrido originalmente em outra língua, passível, portanto de encontrar sua forma ou uma forma equivalente ou aproximada no idioma do tradutor. Sob essa óptica, textos de extrema dificuldade, como o *Ulisses*, de Joyce, por exemplo, são perfeitamente traduzíveis, porque o bom tradutor conseguirá sempre uma equivalência capaz de reproduzir em seu idioma a estrutura e os efeitos estilísticos do original. (...) Mas quando se fala habitualmente em traição tradutória, lembrando o surrado provérbio italiano *Traduttore, traditore* (nascido talvez da facilidade do trocadilho), o que se quer assinalar são as “mancadas” que os tradutores cometem em seu trabalho.¹³³

Embora Barroso não tenha aqui tomado uma posição em relação à questão que lhe foi colocada, parece ser o segundo argumento, de que fala o tradutor, a sua concepção de tradução, ou seja, deve caber ao tradutor encontrar uma equivalência que se mostre capaz de reproduzir a estrutura e os efeitos de estilo do original na língua de chegada. Mas e quando essa equivalência não é possível de ser encontrada? Barroso parece responder isso em outro texto, no prefácio de *"O corvo" e suas traduções*:

Evidentemente que nenhuma tradução consegue preservar todos os elementos do original, mesmo de um poema curto, de um simples haicai ou do famoso poema-de-uma-só-frase de Ungaretti: "M'illumino d'immenso". O virtuosismo do tradutor consiste em "salvar" o máximo

¹³³ Disponível em <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/ivo.htm> Acesso em setembro de 2003.

possível desses elementos, sem lhes alterar a forma e sem deixar que o fôlego da emoção feneça, de modo a que o poema, na língua de chegada suscite no leitor o mesmo impacto visual e emotivo que o atinge na língua de partida. Compete-lhe encontrar, em sua língua, equivalências (isotopias) que possam funcionar como moedas de troca, o que não é a mesma coisa, mas o viável, em seu território lingüístico, para se obter um valor aproximado. Às vezes um excesso de virtuosismo prejudica e temos mais invenção que tradução; temos um outro poema, original do tradutor, apenas com o tema do autor que se pretendeu traduzir. Mas a falta de virtuosismo, de domínio do instrumento poético, leva a deságios ainda mais danosos; não temos o autor, e as contrafações do tradutor nunca chegam a ser poesia.¹³⁴

Ainda que nessa passagem Ivo Barroso refira-se à poesia, é possível que a reflexão do tradutor valha também para a prosa. Mesmo por que há entre a citação acima e a anterior alguns pontos comuns, sobretudo na questão de equivalência entre termos de línguas diferentes. Daí que é possível inferir que a concepção de tradução de Barroso seria pautada pela busca de estruturas e vocábulos que possuam certa correspondência de valor entre as línguas, já que ele entende que em toda a tradução há perdas em relação ao original. Portanto, o papel do tradutor seria procurar o "viável em seu território lingüístico para se obter um valor aproximado" do original. Barroso ainda chama a atenção para o que ele define como "excesso de virtuosismo", o que fatalmente prejudicaria uma tradução. Talvez o tradutor de *Nadja* esteja aqui se referindo às liberdades de que fala Berman e que, sem dúvida, devem ser evitadas. Sendo o tradutor então um virtuose da língua, ou ao menos dos idiomas, deve ele utilizar esse virtuosismo para "salvar"¹³⁵ os elementos que se perdem na tradução, para assim suscitar no "leitor o mesmo impacto visual e emotivo que o atinge [o tradutor] na língua de partida", procurando, obviamente, não alterar a forma.

Talvez pudéssemos, a partir das palavras de Ivo Barroso, conjecturar que a sua concepção de tradução esteja próxima do que dizia Humboldt acerca da não correspondência das línguas. E quando o tradutor de Rimbaud refere-se a trazer para a língua de chegada o mesmo "impacto visual e emotivo", é difícil não lembrar

¹³⁴ BARROSO, 2000. p. 18.

¹³⁵ Termo utilizado pelo próprio Barroso em seu texto.

Schleiermacher quando em *Sobre os diferentes métodos de tradução*, o autor alemão fala em imitação.

Obras traduzidas por Ivo Barroso

AUSTEN, Jane. *Emma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

AUSTEN, Jane. *Razão e Sentimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

CALVINO, Italo. *As Cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *O Castelo dos Destinos Cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECO, Umberto. *O Pêndulo de Foucault*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989

ELIOT, T. S. *O livro dos Gatos*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1991.

GIDE, André. *A Volta do Filho Pródigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

HESSE, Hermann. *Demian*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

HESSE, Hermann. *O Lobo da Estepe*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

KARFELDT, Erik-Axel. *Poesias*. Rio de Janeiro: Editora Delta, esg.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Ascese*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1973.

MALRAUX, André. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

MONTALE, Eugenio. *Diário Póstumo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001

PEREC, Georges. *A Vida, Modo de Usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1995.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa Poética*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1998.

ROLLAND, Romain. *Colas Breugnon*. Rio de Janeiro: Editora Delta, esg.

SHAKESPEARE, William. *24 sonetos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

SHAKESPEARE, William. *30 sonetos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

STRINDBERG, August. *Inferno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SVEVO, Italo. *A Consciência de Zeno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SVEVO, Italo. *Senilidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SVEVO, Italo. *A Novela do Bom Velho e da Bela Mocinha*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1997.

YOURCENAR, Marguerite. *Golpe de Misericórdia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

YOURCENAR, Marguerite. *O Denário do Sonho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

YOURCENAR, Marguerite. *O Tempo, Esse Grande Escultor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

3. PROBLEMAS TEÓRICOS E PRÁTICOS DE TRADUÇÃO

3.1. A TRADUÇÃO DOS PRONOMES *TU* E *VOUS* DA LÍNGUA FRANCESA

Ao se ter o francês como língua de partida e o português como língua de chegada, o tradutor invariavelmente se depara com uma questão bastante incômoda, que é a da não equivalência semântica dos pronomes pessoais de segunda pessoa nessas línguas. De que forma os tradutores resolveram essa questão é o que me disponho a analisar nesse capítulo.

Na língua francesa temos os pronomes pessoais *tu* para a segunda pessoa do singular e *vous* para a segunda pessoa do plural, cujos correspondentes em língua portuguesa "seriam" *tu* e *vós*, respectivamente. Seriam correspondentes se considerarmos que ambas são línguas oriundas do latim e que, portanto, possuem o mesmo eixo paradigmático para o quadro pronominal. Porém, há uma diferença cultural, a qual se reflete na língua no que se refere ao uso desses pronomes, o que ocasiona um problema durante o processo de tradução. Essa não correspondência exata das palavras em línguas diferentes é uma das principais dificuldades enfrentadas no ato tradutório, como bem o lembra Humboldt em sua *Introdução a Agamênon*:

Análise e experiência confirmam aquilo que se observou mais de uma vez: que, abstraindo das expressões que designam apenas objetos físicos, nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a outra. Diferentes línguas são, deste ponto de vista, somente outras tantas sinonímias: cada uma delas exprime o conceito de modo um pouco diferente, com esta ou aquela determinação secundária, um degrau mais alto ou mais baixo na escala das sensações.¹³⁶

É com essa questão de não igualdade entre as palavras de línguas diferentes apontada pelo filósofo alemão, que os tradutores de *Nadja* deparam-se quando da tradução dos pronomes de segunda pessoa da língua francesa para a portuguesa. Mas antes de passar à análise desse excerto, é necessário situar essas diferenças no uso desses pronomes.

Em francês, utiliza-se *tu* numa situação informal, quando dois ou mais indivíduos possuem entre eles alguma intimidade, enquanto que com *vous* ocorre o contrário. Para um

¹³⁶ HUMBOLDT, 2001. p. 91.

francófono é essa uma questão bastante relevante, pois o emprego da segunda pessoa do singular a alguém de quem não se é íntimo pode ser compreendido como um tratamento desrespeitoso. O uso do *tu*, portanto, indica sempre proximidade entre duas pessoas, sendo inclusive costume e indício de polidez comunicar ou mesmo pedir permissão ao interlocutor para passar a tratá-lo dessa maneira. Há inclusive verbos que dão conta desses dois pronomes, *tutoyer*, utilizado para o pronome *tu* e *vouvoyer*, para o pronome *vous*.

O registro do português do Brasil e de Portugal quanto ao uso dos pronomes de segunda pessoa pode acontecer de maneira diferenciada nessas duas línguas ou se comparado à língua francesa.

O pronome de segunda pessoa do plural desapareceu por completo na língua oral e é raramente empregado na língua escrita no Brasil, constituindo um arcaísmo¹³⁷, sendo em ambos os casos substituídos por *vocês*. Quanto ao da segunda pessoa do singular, há duas formas vigentes no país, tanto na língua oral, quanto na escrita, sendo o *tu* característico dos habitantes do sul e de algumas regiões do nordeste do país e o *você* dos habitantes das demais regiões. Enquanto pronome pessoal o uso de *tu* ou *você*¹³⁸ nem sempre possui as mesmas implicações da segunda pessoa do singular da língua francesa. Na língua portuguesa do Brasil tais formas podem ser utilizadas em algumas situações formais, embora o mais comum num discurso desse tipo seja o emprego do pronome *o(s) senhor(es)* e *a(s) senhor(as)*.

Já em Portugal há a predominância do *tu* para a segunda pessoa do singular e *vocês* para a segunda pessoa do plural, sendo que em casos de formalidade usa-se *o(s) senhor(es)*, *a(s) senhor(as)* para as duas pessoas, como ocorre no Brasil, e também a forma *você* para o singular. Entretanto, a forma *vós* não desapareceu por completo do português europeu, e segundo Carlos Alberto Faraco¹³⁹, ainda que ela se tenha arcaizado, é empregada em algumas variedades não padrões do português europeu e em situações muito formais, geralmente na escrita e na fala baseada na escrita. Já o *você* é usado em situações mais formais como atesta Faraco:

¹³⁷ Embora conste nas gramáticas normativas do país.

¹³⁸ Nesse caso como segunda pessoa indireta.

¹³⁹ FARACO 1996, p. 67.

(...) *tu* é ainda de uso corrente no tratamento íntimo e *você* é usado no tratamento entre iguais não solidários ou, mesmo no tratamento não solidário de um interlocutor de *status* social inferior (para a terminologia usada nesse parágrafo, ver Brown e Gilman).¹⁴⁰

Mas também em Portugal o emprego do *tu* como tratamento não íntimo vem crescendo, segundo o lingüista brasileiro que cita a opinião já antiga de Santos Luz sobre essa questão¹⁴¹:

Entre nós, o *tu* nessas condições [tratamento não íntimo entre pessoas mais jovens] não é tão geral, mas tem experimentado, nestes últimos tempos, considerável vulgarização. Na escola, no liceu, na universidade, a camaradagem reclama freqüentemente esse tratamento. No entanto, pessoas de meia idade recordam-se do tempo em que era raro tratarem seus colegas de estudo por *tu*.¹⁴²

Assim, devido às diferenças entre os pronomes de segunda pessoa do português no Brasil, em Portugal e na França, os tradutores de *Nadja* encontraram soluções para a questão que parecem apropriadas, pois elas vêm ao encontro da gramática da língua portuguesa dos seus respectivos países. É o que procurarei discutir a partir de agora.

Ao fim do primeiro encontro, quando Breton está prestes a retornar para casa, Nadja o acompanha em um táxi e passa a tratá-lo por *tu*:

Je me dispose à rentrer chez moi, Nadja m'accompagne en taxi. Nous demeurons quelque temps silencieux, puis elle me tutoie brusquement: (...).¹⁴³

Resolvo voltar para casa, Nadja vem comigo no táxi. Ficamos algum tempo em silêncio, de repente ela assume um tom mais íntimo: (...).¹⁴⁴

¹⁴⁰ FARACO, 1996, p. 64.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ BRETON, 1964. p. 85.

¹⁴⁴ BARROSO, 1987. p. 78.

Disponho-me a regressar a casa, Nadja acompanha-me de táxi. Ficamos algum tempo silenciosos, e bruscamente ela começa a tratar-me por tu: (...).¹⁴⁵

Inicialmente percebe-se a supressão do verbo francês *tutoyer* nas duas traduções, ainda que tenhamos um verbo correspondente para 2ª pessoa do singular¹⁴⁶ em língua portuguesa, no caso, *tutear*.

O sintagma "elle me tutoie brusquement" do original é traduzido por Barroso por "de repente ela assume um tom mais íntimo" e por Sampaio por "bruscamente ela começa a tratar-me por tu".

O tradutor da editora Estampa propõe uma tradução mais próxima ao literal sem, contudo, perder o sentido da frase, conseguindo aqui manter *letra e sentido*, como nos fala Berman. Já o tradutor da Guanabara não conserva a literalidade conseguida por seu colega, todavia ele mantém o sentido da frase.

A diferença entre as duas traduções se deve, possivelmente, porque o *tu* no português europeu denota, numa situação comunicativa, intimidade semelhante àquela verificada no francês quando do uso desse pronome. Portanto, para o leitor português, "bruscamente ela começa a tratar-me por tu", tal intimidade é perfeitamente compreensível, visto que em Portugal ainda se mantém, embora isso venha mudando, conforme atesta Santos Luz, a oposição informal/formal em relação aos pronomes *tu* e *você*.

Já no caso do português brasileiro, não se encontra em *tu* e *você* essa mesma oposição do português europeu, haja vista que essas formas são usadas em regiões diferentes e nem sempre um falante que tem incorporada no seu léxico uma forma, tem a outra. Logo, talvez para Barroso não fosse apropriado proceder como o colega português, pois não havendo oposição entre essas duas formas do pronome da segunda pessoa no Brasil, manter a literalidade do texto implicaria nesse caso em perda do sentido. Sentido que o tradutor brasileiro conserva nesse trecho da sua tradução, pois ao traduzir a expressão francesa por "de repente ela assume um tom mais íntimo", Barroso dá a exata noção de proximidade entre os interlocutores que fazem o uso do *tu* na língua de partida.

¹⁴⁵ SAMPAIO, 1972. p. 63.

¹⁴⁶ Como também *vozear* para 2ª pessoa do plural.

A súbita mudança com que Nadja passa a tratar Breton seria, sem dúvida, facilmente percebida por um conhecedor da língua francesa, ainda que o narrador não tecesse esse comentário. Da mesma maneira, talvez em um grau menor, seria percebida pelo leitor português. Mas para o leitor brasileiro isso só se torna claro nesse momento da narrativa e, no entanto, o casal mantém diálogos em passagens anteriores a essa. Logo, cabe também averiguar de que modo a não intimidade entre as personagens se apresenta nas traduções antes de Nadja passar a utilizar o pronome *tu*.

No trecho a seguir, Nadja comenta sobre um defeito físico, o qual nunca percebera, de um antigo namorado que ela reencontrara em Paris, indagando, em seguida, a Breton, se o amor pode ser capaz de obscurecer alguns detalhes:

Vous croyez... vous croyez que l'amour peut faire de ces choses?¹⁴⁷

Você acha... acha que o amor pode nos fazer isso?¹⁴⁸

Acha... acha que o amor pode fazer dessas coisas?¹⁴⁹

Barroso opta por utilizar *você*, o que não caracteriza formalidade, pois, conforme discutido, essa forma no português do Brasil não possui as mesmas implicações do português de Portugal e do francês. O tradutor da Guanabara poderia ter optado, caso tentasse manter o discurso no nível formal como no texto em francês, por utilizar como pronome de tratamento *o senhor*. Não obstante, o uso dessa forma poderia remeter a uma idéia equivocada sobre a idade das personagens. É comum no Brasil o emprego de *você* entre pessoas jovens ou de idades aproximadas, que é o caso de Breton e Nadja¹⁵⁰, enquanto que o uso de *o senhor*, embora também o possa ser feito em situações formais, é mais corrente para com pessoas de idade relativamente superior a do interlocutor. O problema de tradução enfrentado aqui por Barroso, se dá pelo fato da relativa informalidade do português do Brasil, ou pelo menos, devido a ele ser menos formal do que o português europeu e que o francês.

¹⁴⁷ BRETON, 1964. p. 75.

¹⁴⁸ BARROSO, 1987. p. 68.

¹⁴⁹ SAMPAIO, 1972. p. 56.

¹⁵⁰ Ao ver Nadja pela primeira vez, Breton refere-se a ela como uma "jeune femme" [BRETON, 1964. p. 72.] e embora ele não faça menção a sua própria idade, há ao final da obra uma foto do autor na época.

Quanto a Sampaio, a tradução do *vous* da língua francesa é feita por *você*, em elipse, pois a concordância verbal de *acha* nesse caso está sendo feita com a forma da segunda pessoa indireta. Considerando que no trecho citado o que ocorre é um diálogo entre dois interlocutores, é possível então, que tenhamos aqui a forma *você* para representar a segunda pessoa do singular. Sendo esse o caso, e observando a informação de Faraco sobre o uso do *você* em Portugal, pode-se dizer que o tradutor português mantém o valor atribuído ao pronome *vous* nesse trecho da sua tradução. Porém, se a possibilidade é relevante, cabe observar a tradução de Sampaio para outro trecho da obra.

Já próximo ao fim do primeiro encontro, Breton revela, ao se despedir, ser casado e que sua mulher o espera para o jantar, obtendo de Nadja o seguinte comentário:

Tant pis. Mais... et cette grande idée? J'avais si bien commencé tout à l'heure à la voir. C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d'arriver à cette étoile. A vous entendre parler, je sentais que rien ne vous en empêcherait: rien, pas même moi... Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais. Vous ne comprenez pas: elle est comme le coeur d'une fleur sans coeur.¹⁵¹

Tanto pior. Mas... e aquela grande idéia? Justamente agora que começava a vislumbrá-la. Era de fato uma estrela, uma estrela em cuja direção você ia. Estou certa de que você a alcançaria. Ao ouvi-lo falar, senti que nada o haveria de impedir: nada, ninguém, nem mesmo eu... Jamais poderá ver essa estrela como eu vejo. Você não compreende: ela é como o coração de uma flor sem coração.¹⁵²

É pena. Mas... e aquela grande idéia? Há pouco, comecei a vê-la tão bem. Era na verdade uma estrela, e o André ia ao encontro dela. Não podia deixar de a alcançar. A ouvi-lo, sentia que nada seria capaz de impedi-lo de lá chegar, nada, nem mesmo eu... Nunca poderá ver essa estrela como eu a via. Não compreende: ela é como o coração de uma flor sem coração.¹⁵³

¹⁵¹ BRETON, 1964. p. 81.

¹⁵² BARROSO, 1987. p. 73.

¹⁵³ SAMPAIO, 1972. p. 60.

O tradutor português suprime todos os pronomes pessoais de segunda pessoa em sua tradução, substituindo-os pela forma impessoal, a qual, pela inserção do nome da personagem, transforma o discurso feito originalmente em segunda pessoa, em discurso de terceira pessoa. A tradução para esse trecho causa certa estranheza, já que Sampaio além de manter a oposição formal/informal do pronome *vous* na citação anterior, procede da mesma maneira em casos semelhantes. Até o momento em que Nadja passa a tratar Breton por *tu*, há cinco situações de diálogo em que a forma empregada é o *vous*, traduzida na edição portuguesa por *você*. Portanto, se nesses trechos Sampaio manteve em sua tradução o valor semântico do vocábulo francês, não haveria razão para não conservar o mesmo critério, até porque, o próprio tradutor mantém o tratamento informal do francês nos diálogos posteriores à mudança de tratamento entre as duas personagens, conforme veremos adiante.

Assim, o que acontece nesse trecho da edição portuguesa é que não temos nem *sentido*, nem *letra*. Não há *sentido* porque ao se mudar o pronome pessoal no discurso perde-se a possibilidade de um tratamento marcadamente formal por parte dos interlocutores e, como consequência disso, perde-se também a *letra*, já que a forma *você*, próxima a *vous*, não aparece em nenhum momento, sendo substituída pelo nome da personagem e por outros pronomes oblíquos. E ainda que um tratamento mais formal entre as personagens se dê em seis ocasiões, compreendidas numa passagem relativamente curta da obra, é somente nelas que isso ocorre.

Ao discorrer sobre fidelidade numa tradução, Humboldt¹⁵⁴ nos fala em se fazer sentir o estranho de uma obra ao invés da estranheza. Estranho no sentido de trazer para uma tradução aquilo que não é comum na língua de chegada e próprio daquela de partida, o que nas palavras do próprio Humboldt faz com que a tradução adquira para a língua e para o espírito da nação aquilo que ela não possui ou que possui de modo diverso¹⁵⁵. Mas se no caso aqui discutido não temos, como se refere o filósofo alemão, o estranho evitado devido a uma aversão ao insólito, talvez tenhamos estranheza na medida em que é inserida uma variedade de discursos não presente no original e, talvez, também não pertencente à língua de chegada no que se refere ao contexto do trecho em questão.

¹⁵⁴ HUMBOLDT, 2001. p. 95.

¹⁵⁵ Id. Ibid. p. 97.

Essa diversidade no discurso notada em Sampaio, já não ocorre no mesmo trecho traduzido por Ivo Barroso. O tradutor brasileiro conserva a mesma forma, *você*, para a segunda pessoa do singular do francês. Embora haja a já referida perda de sentido na tradução brasileira, a edição da Guanabara mantém a mesma unidade no discurso.

Após o tratamento mais íntimo reclamado por Nadja ao fim do segundo encontro, o casal passa então a tratar-se por *tu*, conforme se pode perceber nos trechos que seguem.

Aqui Nadja fala a Breton sobre as dificuldades financeiras por que sempre passa:

Que veux-tu, me dit-elle en riant, l'argent me fuit. D'ailleurs, maintenant, tout est perdu.¹⁵⁶

Que você quer, diz-me sorrindo, o dinheiro foge de mim. Aliás, agora, para mim tudo está perdido.¹⁵⁷

Que queres, ri, o dinheiro foge-me. Aliás, agora já pouco importa, está tudo perdido.¹⁵⁸

E na gare Saint-Lazare, durante o último encontro, em que Nadja faz Breton constatar que todas as pessoas presentes no local os olham:

Ils ne peuvent y croire, vois-tu, ils ne se remettent pas de nous voir ensemble. C'est si rare cette flamme dans les yeux que tu as, que j'ai.¹⁵⁹

Está vendo? Não podem acreditar, não se conformam de nos ver juntos. Tão rara essa chama que você, que nós temos no olhar.¹⁶⁰

Eles não podem acreditar, sabes, não conseguem recompor-se de nos ver juntos. É tão raro esse lume nos olhos que tu tens, que eu tenho.¹⁶¹

Em outro ponto, quase ao fim da narrativa, ao deambular com Breton às margens do Sena, Nadja vê em um cartaz desenhada uma mão, a partir da qual ela faz analogias com o

¹⁵⁶ BRETON, 1964. p. 106.

¹⁵⁷ BARROSO, 1987. p. 94.

¹⁵⁸ SAMPAIO, 1972. p. 77.

¹⁵⁹ BRETON, 1964. p. 125, 126.

¹⁶⁰ BARROSO, 1987. p. 111.

¹⁶¹ SAMPAIO, 1972. p. 91.

fogo, com o qual define Breton. Aliás, é esse um dos mais líricos e emblemáticos momentos do romance, já que Nadja antecipa, numa manifestação de acaso objetivo, a própria obra:

André? André...Tu écriviras un roman sur moi. Je t' assure. Ne dis pas non. Prends garde: tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... Mais cela ne fait rien: tu prendras un autre nom: quel nom, veux-tu que je te dise, c'est très important. Il faut que ce soit un peu le nom du feu, puisque c'est toujours le feu qui revient quand il s'agit de toi.¹⁶²

André? André...Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto-lhe. Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós... Mas isso pouco importa: você arranja outro nome: qual? quer que eu lhe diga? isso é muito importante. Tem que ser um nome relacionado com o fogo, pois é sempre o fogo que aparece quando se trata de você.¹⁶³

André... André... Vais escrever um romance a meu respeito. Garanto-te. Não digas que não. Cuidado, André: tudo se enevoa, tudo desaparece. É preciso que fique alguma coisa de nós... Mas não faz mal: adoptarás outro nome. Queres que te diga qual? É muito importante. Tem de ser um pouco o nome do fogo, pois quando se trata de ti é sempre o fogo que aparece.¹⁶⁴

Nos dois primeiros extratos os tradutores mantêm os pronomes de que até então vinham fazendo uso, sendo que Sampaio o utiliza sempre em elipse, enquanto que Barroso prefere marcá-lo morfológicamente. O mesmo ocorre no último excerto. Desse modo, quebrada a barreira da formalidade lingüística do francês, as personagens passam a fazer uso de uma forma de tratamento mais íntima, o que é sentido, sobretudo, na tradução portuguesa.

Ainda sobre as traduções dos pronomes de segunda pessoa do francês para o português, já bem próximo ao final do romance, durante as reflexões de Breton, há um poema em prosa sobre Nadja, no qual a forma *tu* é a predominante:

¹⁶² BRETON, 1964. p. 117.

¹⁶³ BARROSO, 1987. p. 103, 104.

¹⁶⁴ SAMPAIO, 1972. p. 84, 85.

(...) toi qui ne peux plus te souvenir, (...) Toi qui de tout ce qu'ici j'ai dit n'auras reçu qu'un peu de pluie sur ta main levée vers "LES AUBES". Toi qui, pour tous ceux qui m'écoutent, ne dois pas être une entité mais une femme, toi qui n'est rien qu'une femme, (...). Tu n'es pas une énigme pour moi. (...) "C'est encore l'amour", disais-tu, et plus injustement il est arrivé de dire aussi: "Tout ou rien". (...)¹⁶⁵

(...) a ti que não podes mais lembrar, (...) Tu que de tudo quanto aqui eu disse só terás recebido um pouco de chuva em tua mão erguida para "AS ALVORADAS". Tu que , para todos aqueles que me ouvem, não deves ser uma entidade mas uma mulher, tu que não passas de uma mulher, (...). Não és um enigma para mim. (...) "Isto ainda é amor", dizias, e mais injustamente chegaste a dizer também: "Tudo ou nada". (...).¹⁶⁶

Tu, que já não podes lembrar-te, (...) A ti, que de tudo quanto aqui deixei dito não terás recebido mais que um pouco de chuva sobre a tua mão erguida para "AS ALVORADAS" (Les aubes). Tu, que para todos aqueles que me escutam não deves ser uma entidade, mas uma mulher, apenas uma mulher, (...). Para mim, não és um enigma. (...) "É ainda o amor", dizias, e mais injustamente também chegaste a dizer: "Tudo ou nada". (...).¹⁶⁷

Ambos os tradutores traduzem a segunda pessoa do singular do francês para o *tu* da língua portuguesa. No caso de Sampaio, ele continua empregando a mesma forma que vinha utilizando, enquanto que Barroso muda de *você* para *tu*. A mudança é pertinente, pois essa forma é aqui aplicada na condição de vocativo, não caracterizando, portanto, incoerência por parte do tradutor no uso das formas pronominais, além de ser usual esse tipo de construção na poesia.

Após o confronto entre as duas traduções de *Nadja* no que concerne aos pronomes de segunda pessoa, talvez seja possível afirmar que as opções feitas por Ivo Barroso e Ernesto Sampaio diferem, nesse aspecto, uma da outra em relação à *letra* e ao *sentido*. A tradução portuguesa parece aproximar-se mais do original do que a brasileira, cabendo, no entanto, procurar compreender a razão disso.

¹⁶⁵ BRETON, 1964. p. 184, 185, 187.

¹⁶⁶ BARROSO, 1987. p. 162, 164.

¹⁶⁷ SAMPAIO, 1972. p. 134, 135, 136.

A não igualdade de conceito das palavras em línguas diferentes a que se refere Humboldt, possivelmente seja determinante para a diferença nesse ponto das duas traduções. Contudo, o resultado obtido pelo tradutor da Guanabara não se configura em um grave problema em sua tradução.

As opções de Barroso são, de fato, reduzidas, pois manter a oposição informal/formal das segundas pessoas da língua de partida no português do Brasil é uma tarefa árdua. Isso se deve, talvez, ao grau menos informal nas relações interpessoais dos falantes do português brasileiro, o que se reflete na própria língua. Informalidade essa que nesse caso não há em Portugal, daí ter sido possível a Sampaio preservar, até certo ponto, se considerarmos as palavras de Humboldt, a *letra* e o *sentido* do original.

Ao tradutor brasileiro foi possível conservar nessas passagens da obra o *sentido* apenas, em nome do qual a *letra* foi sacrificada. Todavia, Barroso disponibiliza ao leitor a mesma impressão que teve ao ler o original. Aliás, é esse o efeito que o tradutor deve procurar ao traduzir uma obra segundo Schleiermacher¹⁶⁸. O autor de *Sobre os diferentes métodos de tradução* entende que há duas maneiras de se fazer o leitor compreender as sutilezas da língua estrangeira sem tirá-lo da língua materna. Ou se "deixa o autor em paz e se leva o leitor até ele, ou se deixa o leitor em paz e leva o autor até ele"¹⁶⁹. Schleiermacher elege a primeira como mais adequada para uma tradução. O filósofo alemão, contudo, adverte que se uma tradução fizer com que o autor discursasse como se tivesse escrito na língua de chegada, então, ela não estaria levando o leitor até o autor¹⁷⁰. Assim, ao possibilitar ao leitor a mesma impressão que teve ao ler o original, Barroso de fato faz com que nesse trecho da sua tradução se sinta o que é estrangeiro ou faz com que o autor escreva como se o fizesse na língua do leitor?

A forma com que Breton e Nadja tratam um ao outro pode ser dividida em dois momentos. Há primeiramente um tratamento formal e depois um informal. Se por um lado essa passagem é percebida pelo leitor brasileiro ao ler na tradução de Barroso que Nadja "de repente assume um tom mais íntimo" e, a partir daí, o leitor pode inferir que o tratamento entre o casal torna-se mais próximo, conforme percebe-se no original, por outro lado, não lhe é possível detectar a formalidade antes do exato momento de leitura desses

¹⁶⁸SCHLEIERMACHER, 2001. p. 45

¹⁶⁹ Id. Ibid. p. 43.

¹⁷⁰ Id. Ibid.

trechos. Se entendermos dessa forma, então, a tradução brasileira para essas excertos faz com que o leitor não sinta a língua estrangeira e, nesse caso, teríamos o autor indo até o leitor.

Agora, se entendermos que posteriormente à mudança de tratamento entre as personagens se é sim capaz de inferir que até ali havia uma certa formalidade entre o casal, então o leitor está indo em direção ao autor à medida que lhe é possível perceber que há um tratamento diferenciado em dois momentos. Sendo assim, o sintagma "de repente assume um tom mais íntimo", daria conta da oposição informal/formal próprias dos pronomes *tu* e *vous* da língua francesa. E se na língua para a qual se está traduzindo o pronome *vous* não possui essa oposição, então o que é estrangeiro se faz aqui perceber.

A situação incômoda enfrentada por Barroso na tradução do *tu* e do *vous* não acontece com Sampaio, pois se no português europeu as duas formas para a segunda pessoa do singular são diferenciadoras de tratamento, no que se refere à formalidade ou ausência desta num discurso, o mesmo não ocorre no português brasileiro. Daí porque para um tradutor é possível manter *letra* e *sentido* e para outro não. Caso preferisse utilizar *tu*, Barroso não só não conseguiria a oposição inerente ao francês, como poderia causar estranheza ao leitor devido ao fato de no português do Brasil termos *voce* como norma-padrão¹⁷¹ e o *tu* considerado como regionalismo, e Barroso não traduz para o falante de uma determinada região.

Mas não é o estranho que deveria justamente levar o leitor ao autor, fazendo com que aquele percebesse que mesmo lendo em sua língua materna ele está diante do estrangeiro? A resposta seria afirmativa se esse leitor não tivesse outra referência, própria da sua língua, da forma *tu*. Nesse caso, portanto, o estranho não lhe remeterá a uma língua estrangeira, mas sim a uma variedade dialetal da sua própria língua, em decorrência do que aquilo que seria estrangeiro se tornaria irreconhecível por conta dessa variedade lingüística.

Barroso então teria apenas duas outras saídas, ou ele utiliza a formalidade do português brasileiro traduzindo *vous* por *o(a) senhor(a)*, afastando-se mais ainda do sentido original, visto que essa forma tem outra implicação na língua de chegada, ou ele recorre a um arcaísmo, *vós* no caso. Optando por esta última, talvez se conseguisse a conservação de *letra* e *sentido*, mas por outro lado, talvez a sua tradução pecasse por um certo

¹⁷¹ Para essa terminologia ver FARACO, 2002.

anacronismo, o qual ele evita ao decidir-se por uma forma padrão, mesmo que isso implique em perda da *letra*.

A opção de Barroso, nesse momento da sua tradução, é com o sentido, o que talvez demonstre uma certa preocupação com o leitor que estaria então inserido no seu projeto de tradução, projeto sobre o qual discorrerei mais adiante. Mas se há no tradutor da Guanabara uma preocupação em evitar certos arcaísmos, é de se perguntar por que eles surgem em outros momentos de sua tradução, o que nos leva a outro ponto dessa análise.

3.2. ERUDIÇÃO E ARCAÍSMO

Em *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Berman propõe-se a examinar a sistemática de deformação dos textos. Para o crítico francês, esse sistema se apresenta como um conjunto de forças que levam a desvios de tradução às quais todo o tradutor está exposto. Sistema esse que remonta a uma longa tradição etnocêntrica de toda a cultura e de toda a língua enquanto língua culta. A análise de Berman em relação a essa sistemática dirá respeito à prosa literária, pois:

La prose littéraire se caractérise en premier lieu par le fait qu'elle capte, condense et entremêle tout l'espace polylingagier d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des "langues" coexistant dans une langue. (...) De là qu'au point de vue de la forme, ce cosmos langagier qu'est la prose, et au premier chef le roman, se caractérise par une certaine *informité*, qui résulte de l'énorme brassage des langues opéré dans l'oeuvre. Elle est caractéristique de la *grande prose*.¹⁷²

Assim, se na prosa encontram-se algumas variedades de uma língua, as quais podem não estar de acordo com o que preza a norma-culta dessa língua, então desse ponto de vista uma obra literária pode se caracterizar "por uma certa má-escrita".¹⁷³ Mas que para Berman também é a riqueza dessa obra, já que isso é consequência de um polilinguismo. Dessa forma, essa "má-escrita", ao manifestar-se de variadas formas, seja através da oralidade, da marca linguística de determinados grupos, de longas frases repletas de digressões constituindo um discurso não linear, de uma pontuação às vezes em desacordo com a norma, tudo isso se deve fazer presente também na tradução, visto que ela é inerente ao original, constituindo sua profusão. Nisso, portanto, reside um dos principais problemas da tradução, a qual deve respeitar essa característica informe de uma obra literária, o que nem sempre ocorre, segundo Berman.

O autor francês alude aqui a um dos eixos da tradução etnocêntrica, que em nome da "boa escrita", desenvolveu práticas tradutórias que afastavam a obra traduzida de sua *letra e sentido* originais, resultando muitas vezes no pastiche e na paráfrase. Sob o

¹⁷² BERMAN, 1999. p. 50.

¹⁷³ Id. Ibid. p. 51.

argumento em tornar uma obra mais "inteligível", durante muito tempo foi comum aos tradutores trazerem ao público textos nos quais não mais se sentia a língua estrangeira e, em decorrência disso, em muitos casos também não era sentido o próprio autor.

Em sua análise, Antoine Berman expõe e discute o que ele chama de "tendências deformadoras" em uma tradução, constituídas por práticas como a destruição de textos subjacentes, a destruição do ritmo da obra, o que se relaciona com a pontuação, o esclarecimento de trechos que não parecem claros, enfim, uma série de opções que são feitas em nome da "boa-escrita" numa tradução e que podem vir a comprometer *letra* e *sentido*. É a partir dessas considerações de Berman que procurarei discutir a possibilidade de termos um texto mais erudito do que o original, a presença de um estilo próprio do autor, e também a presença do polilinguismo nas traduções de *Nadja*.

Encontramos nas línguas, diferenças referentes ao seu nível de formalidade, ou seja, toda língua tem o seu grau de informalidade e formalidade, sendo esta última mais perceptível na escrita, a qual provém da norma-culta. Mas até na escrita, podemos ter um discurso que mesmo proveniente da norma-culta, não seja erudito. Contudo, esse nível de formalidade distingue-se de uma língua para outra, caso do francês que no geral possui uma resistência maior do que o português do Brasil no que se refere ao uso da língua de uma maneira mais informal, inclusive em sua modalidade oral. O mesmo vale para o português europeu em relação ao brasileiro. No francês temos basicamente três níveis de linguagem, o *familier* usado em situações informais, o *standard* para situações formais e que mantém uma relação com a norma-culta da língua e o *soutenu*, que a exemplo do *standard*, também possui uma relação com essa norma, embora seja mais erudito.

A linguagem utilizada por Breton em *Nadja* poderia ser considerada *standard*, ainda que literária e, portanto, contando com termos eruditos. Como os tradutores trabalharam essa questão é ao que passo agora.

Na última parte do romance, ao comentar que soubera ter sido *Nadja* internada em um hospício, Breton tece uma crítica sobre a psicanálise e os asilos para doentes mentais, os quais ele considera como um dos aparatos de repressão da sociedade e contra os quais o surrealismo sempre se declarou:

Le procédé qui consiste à venir vous surprendre la nuit, à vous passer la camisole de force ou de toute autre manière à vous maîtriser, vaut celui de la police, qui consiste à vous glisser un revolver dans la poche.¹⁷⁴

O processo que consiste em virem vos surpreender à noite, em vos meterem na camisa-de-força ou vos subjugarem de qualquer outra maneira, equivale ao da polícia, quando vos introduzem um revólver no bolso.¹⁷⁵

O processo que consiste em vir surpreender-vos de noite, em vos passar, o colete de forças ou em dominar-vos de qualquer outra forma, equivale ao método da Polícia, que vos mete sub-repticiamente um revólver no bolso.¹⁷⁶

Nesse extrato, Barroso traduziu o pronome *vous* do francês¹⁷⁷, pelo equivalente em português *vos*, o qual emprega-se bastante raramente no português brasileiro¹⁷⁸.

A opção do tradutor brasileiro se dá por um termo que praticamente desapareceu do português do Brasil. Mesmo nas situações mais formais, incluindo a escrita, o pronome oblíquo *vos* não é mais utilizado, o que é consequência do desuso do pronome de segunda pessoa do plural nessa língua.¹⁷⁹ No que concerne à tradução portuguesa, também se traduz *vous* por *vos*, o que no caso da edição da Estampa não soa como anacronismo, visto que no português europeu essa forma é ainda vigente.

Em ambas as traduções são mantidos os valores semântico e morfológico da língua de partida e, se comparados a outros momentos, especificamente as traduções dos pronomes *tu* e *vous* anteriormente analisados, não há aqui incoerência por parte dos tradutores, já que o discurso, nesse caso, faz uso de uma linguagem mais formal, pois parte do narrador, o qual tem o leitor como seu interlocutor. Enquanto que naquele outro momento, por haver uma situação de diálogos entre personagens, era possível uma oposição informal/formal de linguagem.

¹⁷⁴ BRETON, 1964. p. 166.

¹⁷⁵ BARROSO, 1987. p. 147.

¹⁷⁶ SAMPAIO, 1972. p. 122.

¹⁷⁷ Que aqui desempenha a função sintática de pronome oblíquo de segunda pessoa do plural.

¹⁷⁸ FARACO, 1996. p. 65.

¹⁷⁹ Conforme discutido anteriormente acerca dos pronomes de segunda pessoa nas línguas de chegada dessa tradução.

Outro caso de utilização semelhante de emprego do pronome oblíquo de segunda pessoa do plural se pode perceber no início do romance, quando antes de passar à narrativa dos fatos que se seguirão em *Nadja*, Breton esclarece a natureza deles e de que forma conduzirá a narrativa, sendo que essa se prenderá somente aos fatos por ele considerados como os mais marcantes de sua vida, a qual está consagrada ao acaso. A diferença entre as traduções nesse trecho refere-se à opção de Sampaio:

Il s'agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui, par leur caractère absolument inattendu, (...), et le genre d'associations d'idées suspectes qu'ils éveillent, une façon de vous faire passer du fil de la Vierge à la toile d'araignée, (...).¹⁸⁰

Trata-se de fatos de valor intrínseco sem dúvida pouco controlável, mas que, por seu caráter absolutamente inesperado, (...), e pelo gênero de associações de idéias suspeitas que despertam, uma maneira de vos fazer passar do fio da Virgem à teia da aranha, (...).¹⁸¹

Trata-se, sem dúvida, de factos de valor intrínseco pouco controlável, de caráter absolutamente inesperado, (...), que pelo gênero de associações de idéias suspeitas que despertam constituem um modo de nos fazer entrar na teia da aranha, (...).¹⁸²

Barroso marca a pessoa do discurso ao conservar o pronome oblíquo de segunda pessoa do plural, porém Sampaio procede diferentemente ao traduzir *vous* pelo oblíquo *nos*, mudando assim o discurso para primeira pessoa do plural.

As opções de tradução para estas duas passagens estão de acordo com a norma-culta da língua portuguesa, tanto a do Brasil quanto a de Portugal, entretanto o questionamento incide sobre a recepção dos leitores em face dessas traduções.

Para um leitor português, a quem no geral direciona-se a tradução de Ernesto Sampaio, o emprego do oblíquo de segunda pessoa do plural não causaria nenhuma espécie de impacto, haja vista que o pronome *vós* é freqüente na escrita de Portugal, ao passo que o mesmo talvez não se aplique ao leitor brasileiro. A esse leitor o emprego do oblíquo de

¹⁸⁰ BRETON, 1964. p. 20.

¹⁸¹ BARROSO, 1987. p. 20.

¹⁸² SAMPAIO, 1972. p. 15, 16.

segunda pessoa do plural pode causar estranheza se considerarmos que o pronome *vós* não mais se usa no português brasileiro atual. O arcaísmo de que se serve Barroso nessas passagens pode nos fazer pensar na possibilidade de uma certa erudição na sua tradução. Evidentemente, apenas esse caso seria insuficiente para considerar tal possibilidade. Todavia, a tradução brasileira possui outros. Como na passagem em que Breton faz comentários sobre uma peça teatral que muito admirava, "Les détraqués":

La pièce, j'y insiste, ce n'est pas un de ses côtés les moins étranges, perd presque tout à n'être pas *vue*, tout au moins chaque intervention de personnage à ne pas être mimée.¹⁸³

A peça, insisto, e esta não é uma de suas características mais estranhas, perde quase tudo se não for *vista*, pelo menos cada intervenção de personagem se não for mimada.¹⁸⁴

A peça, insisto nisto porque não se trata de um dos seus aspectos menos estranhos, perde quase tudo em não ser *vista*, ou pelo menos cada intervenção das personagens fica diminuída se não for representada.¹⁸⁵

A questão aqui se coloca a partir do termo "mimée" que foi traduzido por "mimada" na edição brasileira e "representada" na portuguesa.

O significado para o vocábulo francês segundo dicionário dessa língua¹⁸⁶ é o de exprimir alguma coisa através de gestos, de expressões fisionômicas sem fazer uso da palavra. O substantivo "mime", do qual se deriva a palavra francesa, define uma curta peça bufa como também a mímica dos atores quando representam alguma personagem. Daí se poder inferir que "mimée" possui sim o sentido de "representar", conforme a tradução da editora Estampa.

Quanto à tradução brasileira, temos para o adjetivo "mimada" o mesmo valor semântico do adjetivo francês, pois o termo escolhido por Barroso em sua tradução deriva, a exemplo da língua de partida, de um substantivo, "mimo". E tanto o substantivo

¹⁸³ BRETON, 1964. p. 46.

¹⁸⁴ BARROSO, 1987. p. 43.

¹⁸⁵ SAMPAIO, 1972. p. 36.

¹⁸⁶ ROBERT, 1981. p. 1202.

português¹⁸⁷, quanto o francês¹⁸⁸, encontram no latim "mimus" e no grego "mimòs" a mesma origem etimológica. Mas se o termo em francês possui um único sentido¹⁸⁹, em língua portuguesa há ainda um outro. "Mimo"¹⁹⁰ é também sinônimo de algo delicado que se oferece a alguém, além de significar meiguice, carinho, afago. No entanto, esse sentido¹⁹¹ é proveniente de outra palavra do latim, "minimus", o qual passou a figurar na língua portuguesa no século XVI¹⁹², e não de "mimus".

Obviamente, a palavra derivada de "mimo" preferida pelo tradutor da Guanabara é aquela oriunda de "mimus" e "mimòs", a qual conserva, portanto, o mesmo significado da palavra do texto fonte.

Assim, o vocábulo "mimada" possui dois sentidos diversos na língua portuguesa e, ao que parece, aquele originário de "minimus" é de uso bem mais freqüente na língua. Deste modo, é possível conjecturar que caso o leitor não possua o conhecimento etimológico do vocábulo "mimo" na língua portuguesa e o compreenda como "minimus", a passagem traduzida por Barroso ficaria desprovida de sentido. Sendo assim, para ser compreendida, a tradução brasileira precisaria contar com dois tipos de leitores. Um que possuísse algum conhecimento de filologia e outro que se dispusesse a percorrer todo um caminho etimológico para então conseguir captar o sentido da tradução desse termo para a sua língua materna. Talvez tenha sido em razão da dubiedade do termo em português que fez Sampaio traduzir "mimée" por "representada".

A diferença entre as duas traduções para o termo em francês nessa passagem parece então revelar duas coisas. Primeiramente, que a preocupação do tradutor português se deu aqui apenas com o *sentido*, sendo a *letra* renunciada devido a uma possível confusão polissêmica, ao passo que o tradutor brasileiro parece não se importar com isso, decidindo-se por preservar *letra* e *sentido* na tradução. Além disso, em função de se geralmente atribuir à "mimada" o significado incorporado pela língua portuguesa no século XVI, e devido a isso ser necessário a consulta de um dicionário para se estabelecer a relação entre a palavra traduzida e a acepção pretendida por Barroso, talvez então se pudesse aventar a

¹⁸⁷ CARVALHO, 1966. p. 778, 779. v. III

¹⁸⁸ ROBERT, 1981. p. 1202.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ FERREIRA, 1995. p. 434.

¹⁹¹ CARVALHO, 1969. p. 778, 779. v. III

¹⁹² CUNHA, 1982. p. 521.

possibilidade de erudição nesse ponto da tradução brasileira. Erudição que parece se fazer presente em outras passagens, como quando do uso da mesóclise em alguns trechos como os que seguem. Neste, Breton explica de que maneira narrará os fatos que compõem *Nadja*:

Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelque fois advenu, (...) j'en parlerai sans ordre préétabli (...).¹⁹³

Limitar-me-ei aqui a lembrar sem esforços de fatos que, independentemente de minha vontade, ocorreram comigo, (...) deles falarei sem ordem preestabelecida (...).¹⁹⁴

Aqui, limitar-me-ei a recordar sem esforço aquilo que, não correspondendo a qualquer iniciativa minha, algumas vezes me aconteceu, (...) falarei dessas coisas desordenadamente (...).¹⁹⁵

Tanto Barroso quanto Sampaio traduzem "Je me bornerai" por "Limitar-me-ei". Semanticamente a opção dos tradutores de fato corresponde à do texto fonte, todavia, o tempo verbal em francês é o *futur simple* que equivale em português ao *futuro do presente*. Ademais, há que se considerar que até mesmo as gramáticas normativas, em especial as mais atuais¹⁹⁶, entendem a mesóclise como forma completamente desusada na língua oral e de pouco uso na língua escrita do Brasil. Já em relação à tradução portuguesa, a mesóclise é ainda de uso corrente no português europeu, ainda que o tempo verbal na língua de partida seja outro.

Outro caso semelhante acontece mais adiante, quando é narrada a impressão de Nadja sobre um poema de Alfred Jarry:

Elle voit le poète qui passe près de cette forêt, on dirait que de loin elle peut le suivre: (...).¹⁹⁷

¹⁹³ BRETON, 1964. p. 22.

¹⁹⁴ BARROSO, 1987. p. 23.

¹⁹⁵ SAMPAIO, 1972. p. 18.

¹⁹⁶ Um exemplo é a *Gramática da Língua Portuguesa* de NETO & INFANTE, 1997. p. 558.

¹⁹⁷ BRETON, 1964. p. 83.

Vê o poeta que passa junto a essa floresta, dir-se-ia que o pode seguir de longe: (...).¹⁹⁸

Ela vê o poeta a passar junto dessa mata, dir-se-ia que consegue segui-lo de longe: (...).¹⁹⁹

A tradução para "on dirait" que aparece nas edições de *Nadja* em língua portuguesa é "dir-se-ia". Novamente mesóclise. A diferença aqui é que o verbo "dire" surge acompanhado da partícula "on", empregada em francês para primeira pessoa do plural e que é utilizada nessa língua não de forma culta, para a qual se costuma empregar o pronome "nous".

Uma outra questão que nos faz pensar na possibilidade de erudição por parte de Barroso, se dá quando da aplicação de ênclises em alguns trechos. Não que a ênclise seja propriamente erudita, mas talvez o sejam as conjugações verbais escolhidas pelo tradutor da Guanabara. No trecho que segue, Breton faz um comentário sobre Blanche Derval, uma das atrizes do "Teatro das duas máscaras":

Tout à coup, elle s'interrompt, on la voit à peine ouvrir son sac et, découvrant une cuisse merveilleuse, là, un peu plus haut que la jarretière sombre...²⁰⁰

De repente, interrompe-se, vemo-la apenas entreabrir a bolsa e, deixando ver a perna maravilhosa até um pouco acima da liga escura...²⁰¹

De súbito, interrompe o fio encantatório do discurso, vemo-la abrir imperceptivelmente a mala e, descobrindo uma coxa maravilhosa, levar a mão um pouco mais acima da liga escura...²⁰²

Novamente temos uma construção que não é da norma-culta da língua francesa, o verbo "voir", conjugado em segunda pessoa do plural como "on la voit", surge nas traduções como "vemo-la" que é uma construção erudita na língua portuguesa, ao contrário

¹⁹⁸ BARROSO, 1987. p. 75.

¹⁹⁹ SAMPAIO, 1972. p. 62.

²⁰⁰ BRETON, 1964. p. 49.

²⁰¹ BARROSO, 1987. p. 45.

²⁰² SAMPAIO, 1972. p. 37.

do que acontece no texto em francês, já que há nessa construção verbal a presença da partícula "on", usada de maneira mais coloquial nessa língua.

Em outro ponto, quando Nadja demonstra surpresa e sente-se seduzida pela capa de *Les pas perdues*²⁰³, temos uma questão similar à anterior:

Le rapport de couleurs entre les couvertures des deux volumes l'étonne et la séduit. Il paraît qu'il me "va". Je l'ai sûrement fait exprès (quelque peu).²⁰⁴

A relação de cores entre as capas dos dois volumes a surpreende e seduz. Parecem-lhe que "vão" comigo. Fi-las de propósito (ou quase).²⁰⁵

A relação de cores entre as capas dos dois volumes surpreende-a e seduz-la. Parece que me "vai" bem. Com certeza as escolhi propositadamente (sim, um pouco).²⁰⁶

O verbo "faire", conjugado em primeira pessoa, "Je l'ai fait", se traduz por "Fi-las" na edição brasileira e por "as escolhi" na portuguesa. O verbo francês pode ter o sentido da tradução portuguesa, já que Breton refere-se à capa por ele escolhida para o seu livro. Já a tradução brasileira procurou manter na língua de chegada o verbo equivalente, "fazer", conservando a conjugação em primeira pessoa, mas utilizando uma forma verbal mais erudita sem próclise e aplicando o pronome pessoal em elipse.

É o mesmo caso da situação que segue, quando Nadja visita Breton em sua casa, estando o verbo em terceira pessoa do singular na segunda oração do período:

Un masque conique, en moelle de sureau rouge et roseaux, de Nouvelle-Bretagne, l'a fait s'écrier: "Tiens, Chimène!"²⁰⁷

Uma máscara cônica, feita de medula de sabugueiro e de caniços, da Nova-Bretanha, fê-la gritar: "Olha só, ximena!"²⁰⁸

²⁰³ Editado originalmente em 1924.

²⁰⁴ BRETON, 1964. p. 84.

²⁰⁵ BARROSO, 1987. p. 76.

²⁰⁶ SAMPAIO, 1972. p. 62.

²⁰⁷ BRETON, 1964. p. 149.

²⁰⁸ BARROSO, 1987. p. 129, 132.

Uma máscara cônica, em juncos e madeira de sabugueiro, da Nova Bretanha, fê-la exclaimar: "Olha, Ximena!"²⁰⁹

Ainda na primeira parte da obra, o narrador fala sobre Nantes de onde ainda podem vir amigos:

Nantes, d'où peuvent encore me venir des amis, Nantes où j'ai aimé un parc: le parc de Procé.²¹⁰

Nantes, donde me podem vir ainda amigos, Nantes de que adoro um parque: o parque de Procé.²¹¹

Nantes, de onde continuam a vir amigos ao meu encontro, Nantes onde amei um bosque: o parque de Procé.²¹²

"Nantes, d'où peuvent encore me venir des amis", consta na tradução de Barroso como "Nantes, donde me podem vir ainda amigos" e na de Sampaio como "Nantes, de onde continuam a vir amigos ao meu encontro". O tradutor lusitano prefere para "d'où" uma tradução similar ao texto fonte em que a preposição antecede o advérbio de lugar, no caso "de onde", enquanto que o tradutor brasileiro utiliza-se do arcaísmo "donde", em que há a contração de + onde. Entretanto, talvez Barroso tenha aqui procurado manter o ritmo poético do texto fonte, ritmo esse que se perde na tradução mais literal de Sampaio.

Ainda no que se refere a arcaísmos, eles surgem em outro ponto da narrativa, em que o autor expõe a sua idéia em relação ao trabalho como elemento cerceador da liberdade:

Que les sinistres obligations de la vie me l'imposent, soit, qu'on me demande d'y croire, de révéler le mien ou celui des autres, jamais.²¹³

²⁰⁹ SAMPAIO, 1972. p. 104.

²¹⁰ BRETON, 1964. p. 35.

²¹¹ BARROSO, 1987. p. 32.

²¹² SAMPAIO, 1972. p. 25.

²¹³ BRETON, 1964. p. 68, 69.

Que as sinistras obrigações da vida mo imponham, vá lá, mas que me peçam para acreditar nele, respeitar o meu ou dos outros, jamais.²¹⁴

Que as sinistras obrigações da vida mo imponham, seja; mas que peçam para acreditar nele, para idolatrar o meu ou o dos outros, isso não, nunca.²¹⁵

O arcaísmo aqui se dá com a forma "mo" para o pronome oblíquo "me", com o qual Barroso e Sampaio traduzem o também oblíquo "me" do francês. No caso da edição brasileira, essa forma encontra-se em desuso na língua portuguesa do Brasil, enquanto que o mesmo não acontece com o português europeu. Dessa forma, se temos arcaísmo na tradução da Guanabara, não podemos dizer o mesmo da tradução da Estampa.

Outra possibilidade de erudição nas traduções pode ocorrer quando se traduz alguns termos que no original são de uso comum na língua de partida, por outros que são eruditos na língua de chegada.

Em uma passagem de "Les détraquées", procura-se em vão por uma aluna que desaparecera:

Toutes les recherches sont restées vaines. C'est de nouveau le cabinet de la directrice.²¹⁶

Todas as procuras foram baldadas. Estamos novamente no gabinete da diretora.²¹⁷

Todas as buscas foram infrutíferas. Estamos de novo no gabinete da diretora.²¹⁸

A palavra "vaines", cujo sentido em francês pode ser o de "inutilidade", é de uso corrente na língua francesa. Barroso prefere "baldadas", termo que se mantém o sentido de "vaines", é por outro lado de uso mais incomum no português. Sampaio prefere "infrutíferas", que parece ser de uso mais frequente do que a tradução da Guanabara.

²¹⁴ BARROSO, 1987. p. 62.

²¹⁵ SAMPAIO, 1972. p. 52.

²¹⁶ BRETON, 1964. p. 53.

²¹⁷ BARROSO, 1987. p. 48.

²¹⁸ SAMPAIO, 1972. p. 41.

Em outro momento da narrativa, durante uma reflexão acerca do trabalho como um dos sustentáculos da sociedade burguesa, Breton afirma:

Je hais, moi, de toutes mes forces, cet asservissement qu'on veut me faire valoir.²¹⁹

De minha parte, odeio com todas as forças essa escravidão que me querem impingir por meritória.²²⁰

Odeio com todas as minhas forças esta servidão que pretendem impor-nos.²²¹

A expressão "qu'on veut me faire valoir", também de uso corrente em francês, é traduzida por Barroso por "que me querem impingir por meritória" e por Sampaio por "que pretendem impor-nos". A tradução portuguesa talvez esteja mais precisa se considerarmos que "impor-nos" é de uso mais corrente na língua portuguesa do que o termo "impingir" escolhido pelo tradutor brasileiro.

Em meio a um dos encontros entre Breton e Nadja, durante um jantar, um homem já em idade avançada tenta insistentemente vender algumas fotos ao casal que, por fim, acaba cedendo às inúmeras tentativas. A questão aqui recai sobre "à reculons":

Impossible de l'en dissuader. Il se retire à reculons: "Dieu vous bénisse, mademoiselle. Dieu vous bénisse, monsieur."²²²

Impossível fazê-lo dissuadir. Retira-se fazendo vênias: "Deus a ajude, senhorita. Deus o ajude, cavalheiro."²²³

Impossível dissuadi-lo. Retira-se às arrecuas: "Deus a abençoe, minha menina. Deus o abençoe, senhor."²²⁴

²¹⁹ BRETON, 1964. p. 78.

²²⁰ BARROSO, 1987. p. 70.

²²¹ SAMPAIO, 1972. p. 58.

²²² BRETON, 1964. p. 113.

²²³ BARROSO, 1987. p. 99.

²²⁴ SAMPAIO, 1972. p. 81.

A tradução de "à reculons" é realmente difícil. Refere-se a uma maneira de retirar-se de um lugar, andando de costas, com um movimento de inclinação do corpo para frente em sinal de respeito. E de fato, pode ser um pouco erudito, embora nada que um francês adulto não compreenda. Sampaio opta por "às arrecuas" enquanto que Barroso faz opção por "vênias" que, sem dúvida é para alguém que tem no português a sua língua materna um tanto quanto erudito. Além disso, a palavra escolhida por Barroso, que tem por sinônimo "reverência", possui o sentido de "licença" ou também de um sinal que se faz com a cabeça em sinal de cortesia, o que se aproxima do sentido de "à reculons", embora não suscite a idéia de retirar-se andando de costas.

Outro caso de possível erudição ocorre quando, já na parte final da obra, após o rompimento entre o casal, o autor recorda-se de Nadja:

J'ai revu Nadja bien des fois, pour moi sa pensée s'est éclaircie encore, et son expression a gagné en légèreté, en originalité, en profondeur.²²⁵

Revi Nadja muitas vezes, seu pensamento aclarou-se ainda mais para mim, sua expressão ganhou em leveza, em originalidade, em profundura.²²⁶

Voltei a ver Nadja muitas vezes, para mim o seu pensamento tornou-se mais claro ainda, e a sua expressão ganhou em leveza, originalidade, profundidade.²²⁷

Nesse extrato, para "éclaircie" e "profondeur", Barroso traduz para "aclarou-se" e "profundura", preferindo Sampaio os termos "claro" e "profundidade", respectivamente. Embora as opções do tradutor brasileiro sejam perfeitamente inteligíveis para o leitor devido à proximidade morfológica e fonética entre os vocábulos pelos quais optou e os seus respectivos sinônimos na língua, ainda assim, em função de tais sinônimos serem mais assíduos em português, a predileção do tradutor da Guanabara torna-se mais erudita do que o original em francês. Já Sampaio, faz a opção de utilizar palavras que são tão usuais em português quanto aquelas o são em francês.

²²⁵ BRETON, 1964. p. 136.

²²⁶ BARROSO, 1987. p. 120.

²²⁷ SAMPAIO, 1972. p. 97.

A seguir, em uma reflexão sobre o percurso de um artista quando está produzindo um trabalho artístico, Breton refere-se a De Chirico:

De nos jours, un homme comme Chirico, s'il consentait à livrer intégralement et, bien entendu, sans art, en entrant dans les plus infimes, aussi dans les plus inquiétants détails, le plus clair de ce qui le fit agir jadis, quel pas ne ferait-il pas faire à l'exégèse!²²⁸

Hoje, se um homem como De Chirico consentisse em revelar integralmente e, escusado dizer, sem arte, penetrando nos mais ínfimos, bem como nos mais inquietantes detalhes, tudo o quanto o fez agir no passado, que grande passo não teria com isso feito dar à exegese!²²⁹

Nos dias de hoje, se um homem como Chirico consentisse em revelar integralmente e, bem entendido, sem arte, o mais claro do que outrora o fez agir, disposto a entrar nos pormenores mais ínfimos e inquietantes, o passo que não faria avançar à exegese!²³⁰

O que há de erudito nesse ponto é a tradução de "bien entendu", que também é de uso corrente em francês, e que Sampaio traduz literalmente para "bem entendido", mantendo letra e sentido, enquanto que Barroso prefere "escusado dizer". "Escusa", de onde deriva o termo da tradução brasileira, possui o sentido de "desculpas", "desnecessário", "supérfluo" e também de "pretexto" que ao que parece é o empregado por Barroso. Entretanto, o termo não é tão usualmente empregado na língua portuguesa, mesmo em situações formais.

No entanto, cabe tentar compreender o porquê de termos na edição da Guanabara um texto mais erudito que o original. Uma possibilidade seria a de que Ivo Barroso tenha procurado trazer para a língua portuguesa do Brasil através, sobretudo dos arcaísmos, a formalidade da língua francesa. E se for esse o caso, então talvez se possa sentir o que é próprio do estrangeiro em sua tradução.

Por outro lado, o texto de Barroso seria mais "bem escrito" se comparado a uma tradução que procurasse manter palavras que são tão freqüentes na língua de chegada,

²²⁸ BRETON, 1964. p. 14.

²²⁹ BARROSO, 1987. p. 15.

²³⁰ SAMPAIO, 1972. p. 12.

quanto aquelas do original o são na língua de partida. Dessa forma, se poderia pensar na edição brasileira de *Nadja* como sendo uma tradução "mais bela". E sobre isso, Antoine Berman ao falar das *tendências deformadoras* de uma tradução, discute o que ele denomina como *enobrecimento*, antiga prática tradutória que entendia que todo discurso deveria ser um belo discurso, o que na prosa se faria por meio de uma "retorização":

La rhétorisation embellissante consiste à produire des phrases "élégantes" en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première. L'enoblissement n'est donc qu'une ré-écriture, un "exercice de style" à partir (et aux dépens) de l'original.²³¹

Assim, com essa prática de tradução a obra ou o trecho traduzido pode sofrer uma certa descaracterização, já que não é mais o estilo do autor que temos a nossa frente, mas sim o do tradutor. E se esse "exercício de estilo", essa "re-escritura" de que nos fala Berman é feita a partir e às custas do original, podemos inferir então que o tradutor não possui aquele "amor pelo original", condição *sine qua non* para uma boa tradução, a qual a partir desse "amor" pela obra faz com que essa tradução seja fiel a ela, conforme se refere Humboldt, em sua *Introdução a Agamêmnon*.²³²

Em contrapartida, levando-se em conta os arcaísmos introduzidos por Ivo Barroso em sua tradução, que talvez possam ser vistos como erudição, acaso o emprego deles não propõem uma tradução que busca resgatar uma certa riqueza da língua?

²³¹ BERMAN, 1999. p. 57.

²³² HUMBOLDT, 2001.

3.3. O REGISTRO ORAL

Gostaria aqui de retomar as reflexões de Berman acerca do espaço polilingüístico em uma obra literária a fim de passar ao próximo ponto. Segundo o crítico francês, há uma multiplicidade de "línguas" coexistindo no interior de uma língua. Trata-se de maneiras de se expressar que são características de determinados grupos sociais e de comunidades específicas de algumas regiões de um país, características as quais podem confrontar-se com a norma-culta dessa língua.

Berman ao falar dessa multiplicidade afirma que elas também se apresentam no interior de uma obra literária e cita Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos e Guimarães Rosa como exemplos.²³³

Em *Nadja*, obra de poucos diálogos em que se emprega em sua maior parte o discurso indireto, há uma passagem em que esse espaço de polilingüismo se faz presente. Todavia, e mesmo em se tratando da fala de um personagem, não há uma distância tão grande da norma-culta da língua francesa. Porém, essa distância está presente nas traduções, sobretudo na de Ivo Barroso.

Na passagem sobre *Les détraquées*, em que em meio às reflexões Breton narra alguns trechos da peça²³⁴, há uma personagem, um jardineiro, que dialoga com um médico:

C'est drôle, L'année d'avant. Moi j'ai rien vu. Faudra que je remette
demain une bougie...Où qu'elle peut être cette petite? M'sieur l' docteur.
Bien, m'sieur l' docteur. C'est quand même drôle... Et justement, v'là-t-il
pas que ma-moisell-Solange arrive hier tantôt et que...²³⁵

²³³ BERMAN, 1999. p. 50.

²³⁴ A ação se desenrola em um colégio interno para moças. A diretora espera ansiosamente pela chegada de uma professora que se ausentara. A avó de uma das alunas vem ao internato por conta de uma carta que recebera da neta. Contudo a menina desaparece, fato que se repete ao fim de cada ano com diferentes alunas. Coincidentemente tais desaparecimentos sempre ocorrem quando a professora está para chegar na escola. A peça esclarece Breton em nota (1964. p. 54), foi inspirada em incidentes ocorridos num internato nos arredores de Paris. Mais tarde, em 1956, o texto integral foi publicado na revista *Le surréalisme, même*.

²³⁵ BRETON, 1964. p. 52, 53.

Esconjuro. Ano passado. Eu num vi, né? Tô percisano acender é uma vela... Ond'é qui s'infiô essa minina? Ô, sô dotô. Qui coisa mais isquisita, home! E logo agora qui a fessora Solanja chegô...²³⁶

É boa. O ano passado também. Nicles. Amanhã acendo uma vela... P' a onde é qu'a miúda se meteu? Sô dótor. Si senhora, sô dótor. Esta é muito boa... O ano passado foi a mêma coisa... Chega a ma-moisell-Solange e as miúdas desaparecem...²³⁷

A fala do jardineiro na edição da Gallimard contém alguns termos que são próprios da língua oral francesa em oposição à língua escrita como, "M'sieur" ao invés de "Monsieur", "v'là-t-il" ao invés de "voilà-t-il", "ma-moisell" quando deveria ser "mademoiselle". Há ainda a frase "Faudra que je remette demain une bougie", a qual de acordo com a gramática da língua seria necessária a presença do sujeito gramatical no início da frase, aqui suprimido. A frase, portanto, seria "Il faudra que je remette demain une bougie". Quanto ao restante da passagem, repete-se a oralidade da língua.

Nas traduções desse extrato para a língua portuguesa, o que os tradutores talvez tenham procurado fazer foi trazer para a língua de chegada o mesmo processo fonético referente a um ritmo acentual da língua de partida, reproduzindo assim um falar não culto e, talvez, procedendo de uma forma em que se visa propiciar ao leitor de língua portuguesa a mesma impressão que teve o leitor de língua francesa. Sobre essa forma de traduzir, escreve Schleiermacher em *Sobre os diferentes métodos de tradução*:

"(...) a imitação se curva ante a irracionalidade das línguas; ela confessa que não se poderia reproduzir uma imagem de uma obra de arte do discurso em uma outra língua que correspondesse fielmente em seus elementos da língua original, mas que não restaria outra coisa com a diversidade das línguas com a qual tantas outras diversidades estão ligadas, a não ser esboçar uma imitação, um todo composto de elementos visivelmente diferentes dos do original, que, contudo, aproximasse o seu efeito daquele, tanto quanto as diferenças de material ainda lhe permitissem."²³⁸

²³⁶ BARROSO, 1987. p. 48.

²³⁷ SAMPAIO, 1972. p. 40.

²³⁸ SCHLEIERMACHER, 2001. p. 41.

A imagem da língua original de que nos fala o filósofo alemão seria essa maneira de falar do jardineiro em francês, a qual se possui alguma semelhança na tradução, ela relaciona-se com a oralidade, mas não no que se refere aos elementos de uma língua corresponderem fielmente àqueles da língua original, como aliás, essa forma de traduzir não reproduz, segundo Schleiermacher. De fato, isso se pode perceber quando para "M'sieur l' docteur" temos "Ô, sô dotô" na tradução brasileira e "Sô dótor" na portuguesa. Da mesma forma que para "Et justement, v'là-t-il pas que ma-moisell-Solange arrive hier tantôt et que..." Barroso traduz como "E logo agora qui a fessora Solanja chegô..." enquanto Sampaio opta por "... Chega a ma-moisell-Solange e as miúdas desaparecem...", para citar apenas dois exemplos, sendo que neste último o tradutor da Estampa prefere manter, conforme no original, "ma-moisell-Solange".

A tradução portuguesa, aliás, talvez tenha conseguido um resultado melhor do que a brasileira quanto à reprodução do mesmo efeito da língua de partida na de chegada, ao qual se refere Schleiermacher.

Ora, se Barroso reproduz na escrita com os sintagmas "Ond'é qui s'infîô essa minina?" e "Qui coisa mais isquisita, home!", um ritmo acentual de fala semelhante, quanto ao fenômeno, à "M'sieur l' docteur" e "ma-moisell", talvez o mesmo não ocorra com outros termos. Palavras como "percisano", "fessora", "sô" e "Solanja", possivelmente não são casos de ritmo acentual na fala. O que porventura se apresenta aqui é uma variedade lingüística. Parece-me discutível que um falante do português, conhecedor ou não da norma-culta ou mesmo da norma-padrão, tenha no seu vocabulário, ainda que oral, as formas "percisano", "fessora", "sô" e "Solanja". A menos que se trate de fenômenos fonético-fonológicos que caracterizariam registros regionais.

Se essa possibilidade pode ser considerada, então além de imitação nesse trecho, Barroso ainda introduz um registro que não é comum a todos os falantes do português brasileiro. E sobre essa questão da tradução de marcas da fala de determinadas comunidades afirma Berman ao falar de exotização:

"L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation en rendant un vernaculaire étranger par un vernaculaire local: (...). Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. *Seules les koinai, les*

*langues "cultivées", peuvent s'entretendre. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculariser l'original.*²³⁹

Todavia, também não se pode inferir que a maneira como se expressa o jardineiro no original se trate de um falar específico. A fala do jardineiro na língua de partida não possui nenhum tipo de registro que possa identificá-lo como sendo característico de uma ou de outra comunidade que tenha alguma singularidade na sua fala, assemelhando-se mais ao ritmo acentual comum na oralidade de uma língua.

Contudo, é possível que a opção de Barroso em trazer para a sua tradução um registro próprio de uma região, ocorra em função da descrição da personagem feita pelo narrador numa passagem anterior ao excerto aqui apontado:

Un jardinier hébété, qui hoche la tête et s'exprime d'une manière intolérable, avec d'immenses retards de compréhension et de vices de prononciation, (...).²⁴⁰

Um jardineiro aloprado, que sacode a cabeça e se exprime de maneira intolerável, com imensos retardos de compreensão e vícios de pronúncia, (...).²⁴¹

Um jardineiro embrutecido, que abana a cabeça e se exprime de maneira intolerável, com imensos atrasos de compreensão e vícios de pronúncia, (...).²⁴²

Os vícios de pronúncia que são intoleráveis, segundo o texto fonte, podem assim o ser se comparados à norma-culta do francês. E mesmo possuindo um certo retardo na compreensão, o que também figura como intolerável no original, não significa que a personagem possua uma marca lingüística específica, e sim uma marca da linguagem oral apenas, a qual também pode ser empregada por um falante letrado. Além disso, o fato do jardineiro ser "hébéte" talvez também não seja determinante para a maneira com a qual ele

²³⁹ BERMAN, 1999. p. 64.

²⁴⁰ BRETON, 1964. p. 47.

²⁴¹ BARROSO, 1987. p. 43, 44.

²⁴² SAMPAIO, 1972. p. 37.

se expressa. Aliás, a tradução de Barroso para esse termo não parece apropriada, ela suscita uma imagem da personagem que talvez não lhe seja própria.

O vocábulo "hébété" pode ter, dois sentidos²⁴³ em francês. Um de estupidez, de debilidade mental e outro de uma certa euforia relacionada ao álcool. Barroso traduz a palavra por "aloprado", cujo significado é o de "agitação", "inquietação". Ora, ainda que a personagem esteja sob efeito de álcool ou possua alguma debilidade mental, mesmo assim não significa necessariamente que ela esteja agitada.

A hipótese de que a descrição a que assume a personagem na tradução da Guanabara não seja apropriada, relaciona-se com o contexto da frase. Temos, na tradução brasileira, um jardineiro que está agitado, sacudindo a cabeça e que fala com retardos de compreensão (ocasionado pelo álcool?) e vícios de pronúncia. A cena pode ser bizarra, um jardineiro "aloprado", sacudindo a cabeça, expressando-se de maneira não usual, na sala da diretora de um internato para moças!

A questão toda aqui pode parecer por demais detalhista, mas penso nela como um daqueles equívocos existentes quando se pensa em surrealismo. Ou seja, há o lugar comum de que a palavra "surrealismo" relaciona-se ao que é esdrúxulo, esquisito. E o extravagante aqui, pode não se fazer presente se considerarmos os sentidos da palavra "hébété". Diante disso, cabe a pergunta se nesse ponto não há manipulação do texto por parte do tradutor. E se não estaríamos aqui diante daquela situação em que aparece na tradução não o que é estranho, próprio da língua estrangeira, mas sim a estranheza, a qual, aliás, não está no texto fonte, de que nos fala Humboldt? E nesse caso, a tradução de Barroso não seria, nessa passagem, etnocêntrica?

²⁴³ ROBERT, 1983. p. 708.

3.4. O ESTILO DO AUTOR

O estilo de André Breton se caracteriza por um misto de ensaio e biografia, além de uma narrativa nem sempre linear em que há por parte do narrador longas digressões e parênteses, além de uma proliferação de orações subordinadas, conforme se pode perceber nesse trecho, que marca o início das reflexões de Breton sobre os fatos ocorridos:

Se peut-il qu'ici cette poursuite éperdue prenne fin? Poursuite de quoi, je ne sais, mais *poursuite*, pour mettre ainsi en oeuvre tous les artifices de la séduction mentale. Rien — ni le brillant, quand on les coupe, de métaux inusuels comme le sodium — ni la phosphorescence, dans certaines régions, de carrières — ni l'éclat du lustre admirable qui monte des puits — ni le crépitement du bois d'une horloge que je jette au feu pour qu'elle meure en sonnant l'heure — ni le surcroît d'attrait qu'exerce *L'Embarquement pour Cythère* lorsqu'on vérifie que sous diverses attitudes il ne met en scène qu'un seul couple — ni le charme des pans de murs, avec leurs fleurettes et leurs ombres de cheminées, des immeubles en démolition: rien de tout cela, rien de ce qui constitue pour moi ma lumière propre, n'a été oublié. Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie, objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d'attentions singulières, spéciales? D'où vient que projetés ensemble, une fois pour toutes, si loin de la terre, dans les courts intervalles que nous laissait notre merveilleuse stupeur, nous ayons pu échanger quelques vues incroyablement concordantes par-dessus les décombres fumeaux de la vieille pensée et de la sempiternelle vie?²⁴⁴

Terminaria aqui essa perseguição desvairada? Perseguição de quê, não sei, mas *perseguição*, para recorrer assim a todos os artificios da sedução mental. Nada — nem o brilho de metais inusitados como o sódio ao serem cortados — nem a fosforescência das pedreiras de certas regiões — nem o esplendor do faiscar admirável que sobe dos poços — nem a

²⁴⁴ BRETON, 1964. p. 127, 128, 130. Uma parte desse excerto já foi citada anteriormente, contudo o contexto era outro. Decidi por repeti-lo por ser uma das mais passagens em que se percebe mais claramente o estilo de André Breton.

crepitação da madeira de um relógio de pêndulo que atiro ao fogo para que morra soando as horas — nem a sobrecarga de fascínio que o *Embarque para Citera* propicia ao verificarmos que sob diversas atitudes é sempre o mesmo casal que está em cena — nem a majestosa paisagem das represas — nem o encanto de uma sanca de parede com seus florões e sombras-de-chaminé, nas casas de demolição: de tudo isso que para mim constitui minha luz própria, nada foi esquecido. Que éramos diante da realidade, dessa realidade que sei agora adormecida aos pés de Nadja, como um cão vadio? Em que latitude poderíamos viver em paz, entregues como estávamos ao furor dos símbolos, objetos que nos víamos de instâncias últimas, de atenções singulares, especiais? De que decorre o fato de projetados juntos, uma vez para sempre, bem longe da terra, nos curtos intervalos que nosso maravilhoso estupor nos permitia, termos podido trocar algumas impressões incrivelmente harmoniosas por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da sempiterna vida?²⁴⁵

Será possível que esta louca perseguição tenha chegado ao fim? Perseguição de quê, não sei; *perseguição* de facto, para assim recorrer a todos os artificios da sedução mental. Nada — nem o brilho, quando os cortam, de metais raros como o sódio — nem as fosforescências das pedreiras em certas regiões — nem o crepitar da madeira de um relógio que se lança ao fogo para que morra a dar as horas — nem o acréscimo de atração exercido pelo *Embarque para Citera* quando se verifica que sob diversas atitudes só põe em cena um único par — nem a majestade das paisagens de reservas — nem o encanto dos lanços de paredes dos prédios em demolição, com os seus enfeites de flores e as suas sombras de chaminés: nada de tudo isto, nada do que constitui para mim a minha luz própria, foi esquecido. Quem fomos nós perante a realidade, essa realidade que sei agora deitada, como um cão manhoso, aos pés de Nadja? Sob qual latitude teremos estado, entregues ao furor dos símbolos, possessos do demônio da analogia, objecto que nos sentíamos de diligências extremas, de atenções singulares, especiais? Como foi que projectados juntos, uma vez por todas, tão longe da terra, tenhamos podido trocar, nos curtos intervalos que a nossa maravilhosa perplexidade

²⁴⁵ BARROSO, 1987. p. 113, 115.

nos deixava, algumas opiniões incrivelmente concordes por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da vida sempiterna?²⁴⁶

Parece claro aqui que os tradutores mantiveram as características estilísticas de Breton, conforme já referido, fazendo portanto, com que o leitor sinta o autor.

²⁴⁶ SAMPAIO, 1972. p. 92, 93.

Parte III

A tradução da práxis surrealista

1. O ACASO OBJETIVO E A DEAMBULAÇÃO EM *NADJA*.

Um dos principais elementos estéticos surrealistas nessa obra de André Breton é o acaso objetivo, prática surrealista da qual *Nadja* é um dos expoentes máximos.

Para Marilda de Vasconcelos Rebouças²⁴⁷, "...trata-se de um acúmulo de índices e coincidências que prefiguram um encontro amoroso". Mas é Michel Carrouges quem o define melhor:

O acaso objetivo seria o conjunto das premonições, dos encontros insólitos e das coincidências atordoantes que se manifestam, de tempos em tempos, na vida humana (...) Esses fenômenos aparecem como sinais de uma vida maravilhosa que se revelaria intermitentemente no decurso da vida cotidiana.²⁴⁸

Tais "encontros insólitos" muitas vezes envolvem a figura da mulher, ponto culminante dessa prática. A procura do acaso objetivo nesse campo consiste muitas vezes em ir a um encontro que nem sempre ocorre, que não está marcado, com alguém que não se conhece e em locais que não são preestabelecidos. Tais encontros teriam tudo para não acontecer e, no entanto, acontecem às vezes, daí a revelação de coincidências dessa natureza tornarem-se atordoantes devido ao seu caráter insólito.

Mas o acaso objetivo nem sempre prefigura o encontro amoroso, ele pode ocorrer em diferentes esferas e relaciona-se com o desejo interior que se manifesta numa realidade exterior, mais precisamente na vida cotidiana, em fatos cujas sutilezas na maioria das vezes escapam ao homem comum, que em função do racionalismo não mais está suscetível ao imprevisível e àquilo que parece improvável. O acaso objetivo, segundo Claudio Willer, manifesta-se

através de acontecimentos sob o signo da espontaneidade, da indeterminação, do imprevisível ou até mesmo do inverossímil. Esta é a

²⁴⁷ REBOUÇAS, 1986. p.56.

²⁴⁸ ALQUIÉ, apud. REBOUÇAS, 1986. p. 55.

forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano.²⁴⁹

Nadja relata uma experiência de acaso objetivo por parte de André Breton ocorrida dois anos antes de sua publicação durante uma deambulação²⁵⁰ pelas ruas de Paris. Ao encontrar em seu caminho uma jovem que nunca vira, Breton lhe dirige a palavra perguntando-lhe mais tarde quem era, recebendo como resposta: "eu sou a alma errante". A partir daí, Breton narrará uma série de situações insólitas e estranhas que ocorreram em seus passeios com Nadja pelas ruas e cafés parisienses.

Passo agora à discussão do acaso objetivo e da deambulação nas traduções de *Nadja*, duas práticas surrealistas que muitas vezes se fundem, pois além de comporem um dos eixos principais da obra, senão o central, também são um dos aspectos mais herméticos do surrealismo.

O trecho a seguir narra o momento em que Breton está prestes a encontrar Nadja pela primeira vez, em uma tarde em que ele se entrega à deambulação:

Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette: (...).²⁵¹

No dia 4 de outubro último, ao fim de uma dessas tardes inteiramente ociosas e sombrias, de que tenho o segredo de saber passar, lá estava eu na rua Lafayette: (...).²⁵²

No passado dia 4 de Outubro, ao fim de uma dessas tardes melancólicas de ócio absoluto que conheço o segredo de passar, encontrava-me na Rua Lafayette: (...).²⁵³

²⁴⁹ WILLER. *Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton*. Ensaio ainda inédito, a mim enviado pelo autor.

²⁵⁰ A deambulação consiste em sair a passeio em grupo ou sozinho sem uma rota ou meta de chegada pré-definidas. Às vezes sorteava-se uma cidade e ia-se até ela conversando o tempo todo, permitindo apenas os desvios voluntários para poder comer e dormir. As deambulações também eram feitas em um simples passeio pela cidade, caso de *Nadja*. Segundo REBOUÇAS, 1986, p. 13 "Na deambulação fundem-se a estrada real e a rota espiritual, a tradição iniciática".

²⁵¹ BRETON, 1964. p.71.

²⁵² BARROSO, 1987. p. 65.

²⁵³ SAMPAIO, 1972. p. 53.

A questão aqui incide sobre as traduções dos termos "désoeuvrés" para "ociosas" na tradução brasileira e de "ócio absoluto" na tradução portuguesa. Além da supressão do advérbio de intensidade "très" nas duas traduções.

O termo "désoeuvré" tem em francês o sentido de não-atividade, de alguém que não sabe como se ocupar ou que não quer se ocupar. Morfológicamente temos, nessa palavra, o prefixo de negação "des" e o verbo "oeuvrer", cujo significado é o de "trabalhar", do qual se deriva o vocábulo "oeuvre". Como sinônimo para "désoeuvré", há o vocábulo "oisif", que estaria semanticamente próximo a "ócio", em português, que foi a opção dos tradutores.

Tal opção parece pertinente, já que não há em português a possibilidade de manter a *letra* nesse caso. O problema aqui é que se perde um tema subjacente do surrealismo que é a insubordinação diante da idéia de dignificação do homem via o trabalho. Para os surrealistas tal noção, burguesa por excelência, é castradora da imaginação e, por consequência, escraviza o homem. Com o vocábulo "désoeuvré" se tem em francês a imediata idéia de não-trabalho, imediata talvez devido à proximidade morfológica com outra palavra, "ouvrier", "operário ou trabalhador", em português. Daí que com a tradução por "ócio" se perde todas as inferências que se pode fazer com a questão do trabalho, enquanto um valor da sociedade contra a qual o surrealismo se empenha.

Quanto à supressão do advérbio de intensidade "très", é sabido que os estados melancólicos do espírito eram algo que atraíam bastante os surrealistas, portanto, tal opção se mostraria de forma a ir de encontro a esse "gosto" surrealista, pois já que tais estados de espírito os atraem, tal advérbio desempenharia um papel singular na frase, pois intensifica esse estado.

Ainda no mesmo parágrafo, Breton observa as pessoas na rua:

J'observai sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures.²⁵⁴

Observava, sem querer, as expressões, os andares, os adornos.²⁵⁵

Sem querer, ia observando rostos, atavios, comportamentos.²⁵⁶

²⁵⁴ BRETON, 1964. p. 71.

²⁵⁵ BARROSO, 1987. p. 65.

²⁵⁶ SAMPAIO, 1972. p. 53.

Nessa passagem a questão recai sobre as palavras "visages", "accoutrements" e "allures" traduzidas por Ivo Barroso por "expressões", "adornos" e "andares" e por Ernesto Sampaio por "rostos", "atavios" e "comportamentos", respectivamente.

O sentido de "visages", em francês, estaria mais próximo à tradução de Sampaio do que à de Barroso, visto que Breton não se refere à expressão facial. Já "allures" significa em francês "rapidez de deslocamento, maneira de andar". Enquanto a tradução brasileira parece mais próxima do sentido atribuído em francês, a portuguesa mostra-se desproporcional já que "atavios" é sinônimo de adorno, curiosamente é este o sentido dado por Barroso para "accoutrements", que se apresenta na tradução de Sampaio como "comportamentos". Entretanto, além das palavras não se corresponderem também não estão de acordo com o sentido do texto fonte.

"Accoutrements" é o caso mais delicado nessa passagem. Não há palavra similar em língua portuguesa e por isso é compreensível a opção dos tradutores por outra. No entanto, nem uma, nem outra aproxima-se do sentido original que quer dizer literalmente "vestir-se de maneira insólita". Ora, o insólito, o acaso, o não-convencional, o mistério, são elementos que gravitam na atmosfera surrealista compondo a sua paisagem. Assim, é natural que um surrealista durante a prática da deambulação se sentisse mais atraído por uma maneira insólita de alguém se vestir, do que por uma maneira mais convencional. É natural inclusive que o seu olhar se direcionasse com mais atenção para alguém que assim se vestisse. Aliás, é justamente a maneira inusitada de Nadja mostrar-se em público que chama a atenção de Breton para ela:

Tout à coup, alors qu'elle est peut-être à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue (...). Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde.²⁵⁷

Portanto, diante da impossibilidade de se traduzir esse vocábulo, optando-se por outro não semelhante ao sentido dessa palavra em francês, há o risco de perda de um aspecto importante na prática da deambulação que é o estranhamento, a presença do insólito,

²⁵⁷ BRETON, 1964. p. 72.

conforme já foi frisado. Com isso, prejudica-se a atmosfera bastante incomum da narrativa que se inicia, a qual está impregnada de um certo senso de mistério tão ao gosto do surrealismo.

Outra passagem chama a atenção ainda no mesmo parágrafo:

(...) sans but je poursuivais ma route dans la direction de L'Opéra. ²⁵⁸

(...) continuei meu caminho sem rumo certo seguindo em direção à Ópera. ²⁵⁹

(...) prossegui o meu caminho sem destino na direção da Ópera. ²⁶⁰

"Poursuivais", "perseguiu" em português, é traduzido por "continuei", na edição brasileira e por "prossegui" na portuguesa. De início há em português uma palavra que traduz exatamente o sentido dado em francês. Além disso, o sentido da frase no texto fonte ("je poursuivais ma route") induz, poeticamente aliás, a uma idéia de mistério em total acordo com a obra em si e com o surrealismo que via na deambulação a tradição da rota iniciática.

Em outro momento de *Nadja* temos novamente a questão da deambulação e que aqui surge diretamente relacionada à *flânerie* no texto fonte:

De manière à n'avoir pas trop à flâner je sors vers quatre heures dans l'intention de me rendre à pied à "la Nouvelle France (...). ²⁶¹

A fim de não ter que andar por muito tempo à toa, saio por volta das quatro horas com intenção de ir a pé ao "la Nouvelle France (...). ²⁶²

De maneira a encurtar deambulações ociosas, saio de casa às quatro horas com a intenção de me dirigir a pé ao café "La Nouvelle France" (...). ²⁶³

²⁵⁸ BRETON, 1964. p.71.

²⁵⁹ BARROSO, 1987. p. 65.

²⁶⁰ SAMPAIO, 1972. p. 53.

²⁶¹ BRETON, 1964. p.87.

²⁶² BARROSO, 1987. p. 78.

²⁶³ SAMPAIO, 1972. p. 63.

O ponto discutível é o sintagma do qual a palavra "flâner" faz parte. Tal palavra em francês tem o sentido de "passear por prazer, andar sem meta precisa, ao acaso" (que é o exato significado de deambulação)²⁶⁴. A tradução brasileira prefere traduzir toda a expressão por "a fim de não ter que andar muito tempo à toa", enquanto a portuguesa opta por "de maneira a encurtar deambulações ociosas".

Se Breton sai por volta das quatro horas para não ter que "flâner" ou deambular muito, que me parece o sentido de "De manière à n'avoir pas trop à flâner", é porque ele teria um encontro com Nadja dali a uma hora e meia e porque essa atividade, devido a possibilidade de propiciar o acaso objetivo e, por consequência, o maravilhoso, poderia desviá-lo do compromisso assumido. Essa preocupação de Breton não pode ser totalmente sentida na tradução de Barroso em função de que a noção de *flânerie* se perde, pois "a fim de não ter que andar muito tempo à toa" não possui a noção de um possível desvio em razão da possibilidade do encontro com o maravilhoso que o ato de flânar poderia propiciar. Aliás, para o termo "flâner" há na língua de chegada a palavra "deambular", presente em vários momentos da tradução de Barroso, e que pode possuir o sentido de "Flâner". Sobre isso, é curioso que Barroso em uma nota tenha proposto a seguinte tradução:

Ainsi, j'observais par désœuvrement naguère, sur le quai du Vieux-Port, à Marseille, (...) un peintre étrangement scrupuleux lutter (...) sur sa toile avec la lumière déclinante.²⁶⁵

Flanando recentemente no cais de Vieux-Port, em Marselha, (...) observei um pintor estranhamente escrupuloso lutar (...) para terminar a sua tela com a luz declinante.²⁶⁶

Ora, se ao tradutor brasileiro é possível traduzir para a língua de chegada o vocábulo francês mantendo *letra e sentido*, por qual razão ele procedeu dessa forma apenas em uma nota de rodapé? Além do mais, a palavra "flânar" consta na língua portuguesa com o

²⁶⁴ Sobre isso, cabe dizer que os surrealistas são herdeiros diretos da *flânerie*, prática da errância urbana e que tem em Restif, Baudelaire e Nerval precursores diretos. Era através dessa "errância" que Paris revelava, segundo os surrealistas, seus mais negros mistérios.

²⁶⁵ BRETON, 1964. p. 175.

²⁶⁶ BARROSO, 1987. p. 154.

sentido de "passear ociosamente, vaguear, perambular", conforme atesta o dicionário Aurélio, sendo um galicismo, oriundo da palavra "flâner".

O mesmo vale para Ernesto Sampaio, que ao traduzir o sintagma por "de maneira a encurtar deambulações ociosas", mantém o sentido do texto fonte, no entanto, o adjetivo "ociosas" parece-me uma redundância se for considerado o ócio com o sentido que os tradutores atribuíram a essa palavra em outros momentos da tradução, conforme visto anteriormente.

Na terceira parte da obra, Breton empreende uma série de reflexões que se estenderão até o fim do romance, sempre tendo Nadja como foco central. Tais reflexões iniciam-se com um longo questionamento acerca dos episódios vivenciados pelo casal em que as reminiscências se dão num tom de fascínio e melancolia em relação à personagem título, e também de estupefatação diante dos incidentes que se desenrolaram. No início dessas reflexões, há uma passagem em que Breton cita Mallarmé, especificamente um dos seus mais herméticos textos, o poema em prosa "O demônio da analogia". Tal citação é suprimida na tradução de Barroso, o que não ocorre na de Sampaio:

Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie, objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d'attentions singulières, spéciales? D'où vient que projetés ensemble, une fois pour toutes, si loin de la terre, dans les courts intervalles que nous laissait notre merveilleuse stupeur, nous ayons pu échanger quelques vues incroyablement concordantes par-dessus les décombres fumeaux de la vielle pensée et de la sempiternelle vie?²⁶⁷

Que éramos diante da realidade, dessa realidade que sei agora adormecida aos pés de Nadja, como um cão vadio? Em que latitude poderíamos viver em paz, entregues como estávamos ao furor dos símbolos, objetos que nos víamos de instâncias últimas, de atenções singulares, especiais? De que decorre o fato de projetados juntos, uma vez para sempre, bem longe da terra, nos curtos intervalos que nosso maravilhoso estupor nos

²⁶⁷ BRETON, 1964. p. 128, 130.

permitia, termos podido trocar algumas impressões incrivelmente harmoniosas por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da sempiterna vida?²⁶⁸

Quem fomos nós perante a realidade, essa realidade que sei agora deitada, como um cão manhoso, aos pés de Nadja? Sob qual latitude teremos estado, entregues ao furor dos símbolos, possessos do demónio da analogia, objecto que nos sentíamos de diligências extremas, de atenções singulares, especiais? Como foi que projectados juntos, uma vez por todas, tão longe da terra, tenhamos podido trocar, nos curtos intervalos que a nossa maravilhosa perplexidade nos deixava, algumas opiniões incrivelmente concordes por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da vida sempiterna?²⁶⁹

Nessa passagem, o autor procura situar Nadja e a si próprio, ou mais precisamente a relação de ambos, à experiência por que passaram, inserindo-a em uma das trincheiras surrealistas, a oposição feita à realidade²⁷⁰. E para essa inserção, Breton evoca todo o sustentáculo teórico e estético do surrealismo, fazendo menções ao acaso objetivo e as suas "coincidências atordoantes", como também a uma vertente literária da qual o surrealismo é herdeiro. Vertente essa pautada pela exploração do que escapa à razão, e que remete a autores como Nerval, Rimbaud, Lautréamont e também Mallarmé.

Daí que a supressão do "demônio da analogia" da tradução da Guanabara pode ser considerada de alguma gravidade em função do que representa o poema, Mallarmé e tudo o que se encontra em torno desse poeta, o qual se relaciona com o surrealismo e com o próprio Breton de maneira significativa.

Stéphane Mallarmé é autor de uma poesia que reconhecidamente está entre as mais herméticas da tradição poética ocidental. Esse hermetismo está relacionado com o seu experimentalismo na linguagem e também, em função disso, com a aproximação do poeta

²⁶⁸ BARROSO, 1987. p. 113.

²⁶⁹ SAMPAIO, 1972. p. 92, 93.

²⁷⁰ A realidade sempre foi compreendida pelo surrealismo como algo arbitrário. Breton fala em "pouca realidade" quando se refere àquela de senso comum. Com as descobertas de Freud, os surrealistas entenderão que não é por que alguns estados psíquicos não ocorrem no estado de vigília, campo de atuação do real, que eles não existam e, portanto, não sejam também reais.

com as chamadas ciências ocultas. O contexto literário francês a partir de meados do século XIX estava repleto de idéias ocultistas em que nomes de estudiosos do tema como Emmanuel Swedenborg, Éliphas Lévi e Madame Blavatsky conviviam lado a lado com poetas, influenciando-os, inclusive, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e o próprio Mallarmé, cujas obras eram divulgadas em livrarias e editoras que abrigavam também as obras de ocultistas. Assim, encontramos na teoria das correspondências de Baudelaire, em poemas como "El desdichado" de Nerval, "A alquimia do verbo" de Rimbaud, em "Igitur" e o próprio "O demônio da analogia" de Mallarmé, além da obra de Lautréamont, ecos dos mencionados estudiosos e ou praticantes de ciências ocultas.

Não é gratuitamente que os surrealistas verão nesses poetas seus precursores, como também não é à toa que o surrealismo irá se considerar herdeiro e continuador dessa tradição. Daí o interesse na cabala, na alquimia e no tarô por parte do surrealismo. Daí o acaso objetivo surgir como uma prática em que não importava a natureza dos fatos²⁷¹, mas sim o insólito por eles provocado. É partindo disso que Freud será tomado pelos surrealistas como base para as experiências e postulados que se seguirão, na medida em que o psicanalista vienense demonstrava cientificamente existirem outros estados de espírito que escapavam ao que se convencionou chamar de realidade.

Voltando ao "demônio da analogia", a citação de Breton se faz apropriada em razão da relação existente entre os acontecimentos de *Nadja* e a possível aproximação entre o acaso objetivo, enquanto prática poética e a teoria da alusão na poesia de Mallarmé e, por conseqüência, entre o hermetismo surrealista e o simbolista, cujas raízes filosóficas são as mesmas. E da mesma forma que as situações narradas em *Nadja* são analógicas, também o poema de Mallarmé o é.

Em um dos encontros com Nadja, Breton beija-lhe os dentes, ouvindo dela a frase "A comunhão se passa em silêncio... A comunhão se passa em silêncio." Em seguida, Nadja lhe explica que aquele beijo lhe deixa a impressão de algo sagrado, como se os seus dentes tomassem o lugar da hóstia. No dia subsequente, Breton recebe uma carta de Louis

²⁷¹ Exemplo disso é episódio da janela que "fica" vermelha. Sobre tal fato Breton afirma: "Je regrette, mais je n'y puis rien, que ceci passe peut-être les limites de la crédibilité. Cependant, à pareil sujet, je m'en voudrais de prendre parti: je me borne à *convenir* que de noire, cette fenêtre est alors devenue rouge, c'est tout." BRETON, 1964. p. 96.

Aragon que estava na Itália, e com ela uma reprodução fotográfica de um quadro de Paolo Ucello, intitulado *A profanação da hóstia*.²⁷²

Em um encontro anterior, passando pela praça Dauphine e seguindo pela rua Saint-Honoré, os dois param em um bar de nome Dauphin, ao que Nadja faz um trocadilho dizendo que os dois vieram da Dauphine para o Dauphin. Breton comenta que em um jogo surrealista, não por acaso chamado de *jogo da analogia*, o Dauphin era justamente o animal com o qual ele era constantemente identificado.²⁷³

Exemplos como esses são abundantes na obra, e impressionam devido às inúmeras "coincidências atordoantes". Ora, não temos nesses exemplos nada mais do que o acaso objetivo. Portanto, essa manifestação surrealista pressupõe sim uma certa analogia entre fatos e coisas, entre realidades diferentes. Aliás, a imagem poética-surrealista por excelência, definida por Breton no *Primeiro Manifesto*, de autoria de Pierre Reverdy, dá conta exatamente disso, ou seja, "quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem"²⁷⁴ e, por consequência, mais poética.

A analogia, como revela o título, está também presente no poema do autor de *Um lance de dados*. Em "O demônio da analogia", o poeta sai de seu apartamento e ouve uma voz que pronuncia a frase "A penúltima está morta". Esta voz, cuja frase pronunciara "em tom descendente" substituíra a sensação que tinha o poeta ao sair de sua casa, uma "sensação peculiar de asa a deslizar sobre as cordas de um instrumento"²⁷⁵. Uma dessas cordas é posteriormente recordada durante o passeio do poeta pela rua. Ao lembrar-se disso, a frase, que substituíra a sensação, retorna, "articula-se só, vivendo com sua personalidade"²⁷⁶, passando, a partir daí, a ter vida própria. Pela rua ele "Ia lendo-a em fim de verso"²⁷⁷. É com o retorno da frase a partir da lembrança da corda que se dá a analogia, pois como a frase substituiu a corda, assim que esta foi recordada, aquela ressurgiu.

²⁷² BRETON, 1964. p. 108, 109.

²⁷³ Id. Ibid. p. 103.

²⁷⁴ BRETON, 1985. p. 52.

²⁷⁵ MALLARMÉ, 1990. p. 64.

²⁷⁶ Id. Ibid. .

²⁷⁷ Id. Ibid.

E se a frase é lida "em fim de verso" e se pensarmos na poesia praticada por Mallarmé, uma poesia metrificada e, portanto, musical, além da aproximação com a música proposta pelos simbolistas em sua obra poética, então a analogia entre o verso "A penúltima está morta" e as cordas do instrumento musical é possível. Mas a analogia no poema não cessa aí.

O poeta percebe que

(...) penúltima é o termo do léxico que significa a sílaba anterior à última dos vocábulos, e sua aparição, o resto mal renegado de um labor de lingüística pelo qual quotidianamente soluça em pausas a minha nobre faculdade poética: (...).²⁷⁸

A referência aqui é feita à métrica, em que se conta até à penúltima sílaba do verso para que se possa fazer a acentuação poética. Essa descoberta causa horror, fazendo com que o poeta deixe

(...) as palavras de triste espécie errarem à vontade por minha boca e eu seguia murmurando com entonação suscetível de condolência: "A penúltima está morta, ela está morta, bem morta, a desesperada Penúltima".²⁷⁹

Ora, se a "penúltima" é a sílaba de um verso e se ela está morta, o que é intensificado pela "entonação suscetível de condolência", não há, portanto, mais possibilidade de metrificação e, com isso, também da poesia metrificada. Surge disso o horror e assombro do poeta, incapacitado agora de exercer a sua "nobre faculdade poética".

Por fim, durante o passeio pela rua, ele surpreende-se em frente a loja de um violeiro que vendia

²⁷⁸ Id. Ibid.

²⁷⁹ Id. Ibid. p. 65.

(...) velhos instrumentos pendurados na parede e, pelo solo, palmas amarelas e, com asas enfiadas na sombra, pássaros antigos. Eu fujo, excêntrico, pessoa condenada a carregar provavelmente o luto da inexplicável Penúltima.

A analogia com o fim da poesia metrificada nesse poema é possível de ser pensada, pois a frase ouvida, que é musical por ser um verso, substitui cordas de um instrumento de música. Além disso, o desfecho do poema menciona "velhos instrumentos", "asas enfiadas na sombra" (uma sensação de asa deslizando pelas cordas de um instrumento?) e "pássaros antigos", ou seja, há toda uma alusão a objetos já antiquados, em que há analogia com o envelhecimento e fim da poesia metrificada. Talvez não por acaso, o próprio Mallarmé alguns anos depois escreveria *Um lance de dados*, cuja estrutura foge da forma tradicional da poesia em que versos metrificados, estrofes e até a então habitual disposição do poema na página são abolidos.

O poema de Mallarmé citado por Breton apresenta analogias entre poesia, música e símbolos, relações essas que remetem à teoria das correspondências de Baudelaire, à "floresta de símbolos" a que se refere o poeta das *Flores do mal*. Símbolos que cabem ao poeta resgatar e decifrar. Com tal resgate, recupera-se uma forma de interação com a natureza e com os seus aspectos mais herméticos e desconhecidos, os quais eram conhecidos pelas sociedades primitivas, relação essa que a civilização moderna perdeu e que se manifesta pela analogia, conforme escreve Breton em *Signo ascendente*:

Jamais experimentei o prazer intelectual, a não ser no plano analógico. Para mim, a única *evidência* do mundo é comandada pela relação espontânea, extra-lúcida, insolente, que se estabelece, em certas condições, entre determinada coisa e outra, que o senso comum deixaria de confrontar. Assim como é verdade que a palavra mais odiosa me parece ser a palavra *portanto*, com tudo aquilo que acarreta de vaidade e de deleite melancólico, amo perdidamente tudo aquilo que, ao romper por acaso o fio do pensamento discursivo, parte repentinamente como fogos de artifício, iluminando uma vida de relações que de outro modo seria fecunda, cujo segredo, ao que tudo indica, era guardado pelos homens das

primeiras eras.²⁸⁰

"O demônio da analogia" de Mallarmé traz através do elemento fantástico, pois o poeta vê a frase tomar forma, adquirir vida e personalidade própria, ou como se refere Cláudio Willer²⁸¹, o poeta "via seu pensamento se pensando a si próprio", uma certa atmosfera de mistério em que o imponderável, o improvável se faz presente. Ora, não é essa a sensação que se tem com os encontros entre Breton e Nadja? Neles não está presente essa qualidade dos fatos inexplicáveis? Não são essas as experiências que são buscadas no acaso objetivo? Não é esse "furor dos símbolos" que os fazia sentirem-se objetos de "atenções singulares, especiais?" E para tanto não seria necessário que estivessem "possessos do demônio da analogia?" Sobre isso Claudio Willer faz a seguinte afirmação:

As visões, trechos de conversas, objetos encontrados, textos, desenhos, os esboços a traço e colagens feitos por ela [Nadja], engrossando a torrente de símbolos citados ou graficamente reproduzidos no livro – mãos negras e vermelhas, serpentes, máscaras, estrelas, cometas, flores, sereias, esfinges, duendes, o diabo, torres e subterrâneos de castelos, lâmpadas, amuletos, as chamas de uma fogueira, as cores do ar – levaram Breton a vê-los, *nos breves intervalos que nos deixava nosso maravilhoso estupor*, como cúmplices a contemplar *os escombros fumegantes do velho pensar e da sempiterna vida*. E a perguntar-se, utilizando a expressão de Mallarmé para intitular um poema em prosa: *em qual latitude poderíamos ficar sossegados, entregues desse modo ao furor dos símbolos, possuídos pelo demônio da analogia?*²⁸²

A supressão de Barroso nesse trecho de *Nadja* parece-me então, problemática, pois o que está sendo eliminado desta passagem não é apenas um detalhe encerrado em uma frase, mas sim um conjunto de conceitos que se reporta às bases do surrealismo, seja enquanto projeto político, seja enquanto herdeiro de uma vertente literária.

A razão pela qual Ivo Barroso suprime "o demônio da analogia" da sua tradução é

²⁸⁰ BRETON, apud. GOMES, 1995. p. 125.

²⁸¹ Disponível em http://www.triplov.com/coloquio_05/willer_00.html Acesso em junho de 2004.

²⁸² WILLER. *Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton*.

realmente difícil de precisar. Parece-me improvável que Barroso não percebesse a importância da passagem, a menos que ele não a conhecesse. O que seria também estranho, já que por ser tradutor de Rimbaud, aliás, uma tradução reconhecida, deve-se supor que ele conheça Mallarmé. Além disso, como tradutor respeitado que é, não me parece razoável que ele tenha simplesmente suprimido a passagem de forma gratuita. Talvez exista nesse ponto da tradução de Barroso um problema de revisão, como ele mesmo alegou vir sofrendo bastante com isso em uma das correspondências que mantivemos²⁸³.

Portanto, a questão que se apresenta a partir de alguns trechos dessas traduções é se com elas não estaríamos diante de uma certa perda da idéia de deambulação e de acaso objetivo e, conseqüentemente, do elemento poético da obra, pois tais práticas surrealistas são o que motivam não só o ponto de partida, mas são também alguns dos focos centrais da narrativa. Além da concepção de encontro amoroso, própria do acaso objetivo e que vai resultar no que Breton define como amor louco, que é uma outra (surrealista) concepção de amor no qual o papel da mulher na relação também é outro. Assim, esses elementos todos estão interligados e a perda de um deles acabaria possibilitando em uma certa medida a descaracterização da obra.

Numa primeira análise, tais preceitos surrealistas podem sugerir tratar-se de uma obra por demais hermética e, portanto, acessível a poucos, e sendo assim, acabaria excluindo uma parcela considerável de leitores e que, devido a isso, as traduções teriam optado por uma maior aproximação entre leitores, autor e obra. No entanto, um estudo mais cuidadoso revelaria tratar-se esta de uma concepção equivocada.

Na primeira parte da obra, o autor enumera e discute uma série de acasos objetivos acontecidos com ele e seus amigos, de maneira que é possível tornar claro do que trata a obra que o leitor tem em mãos. O encontro com Nadja e todos os acontecimentos que seguem estão presentes apenas a partir da metade do livro, o que afasta essa noção de exclusão.

²⁸³ Cf. Anexos, p. 165.

Considerando a abrangência mundial do surrealismo e a tradução de *Nadja* para várias línguas²⁸⁴ e, também, a postura do surrealismo em relação às artes e o mundo, não se pode considerar haver algum interesse em escrever uma obra de caráter surrealista, seja ela *Nadja* ou outra qualquer, visando o hermetismo esnobe. Isso fica bastante claro a partir de duas frases que serão tomadas como "palavra de ordem" do movimento. Uma delas, presente no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, a qual une Rimbaud e Marx ("É preciso mudar a vida para transformar o mundo") e outra de Lautréamont, já anteriormente citada, ("A poesia não deve ser feita por um, mas por todos").

²⁸⁴ *Nadja* foi traduzido para o inglês, italiano, tcheco, japonês, espanhol e alemão. Sendo que em língua espanhola conta com edições no México, Chile e Argentina, além da própria Espanha. Em alemão há três edições de *Nadja*, a mais recente de 2002, com duas traduções editadas por duas editoras diferentes.

3. O PERCURSO DE BRETON E NADJA POR PARIS.

Em Paris, cidade surrealista por excelência, o grupo de Breton irá preferir como palco para a deambulação ao invés de lugares mais conhecidos e visitados da cidade como Montparnasse ou Saint-Germain, outros considerados por demais populares, caso dos grandes "boulevards" e das passagens situados na margem direita do Sena (la rive droite), onde ficam o bairro da praça Clichy, a Porte Saint-Denis, o bairro do Halles, e onde também se situa o bairro de Saint-Merri. Bairro esse que exercerá grande poder de fascinação sobre os surrealistas, por ser lá onde ficava a casa em que viveu o alquimista Nicholas Flamel.

Apaixonados pela vida moderna, os surrealistas irão eleger o espaço urbano como lugar perfeito para o que eles chamavam de "magia cotidiana", condição para a manifestação do maravilhoso tal qual o surrealismo o concebia²⁸⁵.

Essa magia cotidiana, surgida não raro durante as deambulações, permitia a revelação do inconsciente, o surgimento do imprevisto, o choque poético e o encontro amoroso. É o que ocorre em *Nadja*. A busca pelo maravilhoso através da "flânerie" permitirá aos surrealistas a descoberta de uma nova Paris repleta de lugares insólitos nos quais o inesperado está sempre à espreita.

Tratada, portanto, de maneira mágica pelos surrealistas, Paris foi o lugar ideal para a prática do movimento devido também aos seus inúmeros lugares repletos de História e que exercem, segundo Breton, um poder de fascínio nas pessoas, via inconsciente coletivo. Esses lugares são propícios, portanto, para a práxis surrealista da qual o acaso objetivo via deambulação é um dos seus pontos culminantes. O próprio Breton destaca vários desses lugares em *Nadja*, como a Praça Dauphine, por exemplo, local que já figurava em um de seus livros anteriores, *Poisson Soluble* (1924), o que Breton não considera uma mera coincidência, e onde, em um determinado momento da narrativa, ele e Nadja chegam, "ao acaso":

²⁸⁵ Um dos objetos de procura e pesquisa surrealista é o maravilhoso. Não no sentido literário tal qual o compreendemos ou mesmo no que há de pitoresco em uma cidade, mas sim na simples banalidade do cotidiano dessa cidade. O maravilhoso surge com as situações inusitadas, estranhas, com os encontros fúlgidos, com as coincidências, é a própria manifestação da surrealidade.

Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante. De plus, j'ai habité quelque temps un hôtel jouxtant cette place, "City Hotel", où les allées et venues à toute heure, pour qui ne satisfait pas des solutions trop simples, sont suspectes.²⁸⁶

Lugares insólitos como a Praça Dauphine se fazem presentes o tempo todo na obra. Assim, tal qual Nadja fizera com o próprio Breton, a narrativa conduz o leitor por esses lugares quase mágicos e míticos para o surrealismo, revelando-lhe uma Paris diferente, repleta de mistérios, de coincidências atordoantes e de uma inquietante estranheza.

Abrindo mão de descrevê-los pormenorizadamente, a obra apresenta fotos dos lugares por onde passaram Breton e Nadja, algumas indicações quanto à localização dos mesmos sobre Paris e o caminho seguido pelo casal, além das direções tomadas por ambos em relação a esses lugares.

Assim, em *Nadja*, há um percurso feito pelos dois personagens principais e que nos é revelado pouco a pouco. E tal percurso é de fundamental importância para a atmosfera inusitada da obra devido às situações e aos diálogos nada convencionais que durante ele ocorrem e também porque é nele que se manifesta o maravilhoso surrealista. É nesse ponto que discutirei as traduções das editoras Guanabara e Estampa. Irei deter-me à primeira parte, e que corresponde ao preâmbulo de *Nadja*²⁸⁷, onde são narradas as deambulações que Breton fez sozinho ou em companhia de amigos num período que cobre oito anos, de 1918 a 1926, e a segunda, a qual se refere à parte central da obra, o encontro com Nadja, cobrindo o período entre 4 e 12 de outubro de 1926 ..

²⁸⁶ BRETON, 1964. p. 93, 94.

²⁸⁷ *Nadja* é dividida em três partes. A primeira, chamada de *preâmbulo* e destituída de uma ordem cronológica narra as experiências deambulatorias e de acaso objetivo vividas por Breton entre os anos de formação do surrealismo e o encontro com Nadja. A segunda, denominada apenas *parte central*, ocupa-se do encontro com a personagem-título. Enquanto que na terceira, o *epílogo*, Breton faz uma série de reflexões sobre a experiência vivida com Nadja, sobre o surrealismo e questões fundamentais para o movimento como a liberdade e os meios castradores desta, constando nessa parte final a célebre crítica sobre a psiquiatria e os manicômios. Num deles, Nadja foi internada e passou o resto dos seus dias, vindo a falecer nos anos quarenta.

Nas traduções de Ivo Barroso e Ernesto Sampaio para *Nadja*, percebe-se que os tradutores optaram por não traduzir o vocábulo "boulevard" para a língua-alvo. Breton menciona quatro "boulevards" durante o percurso, sendo os dois primeiros o de Bonne-Nouvelle e Strasbourg, ambos ainda no prólogo da obra:

On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l'imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg.²⁸⁸

Quem quiser me encontrar em Paris, pode estar certo que basta esperar dois ou três dias para me ver passar para cima e para baixo, pelo fim da tarde, pelo *boulevard* Bonne-Nouvelle entre a tipografia do *Matin* e o *boulevard* de Strasbourg.²⁸⁹

Quando estou em Paris, quem me quiser encontrar pode ter a certeza de que não hão-de passar-se três dias sem me ver andar para baixo e para cima no Boulevard Bonne-Nouvelle, ao fim da tarde, entre a tipografia do *Matin* e o Boulevard de Estrasburgo.²⁹⁰

um terceiro, o "boulevard" Magenta, para onde Nadja diz estar indo quando Breton a encontra pela primeira vez:

Elle se rend, prétend-elle, chez un coiffeur du boulevard Magenta (je dis: prétend-elle, parce que sur l'instant j'en doute et qu'elle devait reconnaître par la suite qu'elle allait sans but aucun).²⁹¹

Finge que está indo a um cabelereiro do *boulevard* Magenta (digo: finge, pois imediatamente fico em dúvida e ela admite logo em seguida que não ia a parte alguma).²⁹²

²⁸⁸ BRETON, 1964. p.38.

²⁸⁹ BARROSO, 1987. p. 36.

²⁹⁰ SAMPAIO, 1972. p. 27.

²⁹¹ BRETON, 1964. p. 73.

²⁹² BARROSO, 1987. p. 66, 67.

Dirige-se, pretende, a um salão de cabeleireiros do Boulevard Magenta (digo pretende porque duvidei disso imediatamente, aliás mais adiante ela devia reconhecer que seguia sem destino).²⁹³

e por fim o "boulevard" des Batignolles, já no último encontro com Nadja:

Peu après quatre heures, dans un café du boulevard des Batignolles, une fois de plus, je dois faire semblant de prendre connaissance de lettres de G..., (...) ²⁹⁴

Pouco depois das quatro, num café do *boulevard* des Batignolles, mais uma vez, devo fingir que tomo conhecimento das cartas de G..., (...) ²⁹⁵

Pouco depois das quatro horas, num café do Boulevard des Batignolles, tenho uma vez mais de fazer de conta que tomo conhecimento das cartas enviadas por G..., (...) ²⁹⁶

O vocábulo "boulevard", não traduzido para a língua-alvo nas edições de *Nadja* em português, é um galicismo presente na língua portuguesa tanto no Brasil quanto em Portugal e que ainda não se encontra dicionarizado. No entanto, o sentido atribuído à palavra nesses dois países não corresponde ao seu significado em língua francesa. O uso corrente de "boulevard" em português, refere-se a um espaço aberto, geralmente uma rua ou avenida, que está repleta de bares e cafés em ambos os lados. Embora em francês "boulevard" designe uma larga via urbana, não necessariamente ela possui bares ou cafés em suas margens. Talvez por isso os tradutores tenham optado por manter o vocábulo no original. Tampouco seria adequado traduzi-lo por "avenida", ainda que seja esta a definição mais próxima do que seria um "boulevard", a palavra correspondente em francês seria "avenue" que possui a mesma definição em português, ou seja, uma rua larga e arborizada de ambos os lados. Portanto, é possível que os tradutores tenham optado por não traduzir o vocábulo devido a ser rara a existência de um "boulevard", nos moldes franceses no Brasil e em Portugal.

²⁹³ SAMPAIO, 1972. p. 55.

²⁹⁴ BRETON, 1964. p. 124.

²⁹⁵ BARROSO, 1987. p. 110.

²⁹⁶ SAMPAIO, 1972. p. 89.

Cumprir dizer que na tradução brasileira, ao contrário da portuguesa, Barroso coloca "boulevard" em itálico, possivelmente para marcar que essa é uma palavra estrangeira, já que há outras não traduzidas em seu texto e igualmente grafadas em itálico, caso de "carrefour" (p. 28), "bas-fonds" (p. 42), "faubourg" (p. 74) e "quai" (p. 101). Entrementes, o uso do itálico é recorrente em *Nadja* e cumpre uma função importante no texto. Breton utiliza esta grafia objetivando acentuar, isolar um termo ou uma expressão a fim de lhe conferir uma importância toda particular.

É o que ocorre já ao fim da narrativa, quando ao comentar os desenhos feitos por Nadja, Breton narra uma visita que ela fizera a sua casa. Nadja vê em uma máscara da Guiné os mesmos chifres que possuía a sereia por ela desenhada no verso de um cartão postal.²⁹⁷

Il y a lieu d'insister sur la présence de deux cornes d'animal, vers le bord supérieur droit, présence que Nadja elle-même ne s'expliquait pas car elles se présentaient à elle toujours ainsi, (...). Quelques jours plus tard, en effet, Nadja, étant venue chez moi, a *reconnu* ces cornes pour être celles d'un grand masque de Guinée.²⁹⁸

Nesse trecho, Breton chama a atenção para a semelhança entre o desenho de Nadja e a máscara da Guiné. "Reconnu" é aqui uma palavra chave para o inusitado do momento, já que Nadja não achou os chifres da máscara *parecidos* com os do seu desenho, mas sim afirma serem os mesmos, visto que ela os *reconhece*. Grifando a palavra em itálico, Breton destaca o estranhamento da situação, surrealista por si só, a medida que temos aqui um caso de "objeto-surrealista".²⁹⁹

O mesmo acontece no trajeto feito por Breton pelo "boulevard" Bonne-Nouvelle, entre a tipografia do *Matin* e o "boulevard" de Strasbourg, onde há a possibilidade da

²⁹⁷ Além das fotos, *Nadja* apresenta ao seu final uma série de desenhos feitos pela protagonista e que são comentados por Breton na última parte do livro.

²⁹⁸ BRETON, 1964. p. 146.

²⁹⁹ O objeto-surrealista expõe as dicotomias real/imaginário e objetivo/subjetivo. Segundo Durozoi & Lecherbonnier, o objeto surrealista pode operar em duas modalidades, em uma: "a subjetividade se apodera de objetos pré-existentes para neles se projetar e se revelar, pela mediação, o interesse despertado por tais objetos que têm a sua fonte nas tendências inconscientes do indivíduo que exerce a escolha"; e outra, inversamente à primeira, faz com que "o indivíduo, sob o peso das suas exigências interiores, seja de qualquer modo forçado a materializar uma visão onírica, um fantasma, a fim de satisfazer a necessidade de incorporar no real o que o seu desejo reclama. Trata-se então de verificar a viabilidade daquilo que era apenas imaginário". (Durozoi & Lecherbonnier, 1976. p. 257.)

manifestação do acaso objetivo, nesse que é um dos lugares de Paris mais propícios para que isso aconteça. Aqui, Breton chama a atenção para algum acontecimento inusitado que pode vir a ocorrer, o qual nem mesmo ele sabe qual pode ser, sendo que a palavra francesa "cela", grifada em itálico, assume uma condição chave na expressão, que é a de designar a possibilidade de um acaso objetivo :

Je ne sais pas pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c' est là que ce passera *cela* (?)³⁰⁰

Outro exemplo se dá no terceiro encontro entre Breton e Nadja e que ocorre ao "acaso":

Contrairement à l'ordinaire, je choisis de suivre le trottoir droit de la rue de la Chaussée-d'Antin. Une des premières passantes que je m'apprête à croiser est Nadja (...). Elle se montre assez incapable d'expliquer sa présence dans cette rue (...) Elle avoue qu'elle avait l'intention de manquer le rendez-vous dont nous avions convenu. J'ai observé en la rencontrant qu'elle tenait à la main l'exemplaire des *Pas perdus* que je lui ai prêté.³⁰¹

Dessa maneira, o estranhamento nesse encontro se deve ao fato de Breton ter encontrado Nadja em um local não combinado, encontro o qual ela tencionava faltar e que figura como uma daquelas "coincidências atordoantes" a que se refere Michel Carrouges assinalando dessa forma um acaso objetivo. "Les pas perdus"³⁰², portanto, funciona nesse trecho como metáfora para a condição de errância de Nadja, o que é acentuado pela grafia em itálico.

De fato, os vários vocábulos em itálico desempenham, no decorrer da obra, uma função importante se considerarmos que eles possuem a incumbência de marcar o ponto fundamental do pensamento, no qual, na maioria das vezes, reside algum aspecto essencial para a práxis do surrealismo, como o acaso objetivo.

³⁰⁰ BRETON, 1964. p.38.

³⁰¹ Id. Ibid. p. 88.

³⁰² Título de uma das principais obras de André Breton, publicado em 1926.

Outro caso semelhante sobre palavras não traduzidas e grifadas em itálico aparece num determinado ponto da narrativa, quando Breton e Nadja vão jantar no restaurante Delaborde:

Nous dînons quai Malaquais, au restaurant Delaborde.³⁰³

Jantamos no *quai* Malaquais, no Restaurante Delaborde.³⁰⁴

Jantamos no restaurante Delaborde do cais Malaquais.³⁰⁵

A exemplo de "boulevard", Barroso não traduz a palavra "quai". A diferença entre esse caso e aquele é que "quai" possui um correspondente de mesmo valor semântico em língua portuguesa, no caso "cais", como se pode perceber pela tradução de Ernesto Sampaio. Talvez uma possibilidade de não tradução por parte de Barroso, para esse vocábulo, deva-se à tentativa de manter a rima entre "quai" e "malaquais", perfeita em língua francesa, já que na maioria dos casos a letra "s" nessa língua não é pronunciada em final de palavra. Se isso procede, talvez Barroso tenha tentado manter na sua tradução para o português o mesmo efeito da língua de partida, ainda que o leitor monolíngue possa vir a ter dificuldade para perceber o local em que Breton e Nadja encontram-se naquele instante da narrativa.

Ainda sobre essa palavra, "quai", o próprio Barroso, entretanto, a traduz na página seguinte:

Par les quais nous sommes parvenus à la hauteur de l'Institut.³⁰⁶

Pelo cais chegamos à altura do Instituto.³⁰⁷

Seguimos pelos cais fora e chegamos às imediações do Instituto.³⁰⁸

O mesmo se repete com o vocábulo "carrefour", grafado em itálico e não traduzido por Barroso:

³⁰³ BRETON, 1964. p. 114.

³⁰⁴ BARROSO, 1987. p. 101.

³⁰⁵ SAMPAIO, 1972. p. 83.

³⁰⁶ BRETON, 1964. p.115.

³⁰⁷ BARROSO, 1987. 102.

³⁰⁸ SAMPAIO, 1972. p. 83

Un air de chevaux de bois, qui venait du carrefour Médicis (...).³⁰⁹

A música de um carrossel de cavalinhos, que vinha do *carrefour* Médicis (...).³¹⁰

A música de carrossel que vinha dos lados do largo Médicis (...).³¹¹

mas traduzido em outro:

Je venais de traverser ce carrefour (...), là, devant une église.³¹²

Tinha acabado de atravessar esse cruzamento (...), ali diante da igreja.³¹³

Acabava de atravessar essa encruzilhada (...), ali onde há uma igreja.³¹⁴

Todavia, as palavras que aparecem em itálico na tradução de Barroso e que não são grafadas dessa maneira no texto em francês, não comprometem no todo o objetivo de Breton em chamar a atenção do leitor para o cerne de suas reflexões e trechos da narrativa. Mesmo porque, o tradutor brasileiro mantém em itálico todos os outros vocábulos grafados no texto de partida. Talvez essa prática possa desviar momentaneamente a atenção do leitor habitual de Breton já acostumado com o seu estilo de escrever, do qual faz parte destacar palavras em itálico.

Voltando à idéia de errância, de ser levado à "flânerie" pelos próprios passos, ao acaso, não os dominando, deambulando enfim, e que é o sentido atribuído por Breton em *Les pas perdus*, cumpre dizer que é essa uma idéia recorrente durante o percurso em *Nadja*, o que é perceptível em algumas passagens da obra, como o já referido trajeto do "boulevard" Bonne-Nouvelle:

³⁰⁹ BRETON, 1964. P. 31.

³¹⁰ BARROSO, 1987. p. 28.

³¹¹ SAMPAIO, 1972. p. 22.

³¹² BRETON, 1964. p.72.

³¹³ BARROSO, 1987. p. 65, 66.

³¹⁴ SAMPAIO, 1972. p. 53.

Je ne sais pas pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, (...).³¹⁵

Não sei porque meus passos na verdade para ali me transportam, pois lá me encontro quase sempre sem objetivo determinado, (...).³¹⁶

Não sei porquê, mas é lá efectivamente que os meus passos me levam, que me dirijo quase sempre sem objetivo determinado, (...).³¹⁷

O que se repete durante uma deambulação noturna com Nadja pela rua Saint-Honoré:

Au sortir du jardin, nos pas nous conduisent rue Saint-Honoré, à un bar, qui n' a pas baissé ses lumières.³¹⁸

Ao sairmos do jardim, nossos passos nos levam pela rua Saint-Honoré a um bar que ainda não havia encerrado o expediente.³¹⁹

Ao sair do jardim, os nossos passos levam-nos até à rua de Saint-Honoré, a um bar que ainda tem as luzes acesas.³²⁰

voltando a ocorrer quando do primeiro encontro entre o casal:

Nous voici, au hasard de nos pas, rue du Faubourg-Poissonnière.³²¹

Vamos chegando, ao acaso dos passos, à rua do Faubourg-Poissonnière.³²²

Eis-nos, levados pelo acaso dos nossos passos, na rua do Faubourg-Poissonnière.³²³

³¹⁵ BRETON, 1964. p. 38.

³¹⁶ BARROSO, 1987. p. 36.

³¹⁷ SAMPAIO, 1972. p. 27, 30.

³¹⁸ BRETON, 1964. p.103.

³¹⁹ BARROSO, 1987. p. 92, 93.

³²⁰ SAMPAIO, 1972. p. 74.

³²¹ BRETON, 1964. p. 81.

³²² BARROSO, 1987. p. 73.

³²³ SAMPAIO, 1972. p. 60.

E, por fim, no penúltimo encontro, já próximo do rompimento entre os dois:

Nous déambulons par les rues, l'un près de l'autre, mais très séparément.³²⁴

Deambulamos pelas ruas, uma ao lado do outro, mas bastante separados.³²⁵

Deambulamos pelas ruas, afastados um do outro.³²⁶

Durante uma deambulação, o acaso objetivo é uma possibilidade sempre presente para que situações extraordinárias aconteçam, o que, em *Nadja*, faz com que seja possível atribuir ao ato de andar uma importância que está além da sua própria trivialidade, no sentido de que este ato está diretamente relacionado com a deambulação e, por consequência, com o significado desta para o surrealismo. Portanto, a licença poética de que os passos transportam, conduzem ao acaso para lugares os quais não se tinha premeditado ir, encaixa-se perfeitamente na atmosfera da obra.

No que diz respeito a essa particularidade de *Nadja*, as traduções de Ivo Barroso e de Ernesto Sampaio, nesses trechos, possibilitam ao leitor sentir esse ambiente misterioso, permitindo-lhe, inclusive, a partir disso, o contato com o "maravilhoso", já que a emoção poética do surrealismo advém também da descoberta do incomum no que é corriqueiro.

Com isso, em meio a outras possibilidades de tradução nesses casos, Barroso e Sampaio transpõem um dos elementos poéticos mais caros ao surrealismo nas traduções de *Nadja* para a língua portuguesa.

Num dos encontros com *Nadja*, Breton estava dentro de um táxi quando a vê passar. A questão aqui recai sobre a localização da calçada em que se encontrava *Nadja*:

Soudain, alors que je ne porte aucune attention aux passants, je ne sais quelle rapide tache, là, sur le trottoir de gauche, à l'entrée de la rue Saint-Georges (...).³²⁷

³²⁴ BRETON, 1964. p. 122.

³²⁵ BARROSO, 1987. p. 108.

³²⁶ SAMPAIO, 1972. p. 87.

³²⁷ BRETON, 1964. p. 105.

De repente, sem que estivesse prestando a menor atenção aos transeuntes, não sei que rápida marcha, lá, na calçada da esquerda, à entrada da rua Saint-Georges (...).³²⁸

De súbito, sem que prestasse nenhuma atenção a quem passava na rua, não sei que rápida mancha, ali, à direita, à entrada da Rua de S. Jorge (...).³²⁹

A tradução brasileira corresponde ao texto fonte no que se refere à calçada em qual Nadja estava, ao contrário da tradução portuguesa. Nadja encontra-se "na calçada da esquerda à entrada da rua Saint-Georges" e não na da direita como traduz Sampaio. Aliás, na tradução da Editora Estampa, só podemos saber que Nadja está sobre uma calçada se a confrontarmos com o texto em francês, já que Sampaio suprime a informação do exato lugar em que Nadja está, ou seja, sobre uma calçada. No entanto, em uma situação semelhante, em outro trecho da obra, o mesmo não ocorre:

Contrairement à l' ordinaire, je choisis de suivre le trottoir droit de la rue de la Chaussée-d' Antin.³³⁰

Contrariamente aos meus hábitos, escolho seguir pela calçada da direita na rua de la Chaussée d' Antin.³³¹

Contrariamente ao meu costume, decido seguir pelo passeio direito da rua da Chaussée d' Antin.³³²

Ao contrário da citação anterior, nesta Sampaio traduz a palavra "trottoir" por passeio, mais usual em Portugal do que calçada, palavra da qual é sinônimo.

Embora possa parecer irrelevante o fato de Nadja estar sobre uma calçada à direita ou à esquerda, insisto na importância do percurso na obra. Não só por que ele é um componente importante para a atmosfera insólita de *Nadja*, mas também pelo seu compromisso com a veracidade.

³²⁸ BARROSO, 1987. p. 93 - 94.

³²⁹ SAMPAIO, 1972. p. 77.

³³⁰ BRETON, 1964. p. 88

³³¹ BARROSO, 1987. p. 79.

³³² SAMPAIO, 1972. p. 64

Essa insistência na veracidade é importante porque o surrealismo, devido ao seu projeto libertário, prima por um homem liberto das instituições opressoras que prefiguram o bom funcionamento dessa sociedade. Um homem que pudesse, por fim, viver em um estado de espírito que lhe permitisse uma interação com o que permanece oculto na natureza e em si mesmo. Daí esse compromisso com a veracidade, pois é desejo (e necessidade) que o surrealismo esteja ao alcance e seja praticado por todos. Logo, o percurso por Paris também objetiva tornar a prática surrealista algo palpável e possível aos leitores.

Voltando à passagem em que Nadja encontrava-se na calçada da esquerda, à entrada da rua Saint-Georges, é interessante observar as duas traduções para a palavra "tache". A de Ernesto Sampaio está de acordo com o sentido francês de "mancha", enquanto que a de Ivo Barroso aparece como "marcha", o que descaracteriza completamente o significado da palavra do texto de partida. No entanto, trata-se de um erro de revisão, conforme me esclareceu o próprio Ivo Barroso³³³, já que à tal palavra francesa de maneira alguma pode ser dado o valor semântico da tradução brasileira. Contudo, o mesmo erro repete-se na reedição de *Nadja* pela Editora Imago, lançada em 1999, mantendo assim, "tache" por "marcha" ao invés de "mancha".

Ainda em relação ao percurso, há outra passagem onde ocorre algo curioso nas traduções:

"Et les morts, les morts!" L'ivrogne continue à plaisanter lugubrement. Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. "Vois-tu, là-bas, cette fenêtre?"³³⁴

"E os mortos, os mortos!" O bêbado continua a arengar lugubrementemente. Nadja agora percorre com o olhar as fachadas das casas. "Está vendo, lá em cima, aquela janela?"³³⁵

"E os mortos, os mortos!" O ébrio continua a gracejar lugubrementemente. Nadja passeia agora o olhar pelas casas. "Vês aquela janela lá embaixo?"³³⁶

³³³ Cf. Anexos, p. 165.

³³⁴ BRETON, 1964. p. 96.

³³⁵ BARROSO, 1987. p. 84.

³³⁶ SAMPAIO, 1972. p. 69.

O ponto de discussão incide sobre "Vois-tu, là-bas, cette fenêtre?", traduzida pelo tradutor brasileiro por "Estás vendo, lá em cima, aquela janela?", e pelo português como "Vês aquela janela lá embaixo?". O aspecto curioso é a localização contrária da janela nas duas traduções. Ainda mais se as confrontarmos com duas outras, uma brasileira, de Marilda de Vasconcelos Rebouças para o seu livro *Surrealismo*, e outra portuguesa, de Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva para o livro *O Surrealismo*, de Durozoi e Lecherbonier:³³⁷

O olhar de Nadja percorre as casas. "Vê aquela janela?"³³⁸

O olhar de Nadja circunvaga agora as casas. "Vês, lá embaixo, aquela janela?"³³⁹

Primeiramente, na edição francesa não há nenhuma menção da localização exata da janela e, nesse sentido, a tradução de Rebouças condiz mais com o original em francês. Já a tradução de Ivo Barroso localiza a janela "lá em cima", ao contrário dos portugueses que preferem "lá embaixo".

Em relação às traduções portuguesas, é de fato difícil precisar uma explicação para a questão. Uma das possibilidades é de que no português de Portugal "labá"³⁴⁰ pode ser sinônimo de "lá embaixo" e, nesse caso, talvez devido a semelhança fonética do termo em francês (là-bas) ser a mesma em português, é possível que os tradutores portugueses tenham optado por naturalizar a expressão.

Quanto à tradução de Ivo Barroso, em contato que com ele mantive, comentei esse trecho da sua tradução, ao que ele me respondeu:

³³⁷ Conforme referido na Introdução dessa dissertação, tratam-se de traduções parciais de *Nadja*. Esse trecho em particular figura praticamente em todos os livros sobre o surrealismo quando se trata do acaso objetivo, já que essa é uma das passagens mais emblemáticas sobre o assunto.

³³⁸ REBOUÇAS, 1986. p. 58.

³³⁹ AGUIAR e SILVA, 1976. p. 166. .

³⁴⁰ Foi o professor Walter Costa quem levantou essa hipótese em uma conversa que tivemos e embora eu não tenha conseguido encontrar alguma publicação a esse respeito, coloquei a questão a alguns portugueses que me confirmaram esse traço lingüístico da língua oral em Portugal, sobretudo em Lisboa.

morando em Paris, é claro que eu sabia que là-bas não significa lá em baixo mas algures; optei por lá em cima, por ser natural que as janelas fiquem em plano superior.³⁴¹

Outra questão ainda sobre essa passagem relaciona-se a palavra "plaisanter" que em francês seria "brincar", "comportar-se de maneira engraçada" ou simplesmente "gracejar", como prefere Sampaio. Ivo Barroso, no entanto, inverteu totalmente o sentido ao traduzi-la por "arengar", ou seja, "discussão acalorada".

A opção de Ivo Barroso parece ser uma uniformização da passagem inteira. Para tanto, é necessário olhar com mais calma a presença dessa personagem, um bêbado, nesse momento da narrativa, para que se possa tentar compreender tal opção:

Un ivrogne ne cesse pas de rôder autour de notre table. Il prononce très haut des paroles incohérentes, sur le ton de la protestation. Parmi ces paroles reviennent sans cesse un ou deux mots obscènes sur lesquels il appuie. Sa femme, qui le surveille de sous les arbres, se borne à lui crier de temps à autre: "Allons, viens-tu?"³⁴²

Um bêbado não pára de rondar à nossa volta. Pronuncia bem alto palavras desconexas, em tom de protesto. Entre elas repete sem cessar uma ou duas obscenidades sobre as quais recorre. A mulher dele, que o vigia por baixo das árvores, limita-se a gritar-lhe de quando em quando: "Então, vem ou não vem?"³⁴³

Essa personagem, até o momento em que se coloca a questão, comporta-se de maneira a sugerir uma certa agressividade "Il prononce très haut des paroles incohérentes, sur le ton de la protestation". A tradução brasileira ao inverter o sentido de "plaisanter", quando traduz o termo por "arengar", possivelmente tenha optado por manter uma certa coerência de atitude por parte da personagem que ao "plaisanter lugubrement", revela uma certa mudança de humor. A opção de Ivo Barroso suprime, em parte, a percepção do estranho nessa passagem.

³⁴¹ Cf. Anexos, p. 165.

³⁴² BRETON, 1964. p. 96.

³⁴³ BARROSO, 1987. p. 84.

Em *Nadja* há uma constante presença do insólito que é um dos pressupostos da poesia surrealista como afirma Michel Carrouges:

(...) O estranho, o barroco, o maravilhoso, o extravagante, o horrível, o irreconhecível, o desordenado não são meros ornamentos acrescentados; eles são o essencial da poesia surrealista.³⁴⁴

e Marilda de Vasconcelos Rebouças, sobre o efeito da surpresa:

O efeito da *surpresa* (...) contribui para despertar o leitor enferrujado pelo hábito. O belo não é o bonitinho, mas o surpreendente, o grotesco, o bizarro, o fantástico, o inesperado.³⁴⁵

Esse "efeito da surpresa" ao (con)fundir-se com o insólito eleva a sensação de estranhamento. É o que ocorre nessa passagem. Breton e Nadja estão jantando do lado de fora de uma casa de vinhos, o que é uma atividade trivial, quando surge um bêbado. Em princípio, tal surgimento pode parecer algo bastante comum, mas nesse caso, a sensação de estranhamento se dá por dois fatores: a sua mulher que o vigia por baixo das árvores, gritando de tempos em tempos "Allons, viens-tu?" e o bêbado proferindo a frase "Et les morts, les morts!", o que se torna relevante se considerarmos a atração que a morte exercia sobre os surrealistas, já que desenvolveram extensa pesquisa sobre o tema. Assim, a situação já não tão comum em que se encontram Breton e Nadja, em virtude do garçom que os servia e que quebra onze pratos durante a refeição, é intensificada pela aparição do bêbado e sua mulher que, ao comportarem-se de tal maneira, acabam por transformar tal cena (que numa perspectiva que não, surrealista, seria banal) em algo inusitado, possibilitando o maravilhoso.

Voltando à discussão acerca da tradução de "plaisanter" por "arengar" feita por Ivo Barroso, ela compromete o efeito do insólito no interior do discurso do bêbado. Isso ocorre devido a todos os elementos que gravitam em torno da cena pontuados até o momento. Depois, o fato da personagem "plaisanter lugubrement" revela uma certa antinomia entre dois estados de espírito, o que aponta também em direção ao inusitado. Além disso, essa

³⁴⁴ ALQUIÉ, apud. REBOUÇAS, 1986. p. 55.

³⁴⁵ REBOUÇAS, 1986. p. 68.

contradição no interior do discurso da personagem deixa transparecer um *humor negro*, que é um dos preceitos estéticos do surrealismo e que segundo Marilda de Vasconcelos Rebouças é um

termo criado por Breton que designa o humor de risco, o humor que não perdoa ninguém, inclusive os seus autores. Opõe-se radicalmente à sentimentalidade e à fantasia de pequeno alcance.³⁴⁶

A essa uniformização Berman chama de homogeneização e, segundo ele, é uma das tendências deformadoras numa tradução:

Elle [l'homogénéisation] consiste à *unifier* sur tous le plans du tissu de l'original, alors que celui-ci est originellement hétérogène. (...) Face à une oeuvre hétérogène — en prose l'est presque toujours — le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate. (...) il faut la considérer [l'homogénéisation] comme une tendance en soi, qui plonge profondément ses racines dans l'être du traducteur.³⁴⁷

Assim, ao homogeneizar tal passagem a fim de, possivelmente, eliminar a contradição no discurso, a tradução brasileira diminui a percepção do insólito em sua totalidade. O que não compromete o inusitado da cena para um leitor não habituado ao surrealismo, já que esse estranhamento passa a ser não tão distante do comum. Ao passo que para aquele leitor conhecedor do surrealismo, é possível que ele não sinta nessa passagem o excesso, enquanto uma experiência sempre buscada na práxis surrealista.³⁴⁸

Embora se possa pontuar um ou outro momento em que as traduções não correspondem totalmente ao texto fonte, também se percebe que em se tratando do percurso, não apenas é possível ao leitor ter noção da importância do mesmo para a obra, como também lhe é dada a possibilidade de perfazer esse percurso pela Paris surrealista, percebendo, inclusive, uma Paris diferente, tal qual Nadja mostrara a Breton. As traduções de Barroso e Sampaio deixam ver, com a *flânerie*, o mito literário de Paris.

³⁴⁶ Id. Ibid. p. 90.

³⁴⁷ BERMAN, 1999. p. 60.

³⁴⁸ O excesso faz parte da prática surrealista, como se pode perceber através da noção de amor louco e do desejo de revolta total contra todas as instituições da sociedade convencional.

Talvez, a única ressalva sobre as traduções recaia sobre qual é o tipo de leitor dessas traduções. Para um leitor habitual de Breton e conhecedor da estética surrealista, é possível que este perca a experiência excessiva a que o surrealismo se propunha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Naturalmente, as duas traduções de *Nadja* possuem entre si e entre o original semelhanças e diferenças no que se refere ao processo tradutivo propriamente dito, ao contexto histórico e literário dos países para os quais se destinam as duas traduções, como também à estética a qual a obra pertence, ao perfil do leitor e, por fim, à concepção de tradução por parte dos tradutores. Todos esses fatores compõem o que Berman chama de projeto de tradução. Para ele, quando se está diante de uma obra traduzida, se está também diante da realização de um projeto de tradução. Assim, uma tradução não é senão a realização de seu próprio projeto e, nesse sentido, ela vai na direção apontada pelo projeto e até onde ele a pode conduzir.³⁴⁹

Esse projeto, segundo o teórico francês, possui duas partes³⁵⁰, em uma delas o tradutor escolherá um "modo", uma "maneira de traduzir", o que está relacionado com a sua concepção de tradução e, na outra, o tradutor executará o que Berman chama de "translação literária".

A "translação literária" se refere, por sua vez, a algumas escolhas por parte do tradutor em relação à maneira pela qual a obra se apresentará ao leitor que, ao que parece, foi a mesma escolhida nas edições de *Nadja* em língua portuguesa. Assim, ao invés de uma edição bilíngüe, preferiu-se uma edição monolíngüe, em português apenas, em que os tradutores não inserem paratextos, excetuando-se algumas notas de rodapé, como um prefácio ou uma introdução que pudesse nos revelar de que forma se executou o trabalho de tradução. Portanto, somente a tradução pode nos possibilitar inferir qual foi a "maneira" de traduzir, que seria a segunda parte do projeto, segundo Berman, além das declarações que porventura o tradutor possa ter dado em entrevistas ou mesmo em alguns textos sobre tradução de sua autoria.

Em relação ao método empregado pelos tradutores em sua tarefa, percebe-se, através das declarações de Ivo Barroso, que sempre que possível, ele procura manter *letra e sentido* na sua tradução, transmitindo assim o significado do texto e a maneira como ele foi expresso no texto fonte. Em boa parte da edição da Guanabara pode-se sim perceber o

³⁴⁹ BERMAN, 1995. p. 77.

³⁵⁰ Id. Ibid.. p. 76.

sucesso do tradutor brasileiro nesse sentido, contudo, também em alguns momentos, parece haver uma certa preocupação com uma "boa escrita" em língua portuguesa, principalmente quando a tradução de Barroso apresenta um texto mais erudito em relação ao original.

Se por um lado podemos aventar a possibilidade de que a erudição de *Nadja* na tradução brasileira seja uma forma de sentirmos o estrangeiro, já que a língua francesa apresenta-se como uma língua de caráter mais rígido do que a língua do tradutor, e nesse caso tal procedimento seria positivo, por outro cabe também refletir se não teríamos na tradução brasileira um outro Breton, diferente daquele que na sua língua materna expressa-se através de um francês *standard*.

No entanto, mesmo que nesse caso tenhamos um outro Breton, o autor se faz sentir quando o seu estilo é em grande parte respeitado por Barroso, já que as longas digressões, parênteses e reflexões em meio à narrativa, as frases repletas de orações subordinadas, o emprego de termos em itálico, características estilísticas de André Breton, se fazem presentes na edição brasileira.

Mas se o Breton traduzido por Barroso é mais erudito, isso viria de encontro à concepção de tradução por parte do tradutor, que pretende, como ele mesmo escreve no prefácio de "*O corvo*" e *as suas traduções*, que o leitor tenha na língua de chegada o mesmo impacto emotivo que aquele da língua de partida, ou seja, que o leitor da tradução consiga também experimentar a mesma sensação experimentada pelo leitor do original, pois talvez fosse caso de se pensar se o leitor da tradução da Guanabara teria de fato essa sensação, visto que a sua língua não possui a mesma formalidade da língua francesa e, nesse caso, se ao invés do estrangeiro, ele não sentiria uma certa estranheza. Estrangeiro que, entretanto, em outro momento, é possível ser vislumbrado pelo leitor brasileiro quando da solução encontrada por Barroso na tradução dos pronomes de segunda pessoa da língua francesa. Nesse caso, a tradução da Guanabara faria o que Berman chama de *l'auberge du lointain*, permitindo que o que é próprio da língua de partida, o que há nela de estrangeiro para o leitor da tradução, se faça presente também na língua de chegada. Entrementes, *l'auberge du lointain* não ocorreria quando Barroso torna o texto de Breton mais erudito, nem quando ele o naturaliza, caso da língua oral presente no trecho sobre a peça *Les détraquées* em que temos a personagem do jardineiro.

Já em relação à tradução da Editorial Estampa, a exemplo daquela da Guanabara, são também perceptíveis os traços estilísticos do autor e, contrariamente à tradução de Barroso, não há no texto traduzido por Sampaio a erudição na mesma dimensão encontrada naquele do tradutor brasileiro. Assim, o autor lido pelo leitor português aproxima-se daquele lido pelo leitor francês. Para Sampaio, a formalidade da língua de partida que o tradutor da Guanabara talvez tenha procurado trazer para a língua de chegada, não chega a se configurar como uma questão de tradução um tanto quanto problemática, já que o português europeu possui uma proximidade formal àquela do francês.

Quanto à *letra* e ao *sentido*, que o tradutor brasileiro procura manter, Ernesto Sampaio conserva a *letra* na maioria dos casos, contudo não com o rigor do colega brasileiro, pois Sampaio parece preocupar-se em manter o texto acessível a todo tipo de leitor, quando, em alguns casos, prefere preservar o sentido mesmo que em detrimento da *letra*. Isso pode ser percebido em alguns momentos como ao optar pelo vocábulo "representada" enquanto tradução de "mimada", ao passo que Barroso perfaz todo um percurso etimológico para manter a *letra*. Talvez seja em razão dessa "acessibilidade", via maior preocupação com o sentido, que na tradução de Sampaio não sintamos tanto o estrangeiro de que nos fala Humboldt, o que talvez decorra do fato do tradutor português se propor a correr menos riscos que o brasileiro. Contudo, tal postura também se poderia compreender ao se considerar características inerentes ao português europeu, que em nível de formalidade, por exemplo, estaria mais próximo do francês do que o português brasileiro. Mas se Sampaio não ousa tanto, ele exotiza em alguns momentos sua tradução quando prefere manter no original alguns termos que Barroso traduz, como quando na fala do jardineiro que, enquanto Barroso opta por "fessora Solanja"³⁵¹, o tradutor português escolhe "ma-moisell-Solange". Em outros momentos, o tradutor português naturaliza o texto ao traduzir nomes de Cafés, livros e peças teatrais para a língua de chegada, e também nomes próprios como a rua "Saint-Georges" por rua "S. Jorge" ou o nome próprio "Chimène" por "Ximena", o que, aliás, também faz Ivo Barroso neste último caso.

Em relação aos momentos em que Ernesto Sampaio opta pela primazia do sentido à *letra*, talvez pudesse ser pertinente lembrar Antoine Berman que em *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, mais especificamente no capítulo *Captation du sens et*

³⁵¹ Mantidas aqui todas as reservas já discutidas sobre esse trecho da tradução brasileira.

ethnocentrisme, nos diz que a fidelidade ao sentido se opõe à fidelidade da *letra*, mas que essa infidelidade à *letra* estrangeira é necessariamente uma fidelidade à *letra* própria, pois o sentido é captado na língua para a qual se traduz.³⁵² Em seguida Berman dirá que:

Pour cela, il faut qu'il soit dépouillé de tout ce qui ne se laisse pas transférer dans celle-ci. Pour qu'il y ait annexion, il faut que le sens de l'oeuvre étrangère se soumette à la langue dite d'arrivée. Car la captation ne libère pas le sens dans un langage plus absolu, plus idéal et plus "rationnel": elle l'enferme tout simplement dans une autre langue, posée il est vrai comme plus absolu, plus idéale et plus rationnel. Et telle est l'essence de la traduction ethnocentrique; fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler. Il s'agit d'introduire le sens étranger de telle manière qu'il soit acclimaté, que l'oeuvre étrangère apparaisse comme un "fruit" de la langue propre".³⁵³

Dessa forma, poderíamos dizer que a tradução de *Nadja* para o português europeu seria etnocêntrica nos momentos em que não sentimos o caráter estrangeiro da língua de partida, os quais se dão nos trechos de naturalização presentes na edição da Estampa. Na tradução de Sampaio, a impressão que se tem é que o estrangeiro é muitas vezes "filtrado", refiro-me aqui a alguns nomes³⁵⁴ presentes na obra e que o tradutor português traduz no texto e os mantém no original por meio de notas de rodapé. Assim, o leitor tem o impacto minimizado, pois como há a impossibilidade de traduzir os nomes próprios, ao menos aqueles outros, para se conservarem como estrangeiros, exigem por parte do leitor uma certa "quebra" no ritmo da leitura. O mesmo não ocorre com a tradução brasileira, Barroso além de manter os nomes que não próprios no original, sequer os traduz em notas.

Assim, pode-se dizer que se em alguns momentos nas traduções de *Nadja* para a língua portuguesa é possível perceber um certo etnocentrismo, em outros, na maior parte deles, sobretudo na tradução brasileira, esse etnocentrismo não se faz de todo presente. O que é perceptível, salvo nos dois trechos em que há homogeneização e manipulação por parte do tradutor da Guanabara, quando os tradutores não "facilitam o texto", como nos diz

³⁵² BERMAN, 1999. p. 34.

³⁵³ BERMAN, 1999. p. 34.

³⁵⁴ Que não próprios e já mencionados anteriormente, como os nomes de livros, filmes, peças teatrais, Cafés e restaurantes.

Berman³⁵⁵, ou seja, quando temos, sem dúvida, presente nas traduções o estilo fragmentado, não linear do autor, quando temos uma linguagem que não é por demais popularizada pelos tradutores e sim uma linguagem literária, em suma, quando não encontramos um texto estrangeiro que na língua de chegada é descaracterizado por esta, não há, portanto, etnocentrismo. Nesse sentido, nos momentos em que tudo isso ocorre nas traduções, há por parte de Barroso e Sampaio respeito a obra e ao leitor e, por conseguinte, uma postura ética dos tradutores, conforme entende Berman³⁵⁶.

Em *Pour une critique des traductions: John Donne*, ao se referir à "posição tradutiva" e ao "projeto de tradução", Berman nos fala também que essas duas questões estão relacionadas com o que ele chama de "horizonte do tradutor". Para ele esse horizonte seria o conjunto de parâmetros lingüísticos, literários, culturais e históricos que determinam o sentir, o agir e o pensamento do tradutor³⁵⁷ e que estariam baseados na hermenêutica moderna que propõe simultaneamente uma reflexão sobre a Poética, a Ética, a História e a Política³⁵⁸.

Partindo disso, os horizontes de tradução de Barroso e Sampaio são bem diferentes e podem nos ajudar a compreender, além do projeto de tradução de ambos, também de que forma as traduções de *Nadja* inserem-se no contexto literário do Brasil e de Portugal.

É possível, pelo levantamento bibliográfico de obras surrealistas publicadas em Portugal feito para essa dissertação, que *Nadja* tenha sido a primeira obra surrealista traduzida em Portugal. Isso se deve, parece-me, em função do contexto político daquele país à época, onde a repressão a opositores do regime de Salazar era contumaz e, com a qual, muito sofreram os surrealistas portugueses. No entanto, algumas obras³⁵⁹ de integrantes dos grupos de Lisboa, Dissidente e do Café Gelo foram publicadas durante a ditadura, geralmente com tiragem limitada e em brochura a fim de iludir a censura.

³⁵⁵ BERMAN, 1999. p. 73.

³⁵⁶ Ibid

³⁵⁷ BERMAN, 1995. p. 79.

³⁵⁸ Id. Ibid. p. 81.

³⁵⁹ Entre elas temos de Alexandre O' Neill *Feira Cabisbaixa* (1965), de Mário Cesariny *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito* (1961) e de Ernesto Sampaio *Luz Central* (1957), e *Antologia do Amor Português* (1964).

Todavia, era nas revistas que circulavam clandestinamente onde se podia encontrar a maior parte da produção dos surrealistas portugueses, como também as idéias do surrealismo³⁶⁰.

Assim, quando a Editorial Estampa publica *Nadja*, o surrealismo em Portugal já está solidificado há pelo menos duas décadas, suas noções estéticas e filosóficas são conhecidas, sua influência já começa a se fazer sentir na literatura portuguesa em poetas como Herberto Helder e Pedro Tamen, portanto, o movimento surrealista não se encontra numa posição marginal, enquanto que no campo político há o arrefecimento do Estado Novo. Esse conjunto de fatores podem ter iniciado a abundante publicação de obras surrealistas estrangeiras que explodiria na década seguinte, ainda que nos anos setenta, além de *Nadja*, surgissem em 1973, *O surrealismo na poesia portuguesa*, de Natália Correa e no ano de 1976 a tradução de *O surrealismo* de Durozoi e Lecherbonnier, uma das obras fundamentais para a compreensão do que foi o movimento fundado por André Breton. Logo, com o fim da ditadura salazarista, há em Portugal um campo propício para a tradução de obras surrealistas, como também para a publicação de estudos sobre o tema, além de edições e reedições de livros dos surrealistas locais e, possivelmente, para o mercado editorial, já que é possível que houvesse um público que, se não totalmente habituado, talvez em vias de procurar conhecer o surrealismo.

Depois, um distanciamento histórico, ainda que curto, visto que o chamado surrealismo histórico em Portugal terminara no limiar dos anos sessenta, mais a influência surrealista que se começava a sentir em autores contemporâneos daquela época, pode também ter sido um fator para o início da proliferação de traduções surrealistas em Portugal.

Sendo esse o horizonte de tradução de Ernesto Sampaio em 1972, pode-se inferir algumas coisas. Se *Nadja* é de fato a primeira obra surrealista traduzida em Portugal, e considerando o contexto no qual estava inserido o surrealismo na literatura daquele país, talvez possa se atribuir a isso ser a edição da Estampa desprovida de ensaios, prefácio, etc., pois *Nadja* poderia ser a introdução de uma obra surrealista estrangeira em Portugal, mas

³⁶⁰ Produzidas em brochura e de publicação instável, possivelmente devido à censura política, num espaço de dezesseis anos, um considerável número de revistas surrealistas ou que flertavam com o surrealismo foram editadas em Portugal, entre elas: *Momento* (1950), *Távola Redonda* (1950-1954), *Árvore* (1951-1953), *Sísifo* (1952), *Cassiopeia* (1955), *Búzio* (1956), *Graal* (1956-1957), *Folhas de Poesia* (1957-1959), *Notícias do Bloqueio* (1957-1962), *Pan* (1958), *Coordenada* (1958-1959), *Cadernos do Meio-Dia* (1958-1960), *Pirâmide* (1959-1960), *Hidra* (1966).

não uma introdução ao surrealismo. De modo que para o leitor conhecedor do surrealismo os pressupostos deste já eram conhecidos, ao passo que para aquele leitor, com ele não familiarizado, era possível o acesso a uma bibliografia sobre o assunto, notadamente através das inúmeras revistas publicadas anteriormente, como também das obras dos surrealistas portugueses.

O projeto de tradução de Ernesto Sampaio, ou o objetivo em se traduzir *Nadja* naquele momento, poderia então ser definido como uma proposta de propiciar ao leitor que não lia em outra língua que não a materna, o contato com uma obra fundamental para o surrealismo, cuja importância em Portugal se fazia sentir naquele momento, na qual a preocupação do tradutor encontrava-se muito mais em propiciar ao público uma relação direta com uma das mais bem sucedidas experiências surrealistas, tendo por autor a figura central do surrealismo mundial. Sendo que questões próprias da teoria da tradução, em alguns casos, são preteridas em nome de um contato mais delimitado com a estética a qual a obra pertence. Além de tudo isso, há o próprio tradutor, conhecedor profundo do surrealismo, de seus pressupostos mais herméticos, visto que ele próprio era um surrealista.

Quanto a Ivo Barroso, o seu horizonte de tradução era bem diferente. De início temos a condição do surrealismo no Brasil que é bem diversa daquela de Portugal. Desde o primeiro modernismo, passando pela geração de 30 e pelas vanguardas literárias dos anos cinquenta em diante, o surrealismo no Brasil encontra-se numa posição marginal. O fato de sempre ter havido uma postura de negação por parte de intelectuais, escritores e literatos da sua existência por aqui vem a corroborar isso, como também a pouca bibliografia sobre o assunto, a exígua tradução de obras ligadas ao movimento e o desconhecimento quase que completo do Grupo de São Paulo e a sua ligação com o Grupo de Paris.

Todavia, algumas poucas obras foram traduzidas, no entanto, tais traduções foram motivadas não por um interesse editorial, de público ou de crítica, mas por um ou outro evento envolvendo o surrealismo que tem lugar no Brasil de tempos em tempos, conforme afirmou Claudio Willer em relação às traduções dos anos oitenta e o próprio Ivo Barroso por ocasião da reedição dos *Manifestos do Surrealismo* em 2000 e, ainda que indiretamente, em relação a sua tradução de *Nadja*.³⁶¹

³⁶¹ Inclusive, a reedição de *Nadja* de 1999 feita pela editora Imago se deve ao mesmo motivo. Tanto que sequer pensou-se em uma outra tradução, optando-se por reeditar aquela feita por Barroso, sem se preocupar

Cabe também dizer que na época em que a Guanabara edita *Nadja*, o Brasil passa por um momento político semelhante àquele vivido por Portugal quando está prestes a se iniciarem as traduções de obras surrealistas nesse país. Todavia no Brasil, após vinte e um anos de ditadura militar, em que a censura dos generais brasileiros foi, a exemplo da de Salazar, também violenta, o país volta a experimentar o processo democrático e mesmo que *Nadja* tenha sido publicada em 1987, ou seja, dois anos após a redemocratização, não seria caso de se atribuir à censura essa demora de vinte anos após o fim do surrealismo histórico no Brasil, para se traduzir essa obra de Breton. Em todo o caso, se houve censura, ela não foi política, pelo menos enquanto política oficial do estado, mas artística. Assim, o horizonte de tradução de Barroso quando da edição de *Nadja* apresentava um contexto histórico-literário completamente antagônico se comparado àquele de Sampaio. Portanto, não havia estudos sobre o surrealismo e os seus autores, com exceção do livro *Surrealismo*³⁶² e do prefácio de Claudio Willer para os *Manifestos do Surrealismo*³⁶³, e tampouco a presença de um público interessado, que possivelmente era mínimo.

A partir então do horizonte de tradução de Ivo Barroso, seria possível pensar que enquanto público alvo o seu projeto de tradução visava a atingir um público restrito e que talvez fosse leitor de Breton no original, e um outro mais restrito ainda, monolíngüe, não familiarizado com o surrealismo e para o qual *Nadja* poderia ser uma introdução às idéias do movimento criado por Breton.

No que concerne à estética surrealista é perceptível em ambas as traduções a presença daqueles princípios que constituem e definem o surrealismo, como o acaso objetivo, a deambulação, o maravilhoso, o amor louco, o insólito, o humor negro e a analogia, esses dois últimos notadamente na tradução de Ernesto Sampaio e, nesse sentido, a tradução portuguesa me parece mais reveladora de uma experiência surrealista do que a brasileira no que se refere a uma experimentação mais intensa, excessiva e totalizadora, como aliás, sempre procurou o surrealismo em sua prática.

com uma revisão mínima, conseguindo inclusive piorá-la no que se refere a sua apresentação ao público leitor, conforme procurei demonstrar no capítulo sobre os paratextos.

³⁶² REBOUÇAS, 1986.

³⁶³ BRETON, 1985.

Isso ocorre na edição da Editorial Estampa provavelmente em função de o seu tradutor, por ser surrealista, ser um profundo conhecedor dos preceitos mais herméticos do surrealismo, o que lhe evitou alguns percalços em sua tradução.

Porém, se a tradução portuguesa pode ser compreendida como uma obra em que o surrealismo pode ser sentido em seu mais elevado grau, a brasileira apresenta, nesse sentido, algumas perdas.

Há três momentos na tradução de Ivo Barroso que são problemáticos no que diz respeito a um afastamento da estética surrealista. A homogeneização do discurso do bêbado, em que se dá a perda do humor negro; a manipulação da linguagem oral no discurso do jardineiro, em que se traz para a obra um estranhamento que não existe naquele momento e, por conseguinte, uma noção equivocada do que seria o inusitado no surrealismo, a qual se mostra em acordo com a idéia vulgarizada que se tem sobre o surrealismo; e, por fim, a supressão do "demônio da analogia" na parte final da obra, não permitindo assim a percepção do maravilhoso surrealista, já que por analogia, a evocação do poema de Mallarmé proporciona o vislumbre da própria estética deste movimento.

Entretanto, embora de uma certa gravidade, isso não quer dizer que a tradução de Ivo Barroso não permite ao leitor sentir o surrealismo. O que ela não oferece é a possibilidade de uma experiência excessiva do surrealismo. Contudo, é necessário ressaltar que tal experiência só seria acessível àquele leitor que conhece os temas mais herméticos do movimento. Para aquele em que *Nadja* se apresenta como uma introdução à estética à qual pertence a obra, essas questões talvez venham a se tornar irrelevantes.

Tendo as traduções de *Nadja* para o português conseguido trazer para a língua de chegada e para a cultura dos povos que falam essa língua o autor e a estética da obra na maioria dos casos, não significa, porém, que as traduções não comportem alguns problemas.

Contudo, é necessário lembrar Berman³⁶⁴, que nos diz, acerca de uma primeira tradução, caso das edições de *Nadja* no Brasil e em Portugal, que toda primeira tradução é uma introdução da obra na língua e na cultura receptora e, portanto, ela é também imperfeita e impura, como também o é a sua crítica. Imperfeita, nos diz o autor francês citando Derrida, porque se manifestam nessa tradução todos os defeitos tradutivos e o

³⁶⁴ BERMAN, 1995. p. 84.

impacto das normas, e impura justamente porque ela é, naquele momento, introdução e tradução. Daí a razão pela qual Berman entende que toda primeira tradução "pede" uma retradução, que não necessariamente virá.

RELACÃO DA BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Mario. *Cartas de Mario de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. KOIFMAN, Georgina (Org) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

AZEVEDO, Cândido de. *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Caminho, 1999.

BAGNO, Marco (Org) *Linguística da Norma*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BARROSO, Ivo. "O Corvo" e suas traduções. BARROSO, Ivo (Org). In: POE, Edgar, Allan. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. p. 15 – 31.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Bauru: EDUSC, 2002.

— *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.

— *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3^a ed. Cultrix: São Paulo, 1989.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

— *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Pachat. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

— *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.

— *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Guanabara 1987.

— *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago 1999.

— *Nadja*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Estampa, 1972.

— *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Itatiaia: São Paulo, 1975.

CARVALHO, J. Mesquita de. *Dicionário 2001 do homem moderno*. Egéria: São Paulo, 1966.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 4^a ed. Global: São Paulo, 1997.

DUROZOI, Gérard/ LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo*. Trad. Eugênia Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Surrealista*. São Paulo: Atlas, 1994.

GOMES, Roberto. *Literatura Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Introdução a Agamêmnon*. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001. p. 89 –103.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Fenda, 1988.

LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. São Paulo: Vozes, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio d' água, 1983.

MARTINS, Floriano. *O começo da busca. O surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MAGALHÃES, Thereza Cochar/ CEREJA, William Roberto. *Panorama da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Atual Editora, 1997.

PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

ROBERT, Paul. *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française*. Paris: Société du Nouveau Littré, 1983.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos da tradução*. Trad. Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMAN, Werner (Org) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001. p. 26 – 87.

SHAKESPEARE, William. *24 Sonetos*. Trd. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942..

Revistas:

Cult - Revista brasileira de literatura. *Dossiê: Surrealismo*, São Paulo, n. 50, set. 2001.

Cult - Revista brasileira de literatura, São Paulo, n. 34, mai. 2000

Magazine Littéraire. *Dossier: Soixante ans de surréalisme*, Paris, n. 243, dez. 1984.

A PHALA – Revista do movimento surrealista, São Paulo, n. 01, ago. 1967.

Fragmenta – *O tratamento você em português: uma abordagem histórica*, Curitiba, n.13. 1996

Internet:

Revista Agulha, disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/>. Acesso em abril de 2003.

Revista Triplov, disponível em <http://www.triplov.com/surreal>. Acesso em abril de 2003.

LIMA, Sérgio. *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje)*, disponível em http://www.triplov.com/surreal/sergio_lima.html

WILLER, Claudio. *Meditações de emergência*, disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag34willer.htm>

— *O acaso objetivo e André Breton: encontros com a vida e a morte*, disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag24willer.htm>

6. ANEXOS

EDITORA GALLIMARD 1964



EDITORA GUANABARA 1987

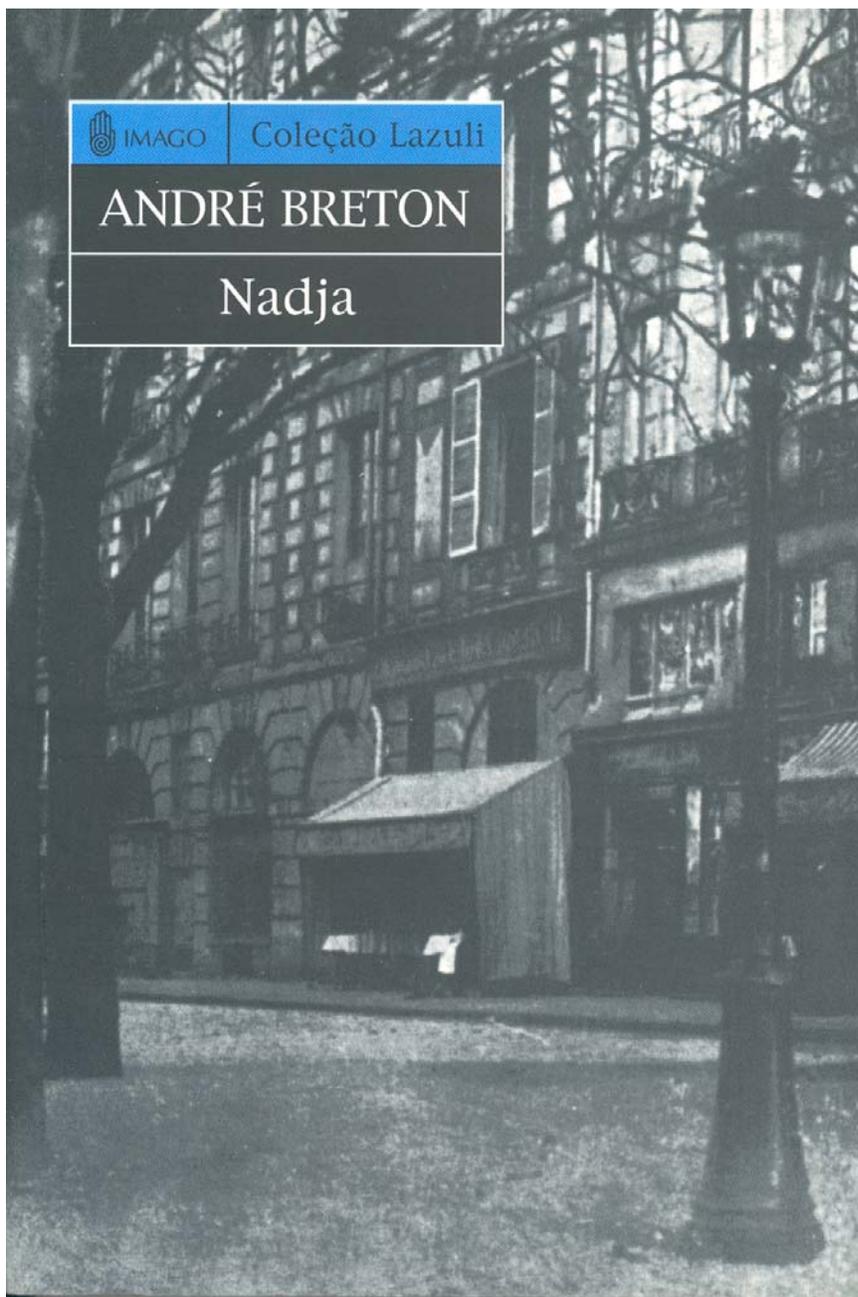
ANDRÉ BRETON

NADJA

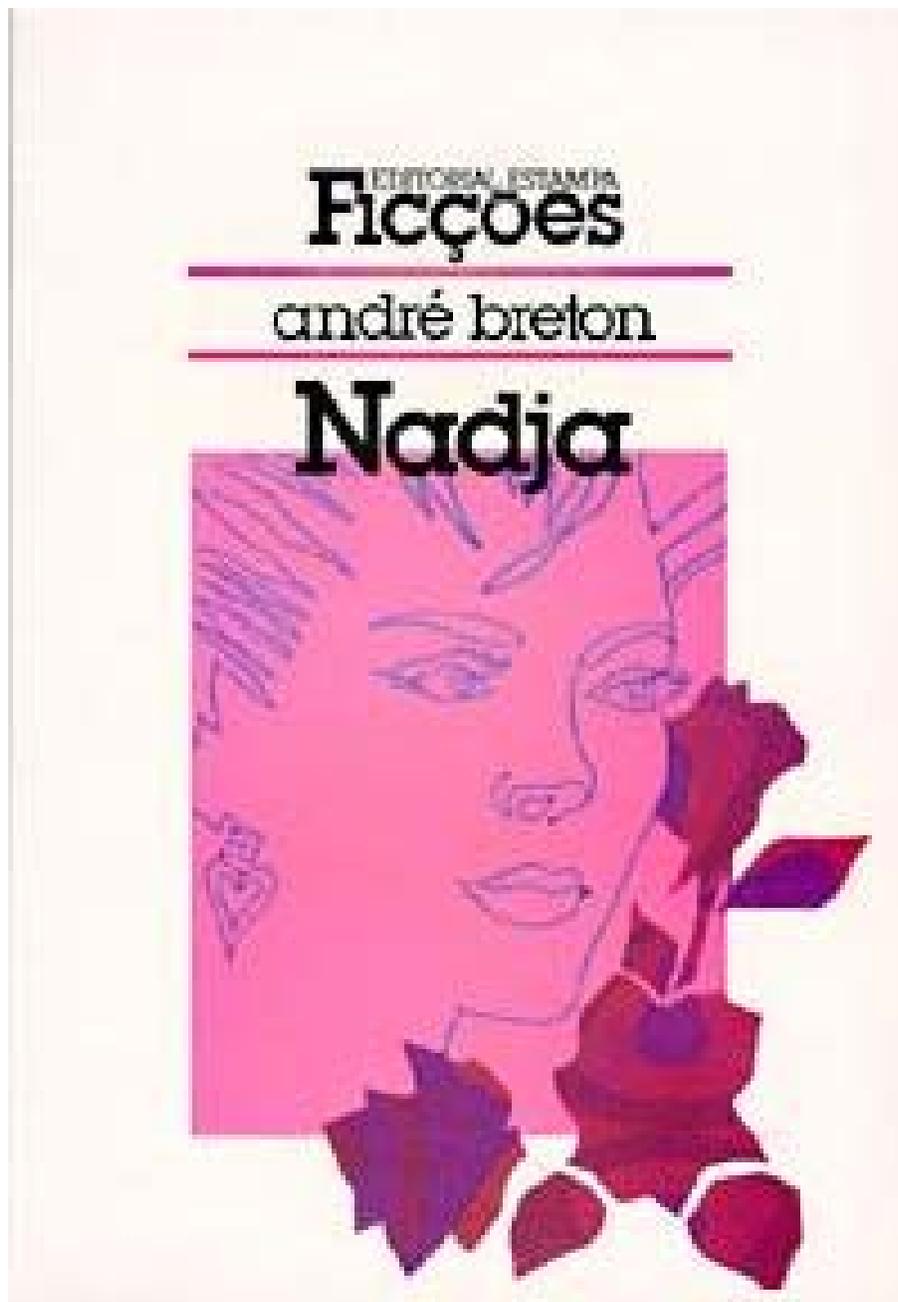


EDITORA  GUANABARA

EDITORA IMAGO 1999



EDITORIAL ESTAMPA 1972

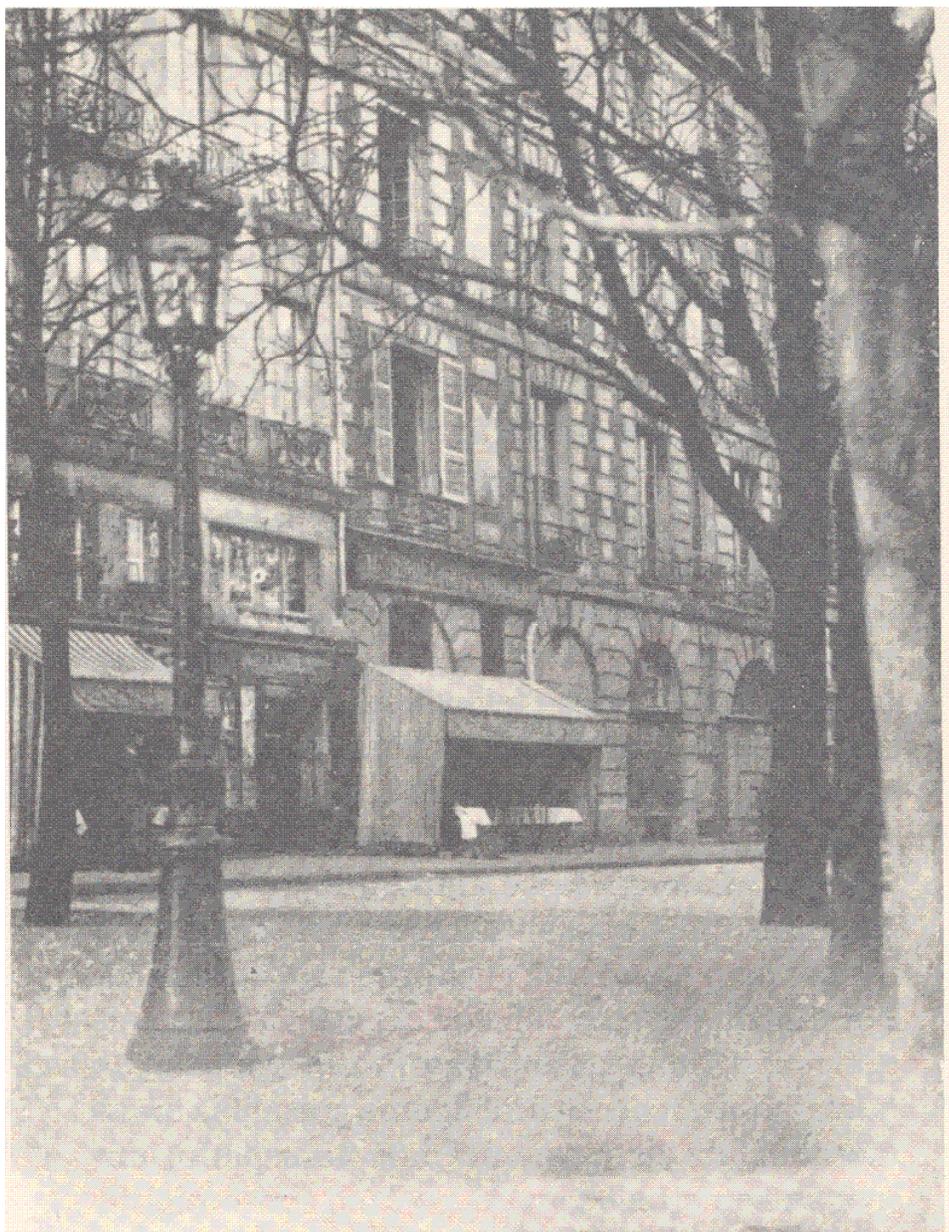


EDITORA GALLIMARD 1964



Nous nous faisons servir dehors par le marchand de vins... (p. 94).

EDITORA GUANABARA 1987



Pedimos na casa de vinhos que nos servissem do lado de fora ... (pag. 84)

EDITORA IMAGO 1999



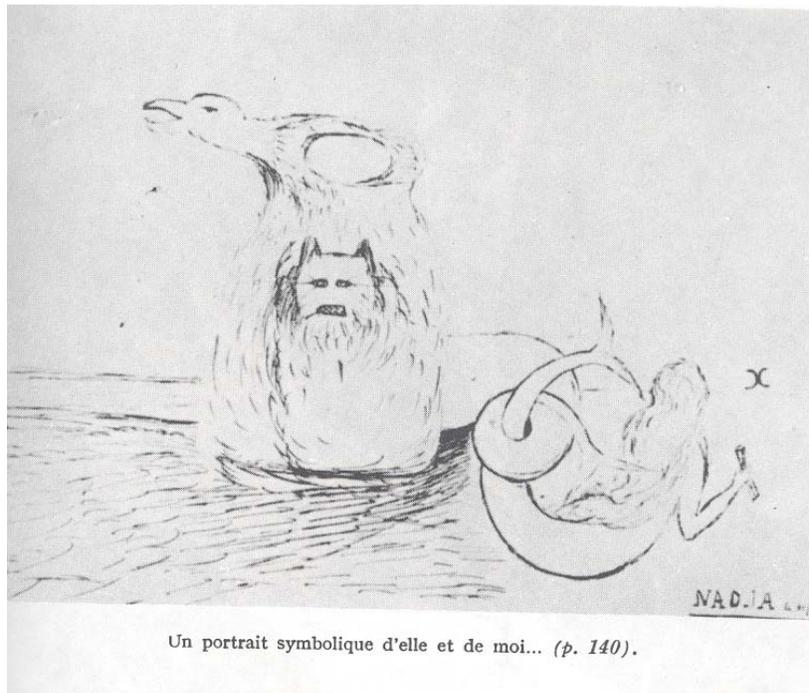
Pedimos na casa de vinhos que nos servissem do lado de fora... (p. 76)

EDITORIAL ESTAMPA 1972



Fazemo-nos servir cá fora pelo taberneiro... (p. 69)

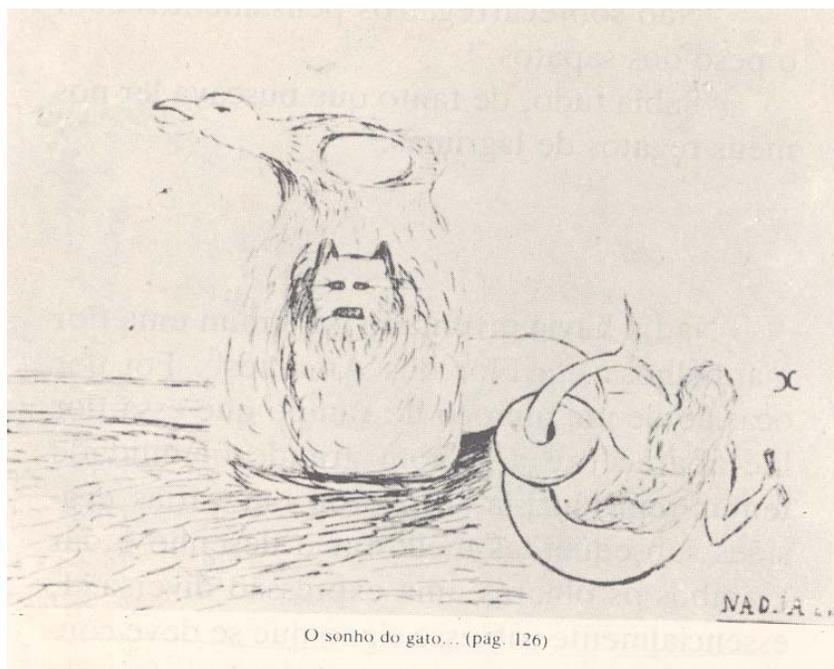
EDITORIA GALLIMARD 1964



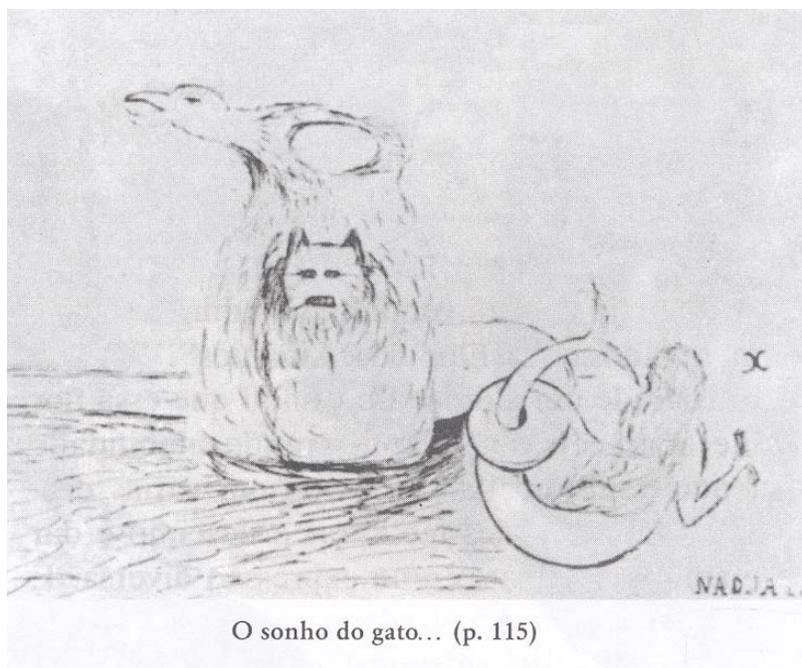
EDITORIAL ESTAMPA 1972



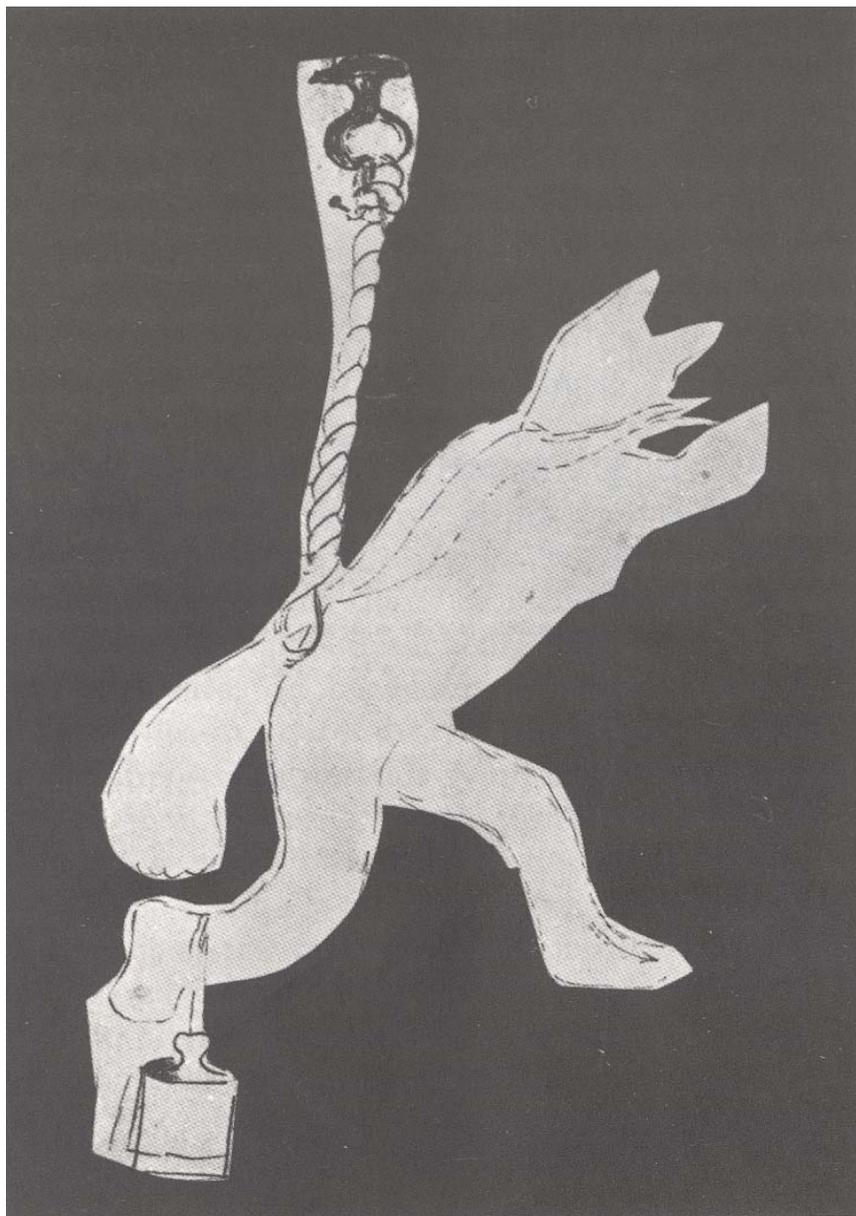
EDITORA GUANABARA 1987



EDITORA IMAGO 1999

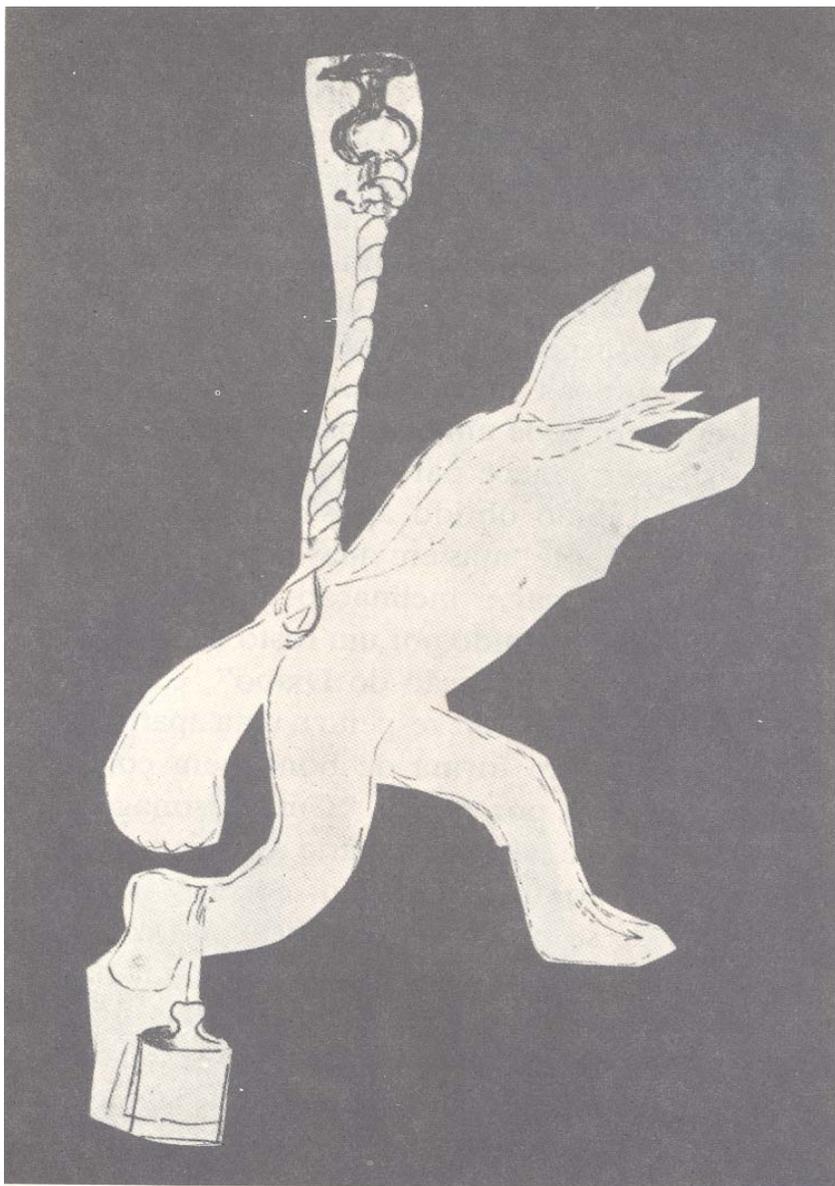


EDITORA GALLIMARD 1964



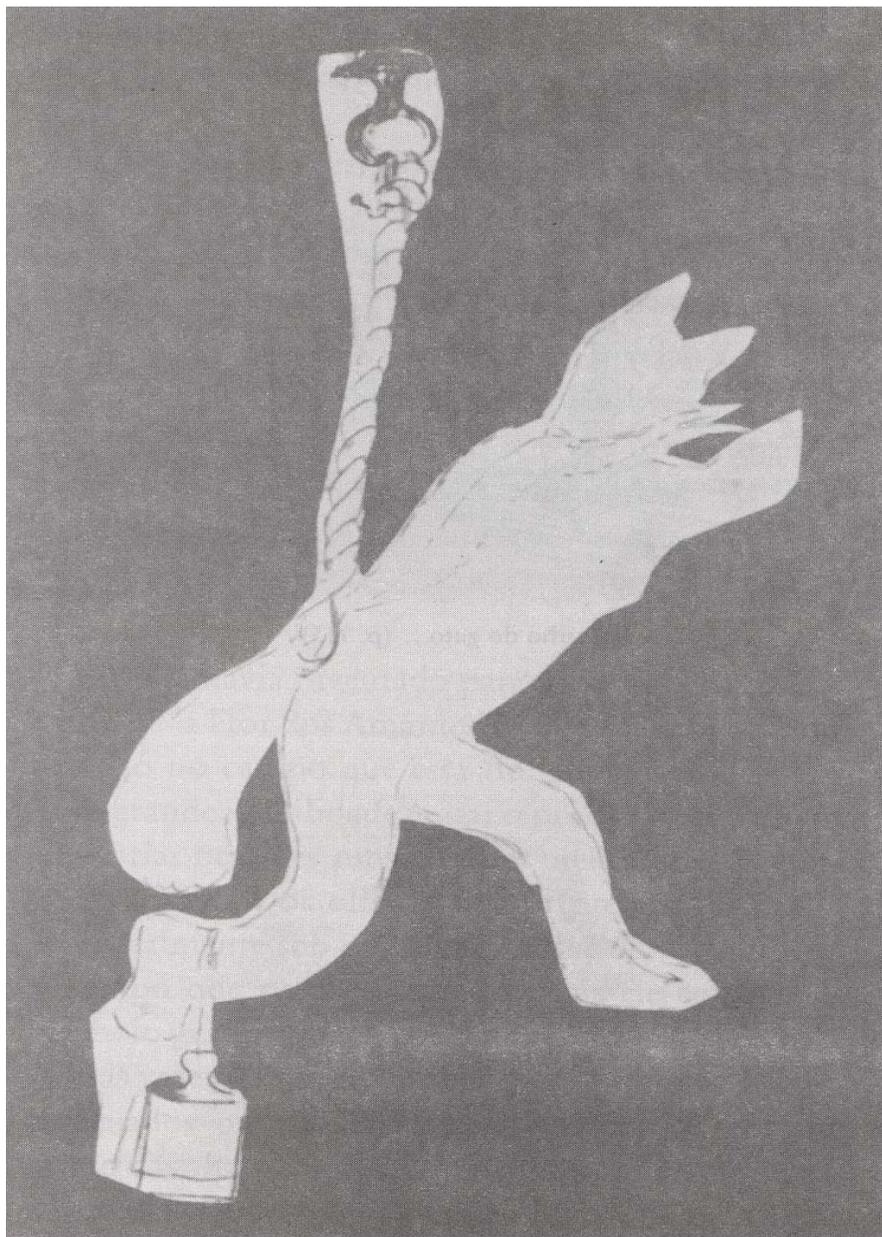
Le rêve du chat... (p. 140).

EDITORA GUANABARA 1987



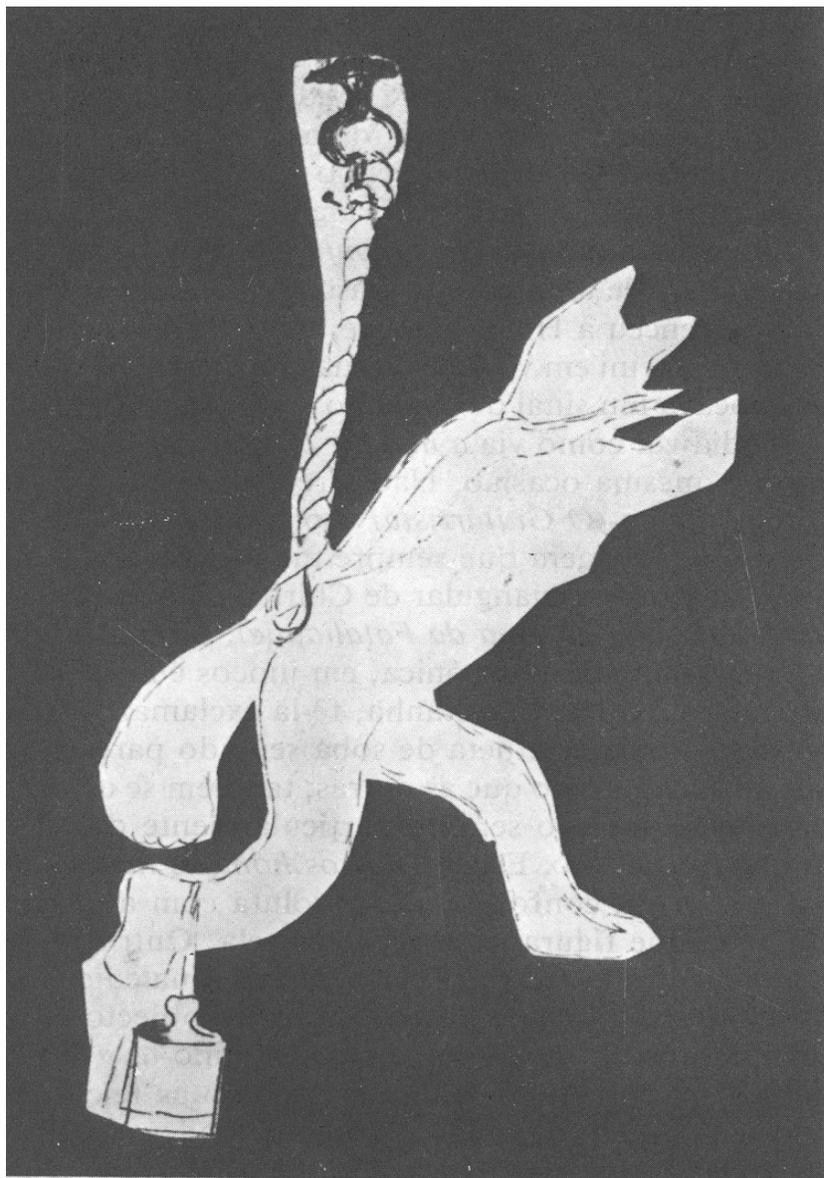
Retrato simbólico dela e meu... (pág. 123)

EDITORA IMAGO 1999



Retrato simbólico dela e meu... (p. 112)

EDITORIAL ESTAMPA 1972



O sonho do gato... (p. 101)

EDITORA GALLIMARD 1964



(Photo Henri Manuel)

J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre... (p. 173).

EDITORIA GUANABARA 1987

(Foto Henri Manuel)

Invejo (é maneira de dizer) todo aquele que tem tempo de preparar algo assim como um livro... (pág. 152)

EDITORIAL ESTAMPA 1972



*Invejo (é um modo de falar) todo o homem
que tem tempo de preparar algo
assim como um livro... (p. 127)*

Mensagem não sinalizada. [[Sinalizar](#) - [Marcar como não lida](#)]

De: "Ivo Barroso" <ivo.barroso@infolink.com.br> | [Isto é spam](#) |  [Adicionar endereço](#)

Para: "Anderson da Costa" <desterro72@yahoo.com.br>

Assunto: Re: Sobre a sua tradução de Nadja, de André Breton.

Data: Tue, 11 Nov 2003 12:04:41 -0200

Caro Anderson da Costa,

Fico sabendo, com satisfação, de seu estudo sobre as traduções de Nadja. Hoje em dia é raro ver-se um trabalho sério no campo da literatura. Os equívocos são cada vez maiores, basta citar a recente premiação Portugal-Telecom.

Eu morava em Paris e vi em companhia do Pedro Paulo Senna Madureira (que tinha saído da Nova Fronteira para a Guanabara), uma exposição surrealista, durante a qual ele me instigou (desafiou) a traduzir Nadja. Era plano dele lançar uma série de livros surrealistas, entre os quais O Camponês de Paris, do Aragon, que foi mais tarde editado pela Imago. Com o encerramento das atividades literárias da Guanabara, achei por bem transferir os direitos de Nadja para a Imago, para fazer pendant com o Camponês...

Quanto aos dois pontos de sua dúvida: morando em Paris, é claro que eu sabia que lá-bas não significa lá em baixo mas algures; optei por lá em cima, por ser natural que as janelas fiquem em plano superior.

O marcha é evidente erro de revisão (tenho sofrido com eles!) onde escrevi mancha.

Você terá um grande manancial sobre os problemas de tradução se ler o livro que organizei e acaba de sair pela Siciliano (Arx), "À Margem das Traduções", de Agenor Soares de Moura, o genial tradutor de "José e seus irmãos", de T. Mann. Considero de leitura obrigatória para quem trabalha no ramo. Recomende-o a seus colegas.

Abraços,

Ivo

P.S. Não sei se terei possibilidade de discutir outras passagens da tradução; estou trabalhando nas peças teatrais de Eliot.

Mensagem não sinalizada. [[Sinalizar](#) - [Marcar como não lida](#)]

De: "Ivo Barroso" <ivo.barroso@infolink.com.br> | [Isto é spam](#) |  [Adicionar endereço](#)

Para: "Anderson da Costa" <desterro72@yahoo.com.br>

Assunto: Re: Sobre_o_Dicionário_de_Tradutores_da_Pós_em_Estudos_da_Tradução_-_UFSC_e_Agradecimento.

Data: Wed, 12 Nov 2003 23:53:49 -0200

Caro Anderson,

só depois de responder-lhe é que vi quanta coisa faltava por falar. Infelizmente não disponho de tempo agora para alongar-me, mas aí vão algumas dicas.

Creio que é impossível estudar o surrealismo no Brasil sem se ter presenciado a exposição feita no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio, no ano 2000 e a enorme documentação que dela resultou, principalmente o indispensável "Manifestos do Surrealismo", de Breton (incluindo o Peixe Solúvel, Carta às videntes, etc), traduzidos por Sergio Pachá, ed. Nau (<http://br.f130.mail.yahoo.com/ym/Compose?To=nau@alternex.com.br>) e o levantamento iconográfico de tudo o que a Escola produziu em pintura e fotografia. A exposição trouxe de Paris os "objetos surrealistas" que eu vi na de lá, como a famosa luva de bronze e a escala demográfica em três dimensões (que aparecem em Nadja). Há livros com textos selecionados de todos os autores surrealistas num kit de madeira (muito surrealista), que é uma verdadeira preciosidade. Durante dois meses, um peixe inflável de dez metros de comprimento esteve exposto na fachada do prédio do CCBB. Colaborei com as traduções dos conferencistas franceses, a de poemas de Eluard e Breton (publicados depois no Rioartes) e da peça de teatro de Picasso, As Três Meninas, esse o texto realmente MAIS surrealista que já traduzi. O material é riquíssimo, imprescindível, indescartável para qualquer estudo sério do assunto, como prevejo ser o de vocês.

* Pode mandar a terceira pergunta. Se for a de seu e-mail, a resposta é não, eu desconhecia a existência de traduções portuguesas. Em geral, traduzo sempre do original, mas toda vez que posso tenho traduções da obra em outras línguas (mas nunca em português) para checar eventuais dúvidas.

* Aceitaria de bom grado um convite para fazer uma conferência sobre tradução na sua Universidade.

* Meu endereço postal é Rua Aperana, 38 ap. 101 - 22.450-190 - Rio

Abraços,
Ivo Barroso

Mensagem não sinalizada. [[Sinalizar](#) - [Marcar como não lida](#)]

De: "Claudio Willer" <cjwiller@uol.com.br> | [Isto é spam](#) |  [Adicionar endereço](#)

Para: "Anderson da Costa" <desterro72@yahoo.com.br>

Assunto: Re: Tradução para o português de Nadja, de Breton e Marginalização do Surrealismo no Brasil

Data: Tue, 11 Nov 2003 09:30:06 -0200

Muito bem!

Sobre recepção do surrealismo no Brasil, Floriano Martins está, esses dias, dando palestra na ABL, no Rio. Detalha algo que já está na coletânea dele de surrealismo latino-americano, *O começo da busca* (Escrituras, 2001).

E provavelmente ainda mexerei com isso, por esses dias, ou ainda este ano.

Examine a entrevista que o Piva fez comigo e que está disponível em Agulha. Tem mais sobre os acontecimentos dos anos 60.

Semana Surrealista, o que houve foi o seguinte: Jean Puyade, então professor da Aliança Francesa em SP (depois iria para a Argentina) conseguiu uma subvenção para as co-edições dos Manifestos e da coletânea de Péret, e para fazer a semana surrealista, trazendo o Jean Schuster e José Pierre, e algum tempo depois, ainda os *Arcanos da Poesia Surrealista*, tudo pela Brasiliense. Portanto, o patrocínio precedeu, deu margem às edições.

Nadja é a melhor aproximação a surrealismo. Mas a tradução do Ivo Barroso infelizmente não funciona. É dura, o modo dele traduzir, usando um vocabulário mais erudito, não dá certo, o casal se tratando por *tu* não soa bem, e ele suprime uma referência importante ao demonio da analogia, lá pelas tantas. Preferi eu mesmo traduzir trechos, em *Volta*, minha narrativa em prosa (Iluminuras, 1996, agora em segunda edição). Isso, comparando por alto. Talvez, examinando em detalhe, você localize mais problemas.

Prossiga. Pode me consultar à vontade. Um abraço, Claudio Willer

Mensagem não sinalizada. [[Sinalizar](#) - [Marcar como não lida](#)]

De: "Claudio Willer" <cjwiller@uol.com.br> | [Isto é spam](#) |  [Adicionar endereço](#)

Para: "Anderson da Costa" <desterro72@yahoo.com.br>

Assunto: Re: Agradecimento.

Data: Thu, 13 Nov 2003 09:31:53 -0200

A entrevista por Roberto Piva está em *Meditações de Emergência*, entrevista por Roberto Piva, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag34willer.htm>

Vou verificar onde, em entrevistas e depoimentos, eu teria mais alguma coisa sobre os acontecimentos relativos a surrealismo e nós.

Seu tema é muito interessante. Quanto a traduções de obras surrealistas no Brasil, o *Camponês de Paris* da Flávia Nascimento me parece perfeito. Há essa nova edição dos *Manifestosa*, pela editora Nau, mais completa, mas com um problema editorial grave: aquilo que Breton pôs como nota de rodapé, e que está assim na *Oeuvre Complète*, edição crítica, jamais poderia estar como nota de fim. Muda a leiutra, interfere, desrespeita a intenção do autor. Há uma coletânea chamada *Arcanos da Poesia Surrealista*, da *Brasilense*, de 87, onde ninguém menos que Antonio Houaiss fez algumas derrapadas de tradução.

Problema, em *Nadja*, foi o Ivo enfeitar literariamente, como solução para o barroquismo bretoniano. Além de, estranhamente, errar.

Prossiga. Um abraço, Claudio Willer