

**Universidade Federal de Santa Catarina**

**Centro de Comunicação e Expressão**

**Pós-Graduação em Literatura**

**A FLÂNERIE COMO PRÁTICA SURREALISTA  
EM NADJA: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO**

Anderson da Costa

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura: Teoria Literária.

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

Desterro 2011



## SUMÁRIO

Resumo.....	05
Introdução.....	07

### CAPÍTULO I

#### A flânerie no século XX

1. O ato de flunar: <i>o flâneur, o musard e o badaud</i> .....	15
1.2. Ócio e ociosidade: a aristocratização do flâneur.....	31
1.3. A fantasmagoria do flâneur e o fenômeno da colportagem no espaço.....	47

### CAPÍTULO II

#### A flânerie como revelação da magia cotidiana em Nadja

2.1. O mito literário de Paris.....	63
2.2. A Paris surrealista.....	75
2.3. A magia cotidiana surrealista.....	87
2.4. Acaso objetivo: em busca do maravilhoso.....	97
2.5. Deambulação: a flânerie surrealista.....	115

### CAPÍTULO III

#### Nadja

3.1. As traduções de Nadja e o seu horizonte de tradução no Brasil.....	125
3.1.1. Primeira versão.....	137
3.1.2. Segunda versão.....	161
3.2. O projeto para a tradução de Nadja.....	177
3.2.1. Tradução de Nadja.....	183
3.2.2. Comentários sobre a tradução de Nadja.....	251
3.2.2.1. As redes significantes subjacentes.....	253
3.2.2.2. Literalização e racionalização.....	265

3.2.2.3. A tradução do léxico.....	273
4. Considerações Finais.....	283
5. Bibliografia.....	289

## RESUMO

A presente tese é um trabalho que se articula sobre dois eixos. O primeiro propõe estabelecer uma relação entre a *flânerie* praticada no século XIX e aquela praticada no século seguinte pelo surrealismo. *Flânerie* que adquire outros contornos quando apropriada pelos surrealistas, que farão dela uma prática de poetização do cotidiano, a qual ambiciona a fusão entre real e imaginário enquanto tentativa da libertação total do homem. O outro eixo no qual se articula essa tese se refere à tradução de um excerto de *Nadja*, obra de André Breton, no qual a temática da *flânerie* e dos preceitos fundamentais do surrealismo se faz presente. *Nadja* foi publicada originalmente em 1928 na França, e conta com duas traduções no Brasil. A primeira editada pela extinta Editora Guanabara em 1987 e a segunda pela Editora Cosacnaify em 2007, ambas trazendo o mesmo tradutor. A tradução do trecho da obra de Breton baseia-se na teoria da tradução de Antoine Berman e procura estabelecer diálogo com as traduções anteriores, além de procurar compreendê-las enquanto inserção no contexto de recepção do surrealismo no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução, Surrealismo, Flânerie, Nadja, André Breton.

## **RÉSUMÉ**

Il s'agit d'une investigation développée sur deux axes principaux. On établit des rapports entre la flânerie pratiquée au XIXe siècle et le surréalisme au XXe siècle. En fait, une flânerie qui présente des contours différents chez les surréalistes. Pratiquée selon un processus de poétisation de chaque jour, dont on constate la tentative de fusion entre le réel et l'imaginaire par le biais de la libération totale de l'homme. Cette même thèse est explicitée lors de la traduction d'un extrait de *Nadja*, oeuvre d'André Breton, dont la flânerie et les questions fondamentaux du surréalisme sont présents. *Nadja* a été publié en 1928 en France. Au Brésil, il existent deux traductions, la première lancée par la maison d'édition Guanabara en 1987 et la seconde par Cosacnaify en 2007, toutes les deux réalisées par le même traducteur. La traduction de l'extrait de *Nadja*, proposée dans cette recherche, a été soutenue par la théorie de la traduction d'Antoine Berman et cherche à établir des rapport avec les traductions précédentes, de façon à les comparer et mieux les comprendre dans dans le contexte de la réception du surréalisme au Brésil.

**MOTS-CLÉS: Traduction, Surréalisme, Flânerie, Nadja, André Breton.**

## INTRODUÇÃO

A flânerie enquanto prática de errância pela cidade tem seu apogeu no século XIX. Fatores como a consolidação do capitalismo e o conseqüente aumento dos contingentes populacionais nas principais cidades europeias naquele século, fizeram com que a percepção do seu habitante em relação ao meio em que vivia sofresse uma drástica mudança.

O *flâneur* é um produto dessas modificações ocorridas na urbe, a qual ele se propõe explorar em todos os seus níveis. Para tanto, utiliza como meio para os seus “estudos” o passeio a pé, não traçando uma rota e tampouco um ponto de chegada definidos.

Durante o século XIX uma série de autores teorizou sobre a prática da *flânerie*, sendo o mais célebre deles Charles Baudelaire, ele próprio um *flâneur*, conforme se pode constatar em sua obra em *O pintor da vida moderna*.

Contudo, é no século XX que surge um grande estudo sobre o tema, por parte do crítico alemão Walter Benjamin. Em *Passagens*, obra inacabada, Benjamin procura analisar a estrutura socioeconômica e cultural das grandes cidades, em especial Paris, incluindo aí o fenômeno da *flânerie*, aliás, Paris é a cidade que cria a figura do *flâneur*.

Entretanto, quando Benjamin começa a sua pesquisa, a *flânerie* é já uma prática em decadência, e os surrealistas são os poucos que a praticam, como se pode perceber em *Nadja* de André Breton e em *O camponês de Paris* de Louis Aragon, que segundo Willi Bolle, editor de *Passagens* no Brasil, foi decisivo na gênese desse projeto de Benjamin. Sabe-se que a obra de Aragon lhe causou profundo impacto, conforme

atesta Flávia Nascimento em nota para a sua tradução d’*O Camponês de Paris*:

Numa carta famosa a Adorno, Benjamin dizia: “No começo (do projeto da referida obra [Passagens]) há Aragon. *O Camponês de Paris*, livro do qual eu não podia ler mais do que duas ou três páginas à noite, na cama, meu coração batendo tão forte que me fazia deixá-lo de lado”.<sup>1</sup>

Tanto *Nadja* quanto *O camponês de Paris*, ambas as obras máximas da prosa surrealista, a *flânerie* é uma prática constante e de grande importância para a chamada práxis surrealista.

Porém, é a partir de *Nadja*<sup>2</sup> que pretendo nessa tese discutir a *flânerie*, e para tanto me apoiarei em Baudelaire e textos sobre o tema escritos no século XIX. Do século XX irei me basear em Walter Benjamin, alguns comentadores do crítico alemão, assim como o próprio Breton e críticos do surrealismo.

Procurarei demonstrar que, embora herdeiros da *flânerie* do século anterior ao seu, os surrealistas, mesmo tendo muitos pontos de convergência com o *flâneur* e sua prática no século XIX, ao se entregarem à errância urbana chegam a um resultado diferente do seu antecessor.

Se os autores franceses do século XIX revelam que durante o ato de flânar descobre-se uma Paris escondida, que não está aos olhos de todos; e se Benjamin por sua vez demonstra que essa Paris oculta leva o

---

<sup>1</sup> ARAGON, 1996, p. 25, 26.

<sup>2</sup> Para a presente tese irei me referir à obra em itálico (*Nadja*) e em grafia normal (Nadja) quando se tratar da personagem.



*flâneur* ao devaneio e às *flâneries* sobrepostas, num fenômeno que ele chamou de colportagem do espaço; *Nadja* de André Breton aponta para uma *flânerie* que no século XX culmina em uma revelação de caráter surrealista, a qual está baseada na tentativa de fundir o real e o imaginário.

Paris é muito mais que um cenário para as experiências e descobertas vivenciadas pelo grupo que gravitava em torno de André Breton. A capital francesa é também um campo magnético para o inusitado e as coincidências que o autor de *Nadja* definiu como petrificantes. Mas a Cidade-Luz como elemento ímpar na literatura, e para os surrealistas também na vida cotidiana, é algo que surge muito antes e que remonta à Idade-Média, solidificando-se no século XIX como mito. Mito esse que revela a cidade como várias outras ao mesmo tempo, cujas nuances escapam a um contato superficial, e que ganhará corpo na obra de Balzac e Baudelaire, ecoando de maneira singular na Paris dos surrealistas.

Dessa forma, em *Nadja*, uma Paris oculta e misteriosa se descortinará desafiando a noção de realidade e à lógica cartesiana, a qual ainda se estava preso no século de Baudelaire. A *flânerie* para o surrealismo é um catalisador para a manifestação do maravilhoso, tal qual o compreendiam os surrealistas, culminando, portanto, na poetização do dia a dia, naquilo que Breton chamou de “magia cotidiana”.

Essas questões de caráter mais hermético do surrealismo, como também as razões que levaram ao surgimento da *flânerie*; no que de fato ela consistia; suas relações com os aspectos socioeconômicos, culturais e urbanos na França do século retrasado; além do mito literário de Paris,

onde se inserem tanto o *flâneur* no século XIX, quanto os surrealistas no XX, compõem uma das duas abordagens dessa tese, a outra se refere à teoria da tradução.

Assim, em um primeiro momento tratarei da *flânerie* nos séculos XIX e XX e, posteriormente, da tradução, quando apresentarei uma proposta de tradução comentada para a parte central de *Nadja*<sup>3</sup>. Utilizarei como referencial teórico para esse segundo momento o crítico e ensaísta francês Antoine Berman, particularmente as obras *La Traduction et la Lettre ou L'auberge du Lointain* e *Pour une critique des traductions: John Donne*, além de outros teóricos da teoria da tradução.

Berman<sup>4</sup> afirma que para traduzir é necessária uma vasta leitura, que vai muito além do original. É preciso fazer o que ele chama de leituras colaterais, as quais abrangem outras obras do autor, obras sobre o autor, sobre a sua época, como também leituras de outras traduções do texto fonte.

É partindo dessa concepção de Berman que procurarei fazer a tradução, discutindo anteriormente o fenômeno da *flânerie*, desde a sua origem à apropriação dela feita pelo surrealismo, já que em *Nadja* a *flânerie* é um traço dos mais importantes.

Em relação aos comentários, irei me ater ao que Berman chama de tendências deformadoras em uma tradução. E ainda que o teórico francês considere que a crítica ao sistema de deformação de texto não se constitua por si só em um método de tradução, pois se aplica mais à

---

<sup>3</sup> *Nadja* pode ser dividida em três partes: sendo a primeira um preâmbulo aos acontecimentos que se desenrolarão quando Breton e Nadja se encontram; a segunda, a parte principal, trata do relato de Breton sobre os oito dias de encontro com a protagonista; e por fim a terceira, espécie de epílogo em que Breton faz algumas reflexões sobre os fatos por ele vivenciados, uma crítica aos aparelhos de repressão do estado, sobretudo aos hospícios.

<sup>4</sup> BERMAN, 1985, p. 68,

análise, mesmo assim se pode dela fazer uso enquanto equívocos a serem evitados.

Outra questão apontada por Antoine Berman diz respeito a um projeto de tradução. É a partir de sua delimitação que uma tradução atinge ou não os objetivos a que se propõe. Esse projeto por sua vez é determinado por uma posição tradutiva, que para o autor francês significa certa "concepção" e "percepção" que o tradutor possui do ato de traduzir.

Assim, mesmo que a tradução aqui proposta seja de um excerto da obra, se procurará traçar um projeto de tradução, o qual levará em conta o horizonte de tradução, a inserção do surrealismo na literatura brasileira, além do fato de que *Nadja* é uma obra cuja introdução no Brasil já foi feita, contando com duas traduções, feitas pelo mesmo tradutor, a primeira em 1987 e a segunda em 2007. Traduções tais que analiso em dois capítulos da tese, sendo que para a primeira retomo algumas questões já anteriormente discutidas em minha dissertação de mestrado, quando me propus a tecer uma análise comparativa entre essa tradução e a portuguesa, publicada em 1972.

A proposta de tradução para um excerto de *Nadja* ao invés de traduzir a obra inteira se justifica em função da discussão sobre a *flânerie* aqui realizada. A narrativa de Breton se mostra híbrida na medida em que nela se pode encontrar o ensaio, manifesto, colagem, autobiografia e relato. Na primeira parte Breton se reporta, sem sequência cronológica ou mesmo de importância, como ele mesmo adverte, a fatos ocorridos com ele mesmo e alguns amigos do grupo surrealista. Breton relembra as coincidências que marcaram as chegadas de Paul Éluard e Benjamin Péret ao surrealismo; o “período dos sonhos”

tendo à frente Robert Desnos; a célebre narrativa da peça *Les Détraquées* e a sua “má vontade” para com o teatro; o relato de uma incursão ao mercado das pulgas, até o anúncio da entrada de Nadja em cena.

Na terceira e última parte da obra há algumas reflexões sobre a convivência com Nadja; a informação de que ela tinha enlouquecido, que serve de ponto de partida a Breton para o ácido libelo contra os institutos psiquiátricos; comentários sobre alguns desenhos de Nadja; quadros de Picasso e Braque; o poema em prosa que anuncia a chegada de Suzane Muzard, com que Breton teria um curto romance; até o encerramento do texto com uma notícia de jornal e a frase que se tornaria palavra de ordem para o surrealismo<sup>5</sup>.

Em vista disso, me propus a traduzir a parte central da obra porque é nela que a *flânerie*, e a apropriação que o surrealismo dela fez, se mostra em toda a sua propriedade, já que trata em forma de relato as errâncias de Breton e de Nadja pelas ruas de Paris. É nessa parte, portanto que a prática surrealista pode ser vista como herdeira da *flânerie* do século XIX, a qual se expõe na primeira parte da presente tese.

Por fim, a tese possui dois objetivos principais. Um deles é procurar demonstrar como a *flânerie*, que em fins do século XIX é um exercício já decadente, ressurgiu no século seguinte através do surrealismo, com um novo propósito e com a associação de outras práticas. Surrealismo que dela se apropria como uma das práxis essenciais para uma tentativa de poetização do cotidiano que, por sua vez, aspira a uma revelação, conforme ambicionava André Breton.

---

<sup>5</sup> “A beleza será CONVULSIVA ou não será”.

O outro se refere à tradução de um excerto de *Nadja*, no qual a *flânerie* se apresenta tal como a entendia o surrealismo. A intenção dessa proposta de tradução é mostrar que sem a compreensão da importância da *flânerie* para o surrealismo uma tradução de *Nadja* ficaria comprometida, já que uma desatenção por parte do tradutor nesse sentido implicaria na destruição de uma das redes significantes subjacentes, conforme entende Antoine Berman.

Além disso, enquanto objetivo secundário, a tese buscará uma comparação entre a *flânerie* de século XIX e aquela surrealista já no século XX. Assim, se em um primeiro momento a sua prática não visava apenas à literatura, mas também era um hábito entre as mais diferentes camadas da sociedade, constituindo-se em um modismo em certas ocasiões, em um segundo momento ela é retomada para além da literatura e do modismo. Com o surrealismo a *flânerie* adquire um caráter político de cunho libertário. Contudo, mantém relações estreitas com o elemento poético do século precedente, sendo esse um dos pontos que inserem o surrealismo, no que se refere a sua porção artística, em uma vertente literária que tem no oculto, subjetivo e não convencional o seu sustentáculo estético.

Quanto à metodologia empregada para o desenvolvimento da tese tomei por base o estudo da teoria da tradução, principalmente Antoine Berman, obras de André Breton, tanto as obras literárias quanto aos textos teóricos, como também de estudiosos do surrealismo. As leituras compreenderam ainda obras sobre a história da França no século XIX, sobre a *flânerie* nos dois séculos abordados, além de textos sobre urbanização.

**CAPÍTULO I**  
**A FLÂNERIE NO SÉCULO XIX**

## 1. O ATO DE FLANAR: *O FLÂNEUR, O MUSARD E O BADAUD.*

É na primeira metade do século XIX que a *flânerie* surge como fenômeno essencialmente urbano. A consolidação da burguesia enquanto classe dominante; os avanços tecnológicos experimentados na época; a produção em série; o consumo em massa; o grande aumento populacional de cidades europeias como Paris e Londres foram aspectos fundamentais para que o olhar de artistas e intelectuais daquele período passasse a privilegiar o espaço da urbe em detrimento ao espaço bucólico.

Enquanto fenômeno da modernidade, a *flânerie* só pode ocorrer em um grande centro urbano, pois para o seu sucesso é necessário um fenômeno tipicamente moderno; a atomização do indivíduo, ou seja, a dificuldade em perceber o outro como semelhante, mas sim como um objeto. Como consequência, a possibilidade de desenvolver uma relação intersubjetiva com o outro se manifesta de forma intrincada, o que leva o indivíduo moderno ao afastamento e conseguinte isolamento, conforme discute Jürgen Habermas<sup>6</sup>.

Para o *flâneur* em exercício de sua atividade, é fundamental o desconhecimento mais profundo daqueles que formam a multidão por onde ele se desloca e observa, pois lhe é assente estar em posse da sua independência, voltarei a esse ponto mais a frente. Por essa razão a *flânerie* só é possível em um grande centro urbano. Karl Gottlob Schelle, em seu tratado de 1802 *A arte de passear*, é bastante feliz quando trata da questão:

---

<sup>6</sup> HABERMAS, 1990.

Quando se considera o lugar, é preciso que sejam também reunidas as condições exteriores que não dependem do poder do passeante. Ora, elas se encontram reunidas apenas numa cidade bastante importante e povoada. Em tal lugar, onde ninguém conhece todo mundo, ao contrário do que ocorre numa cidadezinha, os indivíduos só existem uns em relação aos outros por sua aparência e não na condição de pessoas tomadas em particular; ou seja, a multidão dos passeantes não é feita apenas de pessoas conhecidas. Isso deixa ao coração toda a liberdade, e é só aí, nos passeios públicos, que alguém pode se sentir divertido e alegre, o que não pode acontecer numa cidadezinha. Quando encontramos aí pessoas conhecidas, de fato nunca nos detemos na aparência e nossos pensamentos tomam logo uma outra direção, para o interior. Lembramo-nos logo de sua situação, sua forma de pensar, suas relações, sua ligação mais ou menos próxima conosco. Numa cidade de alguma importância, há muito pouca probabilidade de que as pessoas que encontramos sejam pessoas conhecidas.<sup>7</sup>

Em domínio de sua liberdade e individualidade, ou independência para Benjamin, o *flâneur* então usufrui da atomização social para os seus "estudos" sobre a cidade e quem nela vive. Daí por que a flânerie é um fenômeno essencialmente urbano e moderno, ainda que Rousseau tenha utilizado o verbo *flâner* para designar o passeio pela natureza. O próprio Schelle em *A arte de passear* também fala em flanar em um espaço bucólico. No entanto, o filósofo alemão entende que somente as combinações das duas modalidades de passeio, as quais devem se alternar, reúnem as condições ideais para a plena fruição

---

<sup>7</sup> SCHELLE, 2001. p. 31, 32.



intelectual<sup>8</sup>. Todavia, a noção de *flânerie* por excelência, a qual permeia a presente tese, sobretudo após os estudos de Walter Benjamin, nos mostra ser ela possível tão somente na urbe.

A *flânerie*, portanto, aparece nas grandes cidades da Europa, principalmente Paris, como uma prática na qual a cidade é *vista*, pelo *flâneur*, sob um olhar atento a certas nuances que escapam (ou não interessam) ao habitante comum, mais preocupado com questões meramente funcionais, típicas de quem vive no meio urbano.

A figura do *flâneur* difere desse morador comum, pois para o *flâneur* o ato de percorrer as ruas da cidade não mantém qualquer espécie de relação com ir de um ponto a outro, tendo um objetivo já pré-definido e que está relacionado a uma atividade que se faz necessária realizar, de uma obrigação a se cumprir. Pré-definição é algo que não existe durante a *flânerie*, e é justamente o andar sem uma rota pré-estabelecida, sem a necessidade de empregar tempo e disposição a algo que do ponto de vista capitalista pudesse ser definido como produtivo, o que caracteriza a distinção entre esses dois tipos de habitantes da cidade.

É flanando pelas ruas, becos, praças e estabelecimentos comerciais que o *flâneur* percebe uma cidade que, apesar de estar à vista, permanece oculta para a maioria dos que nela moram. E é na rua, templo maior do *flâneur*, que essa cidade oculta se descortina, a rua assim definida por João do Rio:

A rua é a eterna imagem da ingenuidade. Comete crimes, desvaria à noite, treme com a febre dos delírios, para ela como para as crianças a aurora é sempre formosa, para ela não há o despertar

---

<sup>8</sup> Idem. p. 37.

triste, quando o sol desponta e ela abre os olhos esquecida das próprias ações, é, no encanto da vida renovada, no chilrear do passaredo, no embalo nostálgico dos pregões – tão modesta, tão lavada, tão risonha, que parece papaguear com o céu e com os anjos...

A rua faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça, tipo diabólico que tem dos gnomos e dos silfos das florestas, tipo proteiforme, feito de risos e de lágrimas, de patifarias e de crimes irresponsáveis, de abandono e de inédita filosofia, tipo esquisito e ambíguo com saltos de felino e risos de navalha, o prodígio de uma criança mais sabida e cética que os velhos de setenta invernos, mas cuja ingenuidade é perpétua, voz que dá o apelido fatal aos potetados e nunca teve preocupações, criatura que pede como se fosse natural pedir, aclama sem interesse, e pode rir, francamente, depois de ter conhecido todos os males da cidade, poeira d'ouro que se faz lama e torna a ser poeira – (...).<sup>9</sup>

A rua é então compreendida pelo *flâneur* não da forma como Engels a descrevera, como o espaço para um espetáculo repugnante, no qual é patente a indiferença pelo outro, manifestada no acordo tácito existente entre a multidão, devendo cada indivíduo se manter à direita da calçada a fim de que o fluxo seja contínuo<sup>10</sup>. Não é esse o espetáculo que o *flâneur* presencia e vivencia. Sob o seu olhar perscrutador está a “eterna imagem da ingenuidade”, o “tipo universal que vive em cada

---

<sup>9</sup> RIO, 2008. p. 49, 50.

<sup>10</sup> ENGELS, 1985. p. 35,36.

aspecto urbano”, que foram e só poderiam ser criados pela própria cidade.

Assim, em seu andar errante, a rua lhe mostra o âmago da urbe, revelando-lhe ora uma construção que por ali estar há tanto tempo tornou-se invisível aos olhares mais apressados, mas que por ter a sua própria história surge diante do *flâneur* de uma forma inteiramente diferente, com outro significado; ora deixa ver os vestígios da noite anterior em que a cidade fora outra, ainda que fisicamente fosse a mesma; oferece-lhe o olhar efêmero e único da mulher que passa, a qual ele talvez jamais veja novamente<sup>11</sup>; traz aos seus ouvidos a voz por vezes estridente do vendedor ambulante a contrastar com a música que irrompe da esquina mais próxima. É, portanto, a cidade como um organismo vivo que fascina o *flâneur*. E o fascina porque tudo nesse organismo diz respeito ao humano, pois é ele um esteta da própria espécie. A rua como santuário do *flâneur*, como deixam perceber as palavras de João do Rio:

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. A rua criou todas as *blagues* todos os lugares-comuns. Foi ela que fez a majestade dos rifões, dos

---

<sup>11</sup> Sobre o mito da passante em Baudelaire ver *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, de Walter Benjamin.

brocardos, dos anexins, e foi também ela que batizou o imortal Calino. Sem o consentimento da rua não passam os sábios, e os charlatães, que a lisonjeiam lhe resumem a banalidade, são da primeira ocasião desfeitos e soprados como bolas de sabão.<sup>12</sup>

Fascínio pelo humano é o que leva o narrador de *O homem da multidão* de Edgar Allan Poe, a seguir um desconhecido durante vinte e quatro horas ininterruptas pelas ruas de Londres logo após ter vislumbrado, por entre a parca luz das lamparinas, o seu rosto. Enlevado pela “absoluta idiossincrasia de sua expressão” e pela possibilidade esse desconhecido carregar uma história fantástica, o narrador do conto o acompanha de perto por ruas, bazares, praças, becos e teatros, percebendo naquele indivíduo uma desesperada busca pela aglomeração humana<sup>13</sup>.

O que talvez fascine o *flâneur* de Poe é justamente aquela “eterna imagem da ingenuidade” a que se refere João do Rio em *A alma encantadora das ruas*, pois o rosto perseguido por toda a Londres é um “produto” da rua, possui uma intrínseca ligação com ela. A rua está na sua gênese, ao mesmo tempo em que a existência daquele desconhecido define a rua. Porém, não é a rua da cidade que está à vista, e sim aquela que está oculta, e que o *flâneur* possui o segredo de saber percorrer.

Todavia, aquele que se entregava à *flânerie* no século XIX não se interessava apenas pela cidade que não estava à mostra, mas também pela cidade vista por seu habitante comum. O *flâneur* compreende a cidade em sua totalidade, percebe tanto os seus aspectos mais triviais quanto os mais insólitos.

---

<sup>12</sup> RIO, 2008. p. 48.

<sup>13</sup> POE, 1993. p. 29 e 31.

Assim, o narrador do conto de Poe após ter se “divertido a maior parte da tarde” observando as pessoas nos salões, na rua através dos vidros enfumacados ou simplesmente percorrendo com os olhos os anúncios, entrega-se ao caminhar, chamando-lhe a atenção os rostos, expressões fisionômicas, vestuários, maneiras de andar. Em seguida passa a identificar os tipos comuns que habitam a urbe, desde advogados, comerciantes, agiotas, altos funcionários, “senhores estáveis”, “batedores de carteiras requintados”, jogadores, dândis e militares, enfim o que constituía a elite das ruas. Da mesma forma, “descendo a escala da chamada elite” identifica e observa “temas mais sombrios e profundos para especulação”. É aí que se encontram os vendedores ambulantes, mendigos profissionais, inválidos, as garotas modestas e também as prostitutas, a leprosa, a velha enrugada e os bêbados. É nessa classe que ele encontra o homem que irá perseguir<sup>14</sup>. Perseguição essa que finda com a sombria revelação de que o objeto de curiosidade do *flâneur* “se nega a ficar sozinho. Ele é o *homem da multidão*”<sup>15</sup>. E embora o velho homem seguido por Londres percorra os mesmos lugares que naturalmente chamam a atenção do *flâneur*, ele em nenhum momento pratica a *flânerie*, pois a sua pseudo-errância pressupõe um objetivo, que é o de não ficar só. Ele procura as grandes avenidas, as galerias, a porta do teatro, sempre os lugares com maior afluência de gente, e então irrompe pela multidão, para ela se joga, desesperadamente. O *flâneur*, por sua vez, também os frequenta, mas o faz com a mesma naturalidade e serenidade de quando se encontra no sítio mais ermo da cidade.

---

<sup>14</sup> POE, 1993, p. 11 à 25.

<sup>15</sup> Idem. p. 49.

A multidão e o *flâneur*: ainda que frequentem o mesmo espaço há uma considerável diferença entre ambos. Aquele que flana possui sempre autonomia irrestrita de seus atos e desejos, vai à rua espontaneamente, ao passo que a multidão a percorre por razões que nem sempre condizem com os seus próprios desejos.

Portanto, ainda que em meio à multidão, ainda que confundido com ela, ainda que apreciando o espetáculo que se desenrola na rua, o *flâneur* não age como qualquer um da multidão, já que não apenas se deleita com o que vê, mas também reflete sobre o que presencia, daí a sua autonomia. O *flâneur*, então, recusa-se à automatização, e o faz mantendo-se lúcido e crítico em relação ao que ocorre a sua volta, de modo que tal postura mantém intacta a sua individualidade. Sobre essa condição, escreve Baudelaire:

(...) ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. (...) Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> BAUDELAIRE, 1996. p. 19, 20.

Independência e Consciência. Munido desses atributos o *flâneur* erra pela urbe observando de maneira crítica o espetáculo que o fascina, mas não o entorpece. O entorpecimento advindo do que contempla jamais toma o “perfeito flâneur”<sup>17</sup>, essa sensação invade o *badaud* cuja distinção para com aquele já fizera Victor Fournel em *Ce Qu'on Voit dans les Rues de Paris*:

N'allons pas toutefois confondre le flâneur avec le badaud : il y a une nuance que sentiront les adeptes. Le simple flâneur observe et réfléchit ; il peut le faire du moins. Il est toujours en pleine possession de son individualité. Celle du badaud disparaît, au contraire, absorbée par le monde extérieur qui le ravit à lui-même, qui le frappe jusqu'à l'enivrement et l'extase. Le badaud, sous l'influence du spectacle, devient un être impersonnel ; ce n'est plus un homme : il est public, il est foule. Nature à part, âme ardente et naïve, portée à la rêverie, à la passion, à l'enthousiasme paisible, artiste par instinct et par tempérament, doué de peu d'expérience de la vie, enfin, n'ayant rien du scepticisme dédaigneux et de l'orgueil maladif qui, au dire des moralistes, sont les deux grandes plaies de notre époque, le vrai badaud est digne de l'admiration de tous les coeurs droits et sincères.<sup>18</sup>

O *badaud*, portanto, é muito mais um tipo a ser observado pelo *flâneur* do que propriamente alguém que pode ser reconhecido como um autêntico praticante da *flânerie*.

---

<sup>17</sup> Idem. p. 19.

<sup>18</sup> FOURNEL, 1858. p. 263.

Na Paris do século XIX, a *flânerie* era moda entre os habitantes, era de bom tom, segundo Benjamin<sup>19</sup>, levar para os passeios uma tartaruga e segui-la, a fim de que o suposto *flâneur* pudesse observar com calma o que acontecia a sua volta. Daí que o simples ato de caminhar pelas ruas de Paris não fazia de todos que se lançavam a essa prática um *flâneur*.

O *badaud*, também ele um caminhante de Paris, se adere à prática de errar pela cidade, mas o faz muito mais por modismo do que por consciência do seu real significado. Ele não experimenta, por exemplo, o fenômeno da colportagem no espaço, experiência fundamental para a *flânerie*, na concepção de Walter Benjamin<sup>20</sup>.

Philippe Le Bas<sup>21</sup> no tomo 12 do seu *Dictionnaire Encyclopédique* dá a seguinte definição: "*badaud voudrait dire sot, niais, ignorant, qui s'amuse à tout, qui admire tout*"<sup>22</sup>, e citando Johann Kaspar Lavater<sup>23</sup>:

(...) serait un certain signe de bêtise, d'imbecillité, d'idiotisme. C'est un sobriquet injurieux qu'on a donné aux habitants de Paris, à cause qu'ils s'atroupent et s'amuse à voir et admirer tout ce qui se rencontre en leur chemin, pour peu qu'il leur semble extraordinaire.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> BENJAMIN, 2007. p. 467.

<sup>20</sup> Abordarei essa questão mais a frente.

<sup>21</sup> Philippe Le Bas (1794-1860), foi membro da Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

<sup>22</sup> LE BAS, 1840. p. 12.

<sup>23</sup> Johann Kaspar Lavater ou Gaspard Lavater (1741-1801), teólogo suíço, escreveu ensaios sobre a fisionomia.

<sup>24</sup> LE BAS, 1840. p. 12.



Ingenuidade, impessoalidade, inclinação ao devaneio em função do espetáculo que o inebria até o êxtase, é o que faz do *badaud*<sup>25</sup> público. É quando ele se torna mais um “homem da multidão” e não um homem *na* multidão. Esse último é o *flâneur*, sempre ciente da sua condição de observador, sempre em posse da sua individualidade, atributos esses ausentes no *badaud*. O qual seria não mais que um curioso, um ingênuo, que se deixa pasmar diante de um acontecimento qualquer, sem contudo, conseguir ir além do que está vendo, incapaz de realizar inferências ou um raciocínio dialético.

Em situação semelhante a do *badaud* se encontra o *musard*, também ele passível de ser confundido com o *flâneur*. Em *Physiologie du flâneur*, Huart procura pontuar o que difere um verdadeiro de um falso *flâneur*. Nessa última categoria, além de podermos incluir o *badaud*, o autor insere o *musard*:

Il y a une aussi grande différence entre le musard et le flâneur qu'entre l'homme vorace et le gastronome.

Le musard met trois heures pour se rendre de la porte Saint-Denis à la porte Saint-Martin, — c'est bien, — et au premier abord on

---

<sup>25</sup> Cabe ressaltar a tradução de *badaud* para o português do Brasil e a aparente confusão feita acerca de seu significado. É corrente o uso do vocábulo *basbaque* quando se traduz *badaud*. Contudo, o termo em português é frequentemente utilizado como sinônimo de *flâneur*, ainda que exista uma sutil, mas considerável diferença entre um e outro. O Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa traz como definição para *basbaque*: “*Que ou quem passa o tempo a olhar longamente para tudo que vê. Palermo, papalvo, parvo.*”, — e não o relaciona com o *flâneur*, ou com a palavra *flanador*, termo pelo qual o Aurélio define *flâneur* — praticamente a mesma definição dada pelo Petit Robert para o termo *badaud*. Entretanto, o dicionário francês traz *badaud* como sinônimo de *flâneur*, ainda que seja possível encontrar a distinção entre um e outro na obra do próprio Fournel, em Baudelaire e mesmo Walter Benjamin. Talvez essa confusão ocorra no Brasil também em função de João do Rio, de quem *A alma encantadora das ruas* é sempre referência quando se trata da *flânerie* na literatura brasileira. O autor define a *flânerie* como: “Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser *basbaque* e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem.” (RIO, 1997. p. 21). Citação essa bastante frequente quando se trata do assunto. Na presente tese utilizarei então sempre a palavra francesa *badaud* no sentido em que a entendem Benjamin, Fournel e Baudelaire.

peut même se laisser aller, — donc c'est très-bien, — mais le musard a dépensé d'une manière déplorable et quelquefois même stupide ces trois heures et ces trois cents pas; pendant qu'il se livre à cet exercice monotone, ne vous figurez pas qu'il ait rien vu, rien remarqué, rien entendu; il a marché durant soixante minutes et — voilà.<sup>26</sup>

Como ao *badaud* falta também ao *musard* a prática da reflexão própria do *flâneur*, no entanto, ele também se desloca pela cidade como os outros dois. Todavia, o seu principal traço é a indolência. A *flânerie* experimentada por ele jamais é completa, faltam-lhe forças para dar prosseguimento quanto ao que inicialmente se propôs. Assim, jamais termina a caminhada que iniciou — e nesse caso, a sua disposição em errar pela cidade rapidamente se desvanece — , nunca chega ao fim de uma conversa com um interlocutor qualquer, pois ele é sempre vencido pelo que parece ser uma natural monotonia.

É novamente Huart quem define o caráter do *musard*:

Puis tout à coup notre homme se laisse entraîner par la foule qui se porte à dix pas plus loin, et il assiste à un duel entre deux rivaux d'amour ou d'os.

Si ce combat se prolonge pendant trente minutes, il restera là pendant trente minutes, non pas que ça l'intéresse vivement ou que ça l'amuse beaucoup; mais, comme le musard se trouve là, il y reste.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> HUART, 1841. p. 31, 32.

<sup>27</sup> Idem. p. 34.

E ainda:

S'il entreprend de vous raconter une histoire, vous pouvez être sûr qu'il n'arrivera même pas jusqu'au milieu et quelquefois même il s'endort au moment où votre curiosité commençait à s'éveiller. Mais laissez-le dormir bien tranquillement pour peu que vous teniez à son repos et au vôtre.<sup>28</sup>

O *flâneur*, por sua vez, diante da mesma cena presenciada pelo *musard*, está ali de passagem, sabe que a próxima esquina lhe trará outras situações e novas possibilidades de reflexão, sendo, portanto, necessário continuar a flunar.

Tanto o *flâneur*, quanto o *badaud* e o *musard*, eram frequentemente confundidos entre si, já que andar pela urbe era uma prática comum entre eles. Devido a isso, se percebe nos escritos do século XIX sobre a *flânerie* a preocupação, por parte do *flâneur*, em delimitar claramente a fronteira entre esses três tipos, muitas vezes de forma contundente. É o caso de *Le flâneur à Paris*, de autoria desconhecida, assinado simplesmente como "*Un flâneur*" e publicado em *Paris, ou le Livre de Cent-et-Un*<sup>29</sup>:

---

<sup>28</sup> Idem p. 37.

<sup>29</sup> *Paris, ou le Livre de Cent-et-Un*, foi publicado entre 1831 e 1834 em quinze volumes, contando em média pouco mais de 400 páginas cada um. A proposta do editor para a obra era reunir 233 escritores da época, cabendo a cada um escrever dois capítulos, sendo que somente 126 cumpriram o acordo. *Paris, ou le Livre de Cent-et-Un* reúne os mais variados tipos de textos, desde ensaios literários, políticos, contos, inventários de ruas, casas, prédios e monumentos públicos, a textos sobre moda, tradução, cartas de valor histórico ou não, e mesmo anedotas sobre Napoleão. Entre os escritores figuravam nomes conhecidos do público como Chateaubriand, Sainte-Beuve, Alexandre Dumas, Lamartine, Goethe, Eugène Sue, Fenimore Cooper e Victor Hugo. IN: <http://www.bmlisieux.com/litterature/bibliogr/10101.htm>. Acesso em 28/10/2009.

Tenez-vous donc pour averti que mon flâneur à moi, le flâneur du dix-neuvième siècle, est flâneur, et rien de plus. Il a pu, il a dû exercer quelque autre profession; mais, du moment qu'il a embrassé celle-ci elle l'absorbe tout entier; elle n'admet pas de cumul. L'avocat qui manque l'heure de sa plaidoirie, en s'arrêtant devant les étalages du Pont-Neuf, le théâtre de Polichinelle, ou la boutique de Lerebours ; le médecin qui laisse passer l'heure de la consultation, en épuisant une question de politique avec un peintre qu'il a rencontré sur le pont des Arts : \_ce sont là des musards, mais des flâneurs, jamais ; et je proteste contre la prétention qui leur ferait prendre ce titre, ou la flatterie qui le leur décernerait.<sup>30</sup>

A necessidade de protesto contra o que se pode chamar de vulgarização da *flânerie* manifestada nas figuras do *badaud* e do *musard*, presente no excerto acima, revela a natureza do *flâneur*, ou seja, o comprometimento com a sua atividade acima de tudo, já que mesmo podendo exercer qualquer outra profissão é à *flânerie* que ele se entrega totalmente. Essa é também uma das diferenças entre o *flâneur*, o *badaud* e o *musard*. Outras duas, seriam a ação reflexiva e a independência experimentada quando se faz parte da multidão.

Estar na multidão sem deixar-se transformar por ela, ou sem transformar-se nela como o personagem do conto de Poe, seria o que caracterizaria a independência do *flâneur*, portanto. Independência essa que se pauta também pela recusa em aderir a certa lógica do capitalismo, já que o *flâneur* pratica a ociosidade e, nesse sentido, teria a *flânerie* um

---

<sup>30</sup> Paris, ou le Livre de Cent-et-Un. T. 16. p. 98

caráter de crítica aos valores burgueses, pois “a ociosidade do *flâneur* é um protesto contra a divisão do trabalho”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> BENJAMIN, 2007. p. 471.



## 1.2. ÓCIO E OCIOSIDADE: A ARISTOCRATIZAÇÃO DO FLÂNEUR.

Em *Ócio e Ociosidade*, capítulo de *Passagens*, Walter Benjamin retoma o conceito de ócio criativo da sociedade grega antiga, na qual o trabalho mecânico era visto de maneira negativa, pois deformava a alma e o corpo. O ócio para os gregos não consistia em não fazer nada, mas sim no cuidado com o espírito. Em contraposição à ação, desobrigado do trabalho, o homem podia dedicar-se ao estudo, ao aprendizado, cuidando assim da alma. O ócio era algo a ser desfrutado, consistia no fundamento para a felicidade do homem.

A partir daí, Benjamin aborda a questão na sociedade feudal em que o ócio era então um valor aristocrático para em seguida falar da perda de sentido desse estado na modernidade. Com a ascensão da burguesia, o trabalho entra na ordem dos valores como uma das condições para a dignificação do homem. O ócio, tão caro a gregos e também romanos, adquire então outra conformação, passando a ser sinônimo de preguiça, vagabundagem, transformando-se na modernidade em ociosidade:

(...) o “ócio” tradicional, aristocrático, criativo (o *otium* dos Romanos (...)); é confrontado com a “ociosidade” moderna (...). No sistema de valores burguês, baseado no “negócio” (de *nec-otium*, “negação do ócio”), o ócio dos antigos e da sociedade aristocrática — isto é, o privilégio de estar livre da obrigação de trabalhar — é visto como algo superado e depreciado como “ociosidade”, ou seja, “indolência”, “preguiça”. Por outro lado, a

“ociosidade” moderna é um protesto contra a fetichização burguesa do trabalho.<sup>32</sup>

Seria nesse sentido, então, que a *flânerie* possuiria um caráter crítico, visto que a sua prática é desprovida do compromisso com a lógica de produção capitalista. Naturalmente, a ociosidade do *flâneur* não poderia ser vista de maneira simpática, seja pelo burguês, seja pelo trabalhador.

A *flânerie*, portanto, colocaria o seu praticante em um lugar no qual não se é possível estar na sociedade moderna, (já que a ociosidade do *flâneur* se mostra como negação dos valores de sustentação dessa sociedade). O *flâneur* estaria então à margem, seria, aparentemente, resquício de uma estrutura social que desapareceu com o antigo regime. Visto como decadente, a alcunha de aristocrata, no sentido pejorativo que o termo assume naquele momento histórico, passa também a defini-lo.

Contudo, foi Baudelaire quem procurou elevá-lo, diferenciando-o tanto do trabalhador quanto do burguês ao aproximá-lo do dândi, ou mesmo ao reconhecer no *flâneur* certo dandismo.

Em *Sobre a modernidade*<sup>33</sup>, Baudelaire retoma *O homem da multidão* de Poe, especificamente o narrador do conto, a fim de estabelecer uma relação com o personagem de seu ensaio, Constantin Guys, caracterizando este como um *flâneur* e em seguida como um dândi:

---

<sup>32</sup> BENJAMIN, 2007. p. 839.

<sup>33</sup> BAUDELAIRE, 1996. p. 18.



Dizia-lhe que me desagradava chamá-lo de puro artista e que ele próprio recusava esse título com uma modéstia mesclada de pudor aristocrático. Eu o chamaria de bom grado dândi, e teria algumas boas razões para isso; pois a palavra dândi implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo (...).<sup>34</sup>

Ainda que o autor das *Flores do Mal* reconheça que em alguns aspectos Guys se afasta “violentamente” do dandismo, é perfeitamente aceitável um dândi praticar a *flânerie*, tanto quanto ser o *flâneur* também um dândi — e o próprio Guys, reconhece Baudelaire, praticava a *flânerie* — . E mesmo não sendo essa uma regra, é possível ver no *flâneur* e no dândi a mesma situação de desconforto em relação à sociedade, pois ambos praticam a ociosidade, e, sendo assim, não se encaixariam no que Benjamin chamou de fetichização burguesa do trabalho e, por consequência, não veriam no dinheiro um bem maior:

(...) mas o dândi não aspira ao dinheiro como a uma coisa essencial; um crédito ilimitado poderia lhe bastar: ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito.<sup>35</sup>

O que é possível perceber no ensaio de Baudelaire é de que maneira e por qual razão o *flâneur* se distingue dos habitantes “comuns”

---

<sup>34</sup> Idem. p. 19, 20.

<sup>35</sup> Idem. p. 48, 49.

da urbe, razão que se pauta em função da apropriação cultural. O que por sua vez está na gênese da natureza observadora e de esteta do *flâneur*. É o que o diferencia, o que lhe permite apreciar essa outra cidade que a maioria não percebe, pois “poucos homens são dotados da capacidade de ver”<sup>36</sup>, diz Baudelaire sobre o *flâneur*.

Seria então a partir dessa “superioridade aristocrática de seu espírito”, que Baudelaire eleva o *flâneur*, ou melhor, o retira da posição marginalizada do indivíduo que nada produz, que não trabalha, que com a sua ociosidade ostenta a indolência. Em contraposição à fórmula protestante<sup>37</sup> do cidadão que tem no trabalho seu ornamento<sup>38</sup>, Baudelaire retoma o aristocrata desobrigado do trabalho não por preguiça, segundo entende uma sociedade formada sob a égide do trabalho, mas pela sua condição de esteta:

---

<sup>36</sup> Idem. p. 22.

<sup>37</sup> Essa fórmula protestante de que fala Benjamin repousa na noção de *vocação*, um dos dogmas centrais do protestantismo. Max Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* procura identificar a influência da ética protestante — em especial da doutrina calvinista, e a sua crença no trabalho como um desígnio divino e, portanto, uma maneira de glorificar a Deus — como um dos fatores impulsionadores para o desenvolvimento e solidificação do capitalismo moderno. Segundo Weber, a recusa dos protestantes a uma vida monacal contra a qual propunham que cada um encontrasse uma vocação para o trabalho secular se encontra na gênese do capitalismo moderno. Pois para os protestantes, a partir do trabalho e do capital por ele gerado, seria possível aos cristãos empreender realizações sociais porque Deus “quer que a vida social seja organizada conforme seus mandamentos” (Weber, p. 47,48). E um dos mandamentos de Deus, na visão protestante, é o de que a riqueza adquirida deve ser empregada no auxílio daqueles — que também por vontade divina — não a possuem. A riqueza só é moralmente condenável quando está a serviço dos prazeres individuais e mundanos e não a serviço da glorificação de Deus, razão de existir do mundo. Em seu ensaio, Weber naturalmente reconhece que o ascetismo calvinista não está presente no que ele define como espírito do capitalismo moderno. Entretanto, a concepção do trabalho e do acúmulo da riqueza oriundos da Reforma no século XVI — em oposição à noção católica da Idade Média de que para adentrar o paraíso basta ser e não ter — “forneceu uma justificativa ética para a moderna divisão do trabalho em especialidades. De modo semelhante à interpretação providencial da obtenção de lucro justificou as atitudes dos homens de negócios.” (Weber, p.77).

<sup>38</sup> BENJAMIN, 2007, p. 844.

Na sociedade feudal, o ócio — a desobrigação do trabalho — era um privilégio reconhecido. Na sociedade burguesa não é mais assim. O que distingue o ócio, tal como o conhece o feudalismo, é o fato de ele se comunicar com dois tipos importantes de comportamento social. A contemplação religiosa e a vida na corte representam, por assim dizer, as matrizes em que podia ser moldado o ócio do nobre, do prelado, do guerreiro. Estas atitudes — tanto a da piedade quanto a da representação — traziam vantagens ao poeta. Sua obra as favorecia pelo menos indiretamente, ao preservar o contato com a religião e com a vida na corte. (...). Na sociedade feudal, o ócio do poeta é um privilégio reconhecido. É somente na sociedade burguesa que o poeta é considerado como alguém que vive na ociosidade.<sup>39</sup>

Ao reconhecer no *flâneur* um artista — não no sentido de um “especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba”<sup>40</sup>, mas um artista muito mais como “*homem do mundo*, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes”<sup>41</sup> —, ou pelo menos alguém com alma de artista, Baudelaire legitima a *flânerie* como arte que não necessariamente implica na produção do objeto artístico<sup>42</sup>. A ociosidade do *flâneur* é então genuína em função de ser a condição primordial para a prática “artística” que ele empreende, e sendo a ociosidade vista como algo depreciativo pela sociedade burguesa, somente uma figura

---

<sup>39</sup> Idem. p. 842.

<sup>40</sup> BAUDELAIRE, 1996. p. 16.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Não é mais necessário produzir poesia, mas vivê-la. É essa a atitude que permeará o abandono de Rimbaud aos versos poucas décadas mais a frente. “É preciso mudar a vida” dirá Rimbaud. E é a partir do exemplo de Rimbaud que os surrealistas no século seguinte definirão a sua práxis, muito mais voltada para uma experiência de poetização do cotidiano do que para a produção poética convencional, ainda que ela também exista para eles.

aristocratizada poderia sustentá-la. Entretanto, por também ser visto como anacrônico em uma estrutura social que possui como valor a produção, o aristocrata de Baudelaire tem que se diferenciar dos trabalhadores e burgueses. E o faz pela sua condição de esteta e hedonista já que “Esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar”.<sup>43</sup> E também pela maneira aparentemente sofisticada com que frui o amor, e Baudelaire ressalta a disparidade entre a prática amorosa do seu aristocrata e aquela do homem comum:

Infelizmente é bem verdade que, sem o tempo e o dinheiro, o amor não pode ser mais do que uma orgia de plebeu ou o cumprimento de um dever conjugal. Em vez da fantasia ardente ou sonhadora, torna-se uma repugnante *utilidade*. Se falo de amor a propósito do dandismo<sup>44</sup>, é porque o amor é a ocupação natural dos ociosos.<sup>45</sup>

Em relação a essa questão amorosa, o *flâneur*, o dândi, o aristocrata baudelariano se distingue justamente pela sua ociosidade. Sem ela o amor se torna massificado, é mais uma obrigação a se cumprir, é trabalho. Nesse quesito, o *flâneur* poderia ser inclusive objeto de admiração, já que há a insinuação de que a sua forma de sentir e usufruir o amor estaria mais próxima daquela idealizada pelos que não podem praticá-la e antipatizam com a ociosidade. A ociosidade adquiriria aqui um valor positivo, portanto.

---

<sup>43</sup> BAUDELAIRE, 1996. p 48.

<sup>44</sup> E aqui poderíamos estender também ao *flâneur*.

<sup>45</sup> BAUDELAIRE, 1996. p. 48,49.

Contudo, por razões óbvias, ela não está acessível a todos, e além do mais, esse aristocrata “nunca pode ser um homem vulgar”<sup>46</sup>. Não vulgaridade manifestada pela própria condição de ocioso, pelo bom gosto e também pela indumentária quando dândi. Esses atributos bastariam então para diferenciá-lo da multidão e reforçam a sua magnitude em relação a ela:

(...) que formou uma casta tão altiva? É antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências.<sup>47</sup>

Mas o aristocrata de Baudelaire não é aquele do antigo regime, cuja condição se dava não só em função de questões hereditárias e também do poder divino que lhe era delegado, esse aristocrata não tem mais lugar na sociedade moderna, ao menos na França daquele período. Mas sim um aristocrata travestido de ares revolucionários inclusive, que se coloca numa situação de oposição, que despreza a burguesia e o seu poder político e econômico, e que glorifica o aspecto cultural:

Mesmo que esses homens sejam chamados indiferentemente de refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos procedem de uma mesma origem; todos participam do mesmo caráter de oposição e de revolta; todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade.

---

<sup>46</sup> Idem. p. 49.

<sup>47</sup> Idem.

Disso resulta, nos dândis, a atitude altiva de casta, provocante inclusive em sua frieza.<sup>48</sup>

Embora Baudelaire flerte com o modelo de aristocrata do período histórico anterior àquele em que vive, o poeta francês propõe outro modelo de aristocrata, norteado pela recusa à massificação do trabalho e do dinheiro. Dessa “nova aristocracia” faz parte o *flâneur*, também possuidor de certas “faculdades preciosas”, no caso o apreço e a valorização do intelecto e da cultura.

Já antes de Baudelaire, Louis Adrien Huart identificava três classes na sociedade das quais poderia vir um *flâneur*:

Il n'y a peut-être que trois classes de la société chez qui l'on trouve des coeurs et des jambes véritablement dignes d'appartenir à un flâneur. Ces trois classes se composent des poètes, des artistes, et des petits clercs d'avoués.<sup>49</sup>

Huart se refere a poetas que não necessariamente fazem versos, mas que trazem a “poesia no coração” — o que segundo ele, é algo que não se encontra no *Dictionnaire des Rimes*<sup>50</sup> — e aos artistas para quem a *flânerie* consistia em uma importante prática para a elaboração de suas obras. Walter Benjamin em *Passagens*<sup>51</sup> cita entre eles Proust, Victor Hugo, Balzac, Valéry, além do próprio Baudelaire e Dickens, o qual ao tentar escrever *Dombey and Son*, na Suíça, reclama que o trabalho não

---

<sup>48</sup> Idem. p. 50.

<sup>49</sup> HUART, 1841, p. 55.

<sup>50</sup> Huart está aqui se referindo possivelmente ao *Dictionnaire des Rimes* de César-Pierre Richelet, cujas sucessivas reedições desde o século XVII fizeram dele uma referência sobre o assunto na França.

<sup>51</sup> Ver o capítulo *O Flâneur*, da referida obra p. 462 à 498.

avança em função do seu amor por Londres e da falta que lhe fazem as ruas da capital inglesa<sup>52</sup>. E também E.T.A Hoffmann e Beethoven, em quem Benjamin reconhece o ato de flanar:

E.T.A Hoffmann como tipo do flâneur. Seu conto “Des Veters Eckfenster” (“A janela de esquina do primo”) é o testamento do flâneur. Daí o grande êxito de Hoffmann na França, onde este tipo gozava de especial compreensão. Nas observações biográficas da edição em cinco volumes de seus últimos escritos (Brodhag?) lê-se: “Hoffmann nunca foi um grande aficionado da natureza. Os seres humanos — a comunicação com eles, sua observação, o simples fato de olhá-los — importavam-lhe mais que qualquer outra coisa. Quando saía a passeio no verão, o que, com bom tempo, ocorria diariamente no entardecer... não era fácil encontrar uma taverna ou confeitaria, onde ele não tivesse entrado para ver se lá havia pessoas, e de que espécie”.<sup>53</sup>

(...) Os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes flâneurs; mas flâneurs laboriosos e fecundos. (...) Nos primeiros anos deste século, via-se todo dia um homem dar a volta nas fortificações da cidade de Viena, não importando o tempo que fizesse, neve ou sol: era Beethoven que, flanando, repetia em sua cabeça suas admiráveis sinfonias antes de lançá-las no papel; para ele, o mundo não existia mais; em vão o cumprimentavam respeitosamente em sua caminhada — ele não percebia; seu espírito estava em outro lugar.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> BENJAMIN, 2007, p. 482.

<sup>53</sup> Idem. p. 470.

<sup>54</sup> Idem. p. 497. apud. Pierre Larousse.

Da mesma forma que Benjamin o faz com Dickens, Hoffmann e Beethoven, Baudelaire também nos fala da *flânerie* como fonte de inspiração para Constantin Guys, que depois de errar durante o dia por Paris, e após ter observado tudo o que se passou nas ruas, retorna já noite para o seu atelier. E é enquanto todos dormem que ele se curva sobre a mesa com lápis e pincel nas mãos, para compor sua obra<sup>55</sup>. O mesmo se pode dizer sobre os surrealistas no século XX, em especial André Breton, que flanando por Paris em 1926 encontra a jovem Léona, que viria a ser a heroína de *Nadja*.<sup>56</sup> A condição de homem de cultura, portanto, é um dos sustentáculos para a prática da *flânerie*, daí a razão de muitos artistas serem também *flâneurs*. Contudo, ser artista, no sentido convencional do termo, não é uma condição *sine qua non* para ser um *flâneur*. Antes de tudo há o apreço pela cultura. Talvez seja por essa a razão que Baudelaire entende fazer parte também o *flâneur* de uma “casta altiva”. Karl Gottlob Schelle já tinha chamado a atenção para isso em seu ensaio de 1802:

(...) Não haveria realmente encanto algum em imaginar o passeante como uma simples máquina em movimento, cujo espírito se houvesse colocado em repouso enquanto o corpo se mexesse. Um indivíduo comum que não tenha cultivado seu espírito não sente necessidade de passear e teria dificuldade em se habituar ao passeio. A razão é muito simples. Para ser tocado pelos encantos do passeio e sentir sua necessidade intelectual, é necessário ter um certo nível de cultura, uma bagagem intelectual

---

<sup>55</sup> BAUDELAIRE, 1996. p. 22.

<sup>56</sup> Léona-Camille-Ghislaine Delcourt, nascida em 23 de maio de 1902 em Lille e morta em 15 de Janeiro de 1941 na mesma cidade. Léona escolheu para si própria o nome Nadja por ser o começo da palavra esperança em russo, e por ser senão um começo, conforme explica Breton na obra homônima. Ver *Nadja*, p 75.



que nem todo mundo possui; e, conseqüentemente, é totalmente natural que um simples jornalista não possa sentir o prazer agradável de um passeio. Mas pode-se colocar nessa categoria toda essa massa de indivíduos insensíveis, cujo espírito não é tocado nem agitado por nada, e que executam de forma puramente mecânica aquilo que, nas pessoas cultas, gera uma necessidade intelectual.<sup>57</sup>

O ponto de convergência entre o poeta francês e o filósofo alemão é o de que a *flânerie*, ainda que não deixe de envolver uma atividade física, é acima de tudo um exercício intelectual. Essa concepção também seria partilhada por aqueles que escreveriam sobre a errância urbana a partir da década de quarenta do século XIX.

Baudelaire corrobora com Schelle ao entender ser necessário uma bagagem cultural para a fruição da *flânerie*, mas vai além quando vê o *flâneur* também como um artista, cuja obra não se manifesta apenas no objeto de arte convencional. Mas também nas reflexões que o *flâneur* opera a partir do que vê. Nesse sentido, não só Baudelaire como outros teóricos da *flânerie* apontam para a dessacralização da obra de arte, ou melhor, do objeto artístico, o que se manifestaria de forma mais contundente nas vanguardas do início do século XX.

Todavia, além de certa bagagem cultural e aptidão para a fruição estética, é necessário também certa predisposição física para flunar. No capítulo *Le parfait flâneur*, Huart fala da necessidade de ser possuidor de certos atributos físicos para ser um perfeito *flâneur*, no caso, boas pernas, para suportar os passeios por todo o tipo de terreno; bons ouvidos para não perder absolutamente nada do que se pode ouvir

---

<sup>57</sup> SCHELLE, 2006. p. 19, 20.

nos locais públicos e, por fim, bons olhos para que as belas mercadorias, visões grotescas e cartazes barrocos sejam igualmente percebidos.<sup>58</sup>

Porém, esses atributos físicos que compõem um perfeito *flâneur* não se limitam ao mero bom funcionamento fisiológico. De nada adiantariam à *flânerie* bons olhos e ouvidos se os mesmos não estivessem a serviço de certa habilidade reflexiva.

Assim, em sua errância, tudo o que o *flâneur* vê e ouve é submetido a um exercício intelectual, durante o qual aquelas “faculdades preciosas” de que fala Baudelaire permitem aquele que flana vislumbrar os passantes, as ruas e as mercadorias de maneira totalmente diferente daquela do *badaud* e do *musard*. Por se diferenciar pelo bom gosto, e por sua natural inclinação às coisas do espírito, um simples cartaz publicitário ou mesmo uma visita às lojas repletas de mercadorias adquirem para ele outro significado.

Uma peça de vestuário é para o praticante da *flânerie* não apenas algo meramente funcional ou mesmo um artigo da moda. Um simples pedaço de tecido lhe é já suficiente para incitá-lo a fazer inferências:

Le véritable flâneur ne s'ennuie jamais, il se suffit à lui-même et trouve dans tout ce qu'il rencontre un aliment à son intelligence. Voyez, par exemple, un honnête épicier arrête devant une boutique quelle idée cette étoffe nouvelle va-t-elle éveiller dans sa tête ? — Ceci est joli — ou cela n'est pas beau, — une robe semblable plairait à ma femme ou ne lui plairait pas : cela dit ou pensé, notre homme passe.

---

<sup>58</sup> HUART, 1841, p. 53, 54.

Un flâneur survient, et il s'arrête deux heures devant le même objet. Pourquoi ? C'est qu'il voit dans cette même étoffe bien d'autres sujets de réflexion que son naïf prédécesseur ! Il contemple l'aspect général du dessin, l'effet de la couleur, le mariage des tons qui composent l'ensemble ; — il voit dans le goût de ce dessin une direction nouvelle, ou un retour au goût d'une autre époque ; son esprit abandonne l'étalage du marchand, remonte au producteur, se reporte aux moyens de la fabrication, passe en revue les débouchés de la fabrique et suit le manufacturier sur les places de Leipsig, de Londres et de Saint-Pétersbourg ; enfin le même morceau d'étoffe lui présente mille sujets de réflexion, que l'autre spectateur n'avait pas même soupçonnés, et lui fournit l'occasion d'un long voyage dans le monde imaginaire, le monde brillant, le meilleur et surtout le plus beau des mondes possibles.<sup>59</sup>

Da mesma forma um cartaz em uma igreja, conforme relata Amaury Duval em *Paris, ou le Livre de Cent-et-Un*:

Un grand écriteau, placé de l'autre côté du boulevard, excite ma curiosité. J'y lis : *Église catholique française*. Je désirais depuis longtemps d'apprendre comment le célèbre abbé Châtel avait traduit en français nombre de passages de l'Écriture-Sainte et nos vieilles hymnes, dont le moindre défaut est d'être écrites en mauvais latin, et surtout le très-sacré *canon* de la messe. L'occasion est belle : entrons... Mais on m'avertit que l'église est déménagée, et que M. l'abbé Châtel exerce en un autre quartier son ministère. J'ajournerai le passe-temps que je me promettais.

---

<sup>59</sup> Idem. p. 124, 125.

En attendant, je regarderai toujours comme une entreprise difficile et anti-chrétienne de traduire en langue vivante la plupart des livres que l'on appelle *sacrés*. Je ne suis donc nullement surpris que le pape proscrive comme hérétique le chef de la nouvelle église française, et quiconque tentera de rendre intelligibles les paroles, par exemple, qui, dans le divin sacrifice, appellent, dans une hostie, Dieu, le créateur des mondes. L'Église veut que l'on admire sans comprendre : elle a raison ; si l'on comprenait, on n'admirerait plus. Pour moi, j'aime mieux que ma fille, en disant ses prières en latin, croie adresser au ciel de sublimes vœux, que de l'entendre proférer en français des paroles absurdes ou niaises, et dont parfois sa pudeur pourrait être alarmée.<sup>60</sup>

A errância pela cidade permite ao *flâneur*, portanto, o devaneio. Transporta-o para um tempo que não é o seu, lhe permite o deslocamento para um espaço longínquo. As ruas que percorre, toda a sorte de coisas que vê e ouve lhe dão a sensação de simultaneidade. Com tudo o *flâneur* estabelece relações em uma profusão de imagens, compondo um verdadeiro caleidoscópio, nas palavras de Amaury Duval<sup>61</sup>. Assim, às duas horas “perdidas” ao contemplar o tecido o fazem flunar, ainda que de forma imaginária, pelas ruas de Leipzig, Londres e São Petersburgo em perseguição ao manufatureiro, de uma maneira que lembra o narrador de *O homem da multidão* de Poe, ao percorrer Londres atrás do seu “objeto de estudo”.

---

<sup>60</sup> DUVAL *Une journée de flâneur sur les boulevards du Nord*. IN : Paris, ou Le Livre de Cent-et-Un, Tome Douzième. 1833. p. 67, 68.

<sup>61</sup> Idem. p. 61.

Da mesma maneira, a simples placa em uma igreja o faz recuar no tempo, impelindo-o a refletir sobre questões relacionadas à história e à tradução por exemplo, proporcionando-lhe uma atividade intelectual.

A ascensão da burguesia ao poder reforçou o engodo de que o trabalho por si só é legítimo e dignifica<sup>62</sup> e, em virtude disso, a recusa a essa lógica era o suficiente para relegar o indivíduo ao ostracismo social sob a pecha de indolente. Ora, se flanar é a ocupação do *flâneur* e se para tanto é necessário tempo livre, e se a *flânerie* nada "produz" que possa gerar lucro, e se a sociedade na qual se vive privilegia a produção com fins mercadológicos, então o *flâneur* se torna para essa sociedade *persona non grata*, daí a sua aristocratização.

Porém, é uma aristocratização que se legitima pelo saber e detenção de cultura. Além disso, o *flâneur* possui a aura de quem sabe, de quem conhece mais profundamente a cidade e o seu cotidiano dos que os seus demais habitantes.

Baudelaire ao resgatar o ócio dos aristocratas do antigo regime nega o direito divino e a hereditariedade que justificava esse ócio. Até por que o *flâneur* não necessariamente pertence à elite econômica, e o próprio Baudelaire é um exemplo disso. O direito ao ócio reclamado pelo *flâneur* se dá, portanto, em função da sua distinção cultural e intelectual. E nesse aspecto o *flâneur* protesta em duas frentes. Contra o trabalho que ao invés de dignificar escraviza; e contra quem o dissemina e o perpetua.

---

<sup>62</sup> Sobre essa questão, ver o artigo de Bertrand Russel *O elogio ao ócio*.



### 1.3. A FANTASMAGORIA DO FLÂNEUR E O FENÔMENO DA COLPORTAGEM NO ESPAÇO

Um dos pontos centrais no trabalho das *Passagens* é a noção de fantasmagoria, a partir da qual Walter Benjamin delineia a condição de entorpecimento em que se encontra submetida à sociedade do século XIX. A ideia de fantasmagoria em Benjamin deriva da sua leitura de Karl Marx, particularmente do capítulo I, seção 4, de *O Capital*, no qual o filósofo alemão discorre sobre o caráter fetichista da mercadoria. Antes de entrar na questão da fantasmagoria, importante para a compreensão do caráter crítico do *flâneur*, se faz necessária uma incursão, ainda que breve, sobre a teoria de Marx em relação à mercadoria enquanto fetiche.

Para Marx, a forma-mercadoria no capitalismo adquire propriedades as quais não possui, e isso ocorre em função de o seu valor-de-uso ficar oculto e, conseqüentemente, esquecido. A mercadoria passa a ser comercializada por um valor irreal e infundado, muito acima do seu valor real, o qual deveria ser determinado pela quantidade de trabalho humano empregado em sua produção. Em decorrência disso, para Marx, ela perde a sua relação com o trabalho e se torna autônoma, ganha vida própria, já que não é mais possível mensurá-la como fruto do trabalho humano. O seu valor, portanto, independe da sua manufatura, mas se encontra nas suas qualidades e propriedades técnicas, como se ela existisse por si só, não mais um produto do homem, mas para além dele.

A mercadoria torna-se então, no modo de produção capitalista, um objeto de adoração impregnado de um caráter enigmático e místico,

pois o seu valor-de-uso, a finalidade prática para suprir uma necessidade básica do ser humano, desaparece, conforme escreve Marx:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais.<sup>63</sup>

O valor-de-uso desaparece em razão então da crença de que o valor da mercadoria é intrínseco a ela, e não em função de uma relação social que se dá pelo tempo de trabalho empregado socialmente para produzi-la. Segundo Marx, há, portanto, uma inversão na qual as relações entre os indivíduos se tornam coisificadas, ao passo que as relações entre as coisas se tornam sociais, quando deveria ser o contrário. A crítica de Marx a esse processo é de que ao se tornar autônoma, a mercadoria encobre o que originalmente é um dispêndio de tempo e trabalho humano e, dessa forma, oculta a exploração do trabalhador perpetrada pela lógica capitalista.

O caráter misterioso, místico até, que é atribuído à mercadoria no sistema capitalista ocorre porque é através dela que se tornam possíveis, ou se pensa serem possíveis, as relações sociais, daí a sua adoração. Marx viu nisso o mesmo processo de idolatria das sociedades

---

<sup>63</sup> MARX, 1996. p. 198.



primitivas a objetos. O valor irreal, suprassensível, depositado na mercadoria, que por sua vez é possuidora de uma "vida própria" e de uma "alma estranha", faz dela um objeto de desejo completamente desvinculado do seu valor-de-uso. Portanto, torna-se então "necessário" possuí-la, ou na impossibilidade disso ao menos desejá-la, pois dessa forma se procura retomar o que originariamente era humano e que, devido à inversão de valores, já que as relações humanas se tornaram coisificadas, agora é "próprio" da mercadoria.

A mercadoria é um fetiche então, na medida em que ao extrapolar a sua função meramente prática, ela se converte em um objeto de adoração pelo qual se procura atingir algo que não lhe é próprio. E nesse sentido ela assume a forma de fantasmagoria:

Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.<sup>64</sup>

É, então, através da teoria marxista da mercadoria na sociedade de consumo do século XIX, que Benjamin constata a fantasmagoria<sup>65</sup>, ponto em que se concentrará. E se Marx estuda com profundidade e

---

<sup>64</sup> Idem.

<sup>65</sup> O termo "fantasmagoria" teria a sua origem em 1780 em um espetáculo teatral, *Les Fantasmagories*, de Etienne Gaspard Robertson, físico e pintor belga. Nele Robertson utiliza um fantascópio, projetando no palco os espíritos dos mortos. O fantascópio inventado por Robertson, nada mais era que uma espécie de lanterna mágica — projetor rudimentar existente desde o século XVII — sobre rodas, o que permitia o deslocamento das imagens projetadas no palco, que ora se aproximavam, ora se afastavam, alternando o tamanho, causando assim certa impressão no público. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/fantasmagoria1.htm> Acesso: 12/02/2010

exaustão o aspecto mercantilista do fetiche, Benjamin por sua vez direciona o seu olhar à maneira como o indivíduo reage a esse fenômeno.

Na medida em que a mercadoria, devido a sua condição suprassensível, assume outros valores que não o de uso, na medida em que "produz" comportamentos, consuma pulsões, ela apresenta um valor ilusório, com qual o indivíduo se relaciona, configurando-se então o fenômeno fantasmagórico. A fantasmagoria, nas palavras de Maria João Cantinho, "corresponde a uma função de transfiguração falseadora, enganadora, a qual se patenteia no olhar do *flâneur* e do jogador"<sup>66</sup>.

Essa função falseadora e enganadora se dá não só pela profusão de objetos que chegam ao mercado de consumo, mas também em razão das novas tecnologias surgidas no século XIX, sobretudo as visuais, e que fascinavam a população. Segundo Walter Benjamin, isso ampliou o vigor dos efeitos da fantasmagoria, a qual está vinculada muito mais ao seu poder de representação do que à relação apontada por Marx, conforme esclarece Suzana Buck-Morss:

Mas para Benjamin, para quem o ponto de partida era antes uma filosofia da experiência histórica que uma análise econômica do capital, a chave para a nova fantasmagoria urbana não era tanto a mercadoria-no-mercado, mas a mercadoria-em-exibição, onde o valor de troca e o valor de uso perdiam toda a significação prática, e entrava em jogo o valor puramente representacional.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag29benjamin.htm>. Acesso em 30/12/2009.

<sup>67</sup> BUCK-MORSS, 2002, p.113.

Assim, diante de simulacros da realidade que ludibria os sentidos por via da manipulação técnica, abundantes na Paris daquele período, errar por uma cidade como a capital francesa, onde a cada esquina se comercializava toda espécie de produtos, era sempre uma experiência fantasmagórica. Até porque, Paris era uma grande fantasmagoria com seus incontáveis panoramas, dioramas, espelhos e também passagens, as quais compilavam em seu interior a cidade em miniatura, análogo àqueles enfeites em que se pode ver uma casa, ou mesmo uma cidade, dentro de uma redoma de vidro. "Os parisienses transformam a rua em *intérieur*", escreve Benjamin<sup>68</sup>, para quem essa inversão é dialética:

Pois assim como a *flânerie* pode transformar Paris em um *intérieur*, em uma moradia cujos aposentos são os bairros e onde estes não se separam claramente por limiars, como os aposentos propriamente ditos, assim também a cidade pode, por sua vez, abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem limiars.<sup>69</sup>

A cidade "abre-se para ele [o *flâneur*] como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto", diz o crítico alemão. E é percebendo a cidade como paisagem que o *flâneur* realiza a colportagem no espaço, voltarei a esse ponto mais a frente.

Há no século XIX o desejo de tudo ver, de todos os ângulos e tudo ao mesmo tempo, sobrepondo tempo e espaço, dando ao observador a possibilidade de experimentar a ubiquidade que, por ser

---

<sup>68</sup> BENJAMIN, 2007. p. 466.

<sup>69</sup> Idem.

ilusória e produzida por aparatos técnicos, se constituem em fantasmagoria.

A razão de tudo ser percebido de forma simultânea no mesmo espaço se deve a maneira de *olhar* do século XIX. Inteiramente diferente daquela desde o Renascimento, em que o olhar era contemplativo e norteado pela noção de perspectiva. “O olhar percorria a extensão vendo antes o que está em primeiro plano, depois o que vem mais atrás e só por fim o que está no fundo”<sup>70</sup>. No século da *flânerie* o olhar se torna outro, profuso, porque outra também é a paisagem. Uma paisagem urbana, porém que pouco ou em quase nada se assemelha às cidades dos séculos anteriores. Isso ocorre em função da lógica do mercado, que trouxe à cidade do século XIX novas tecnologias e uma infinidade de produtos e serviços como nunca antes vistos. Não mais é possível olhar de um único ponto de vista, a paisagem não mais é estática, os elementos que a compõem não podem mais ser percebidos como estando alguns em primeiro plano, outros mais atrás e outros ao fundo. Nessa nova paisagem os elementos não guardam mais lugar nem hierarquia, estão por toda a parte, compõem imagens que se justapõem umas às outras:

Surge um "observador ambulante", formado pela convergência de novos espaços urbanos, tecnologias e imagens. Deixa de existir a própria possibilidade de uma postura contemplativa. Não há mais um acesso único a um objeto, a visão é sempre múltipla, adjacente, sobrepondo outros objetos. Um mundo em que tudo está em circulação.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> PEIXOTO, 2004. p. 215.

<sup>71</sup> Idem. p. 219.

Em *Quadros mecânicos – fisionomias urbanas*<sup>72</sup> Nelson Brissac Peixoto enumera uma série de instrumentos de ilusão ótica<sup>73</sup> que reflete o desejo de "tudo ver" do século XIX. Entre eles, cita o miriadorama, para ver miragens e os murais, pinturas que frequentemente se encontravam no interior das passagens. Dessa forma, os dioramas, os espelhos, os panoramas e as passagens ilustram bem esse modo de olhar do século da *flânerie*.

O diorama nada mais era do que uma tela de tecido, de fundo curvo, na qual se pintava uma paisagem ou um evento histórico por exemplo. A curvatura da tela aliada à iluminação certa proporcionava uma falsa noção de movimento e profundidade, criando assim a ilusão de que a imagem era tridimensional. Essa técnica pictórica dava a impressão de se estar diante de uma imagem real.

Abundantes na Paris do século XIX, muitas vezes pintados em grandes escalas, alguns chegando a 100 metros de diâmetro, os dioramas

---

<sup>72</sup>Texto publicado originariamente no livro *Paisagens Urbanas*, disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/00.php>. Acesso em: 12/2008.

<sup>73</sup> Entre eles o estereoscópio, instrumento no qual é possível ver fotografias de pontos de vista diferentes, proporcionando uma visão tridimensional; o panógrafo, forma de apresentar imagens justapostas; o ciclorama com seu fundo curvo, geralmente pintado de cor clara, sobre o qual são projetadas tonalidades de luz que possibilitam a criação de efeitos de céu ou de infinito, ou sua integração no ambiente pretendido pelo cenário. O ciclorama pode ser fixo ou móvel e ocupa toda área ao fundo do palco; os estereoramas, caixas com duas imagens nas laterais se refletindo em espelhos colocados no centro, o que provoca uma impressão de relevo, de perspectiva em profundidade. A ilusão de um objeto em três dimensões, o efeito da distância - o próximo e o afastado - produzido por meios óticos. Já o panóptico, embora não fosse um instrumento de ilusão ótica, proporcionava uma visão total e panorâmica. Construído em forma de anel, com uma torre de observação no centro, continha em sua estrutura várias celas que davam tanto para o interior quanto para o exterior e nas quais, dependendo da instituição, tinha um aprendiz de operário, uma criança estudando, um louco, um criminoso. Portanto, quem estava no interior dessas celas sabia que estava sendo observado o tempo todo, sendo que, no entanto, não podia ver o seu observador. Este se encontrava na torre ao centro, geralmente escondido por persianas nas janelas. IN: *Quadros mecânicos – fisionomias urbanas*. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/00.php>. Acesso em: 12/2008.

surgiam na paisagem urbana como passagens para lugares exóticos ou para um passado distante. Todavia, quem o contemplava ainda se encontrava na metrópole e em seu tempo presente, criando assim, de maneira artificial, uma sobreposição de tempos e espaços. O passado e o presente, Paris e a Savana africana não mais estão separados, mas se encontram no aqui e agora, é a cidade abrindo-se como uma "paisagem sem limiares", conforme dissera Benjamin.

O mesmo ocorria com os espelhos. Havia espelhos por toda Paris, nos cafés, boutiques, restaurantes, passagens, em todo o lugar era possível ver tudo e de todos os ângulos. Era possível ver mesmo o que podia não estar ali:

Quebradiços são também os umbrais de mosaicos que, no estilo dos antigos restaurantes do Palais-Royal, conduzem a um *Dîner de Paris* por cinco francos; seus largos degraus sobem até uma porta de vidro, mas não se pode acreditar que, por detrás dela, surja um restaurante. A porta de vidro seguinte promete um *Petit Casino* e deixa entrever uma bilheteria e os preços das entradas, mas — no caso de abri-la — entraríamos em algum lugar? Em vez de ingressar em uma sala de teatro, não sairíamos do outro lado da rua? Como a porta e as paredes são cobertas de espelhos, não se sabe se estamos entrando ou saindo, tão ambígua é a claridade. Paris é a cidade dos espelhos. Asfalto das ruas, liso como um espelho, terraços envidraçados diante de todos os bistrôs. Uma fartura de vidros e espelhos nos cafés, para torná-los mais claros por dentro e conferir uma agradável amplidão a todos os minúsculos recintos e compartimentos em que se subdividem os estabelecimentos parisienses. Aqui as mulheres se vêem a si mesmas mais do que em outros lugares, daí surgiu a beleza

singular das parisienses. Antes que um homem olhe para elas, já terão visto, elas mesmas, sua imagem refletida por dez vezes. (...) <sup>74</sup>.

Ao se criar a ilusão de outros espaços a se abrirem ou surgirem a partir de um espaço específico, a já conhecida percepção de se estar em um local estático e limitado fisicamente era então afetada. No caso citado acima, o indivíduo tem ao mesmo tempo e espaço três possibilidades: o restaurante, o teatro e talvez a rua, todos sobrepostos como em um panógrafo.

Surgido em fins do século XVIII, o panorama criava o mesmo efeito, permitia tudo ver, outro lugar, outra época, eventos históricos, cenas de batalha, vistas de cidades, passagens da bíblia, terras longínquas. Montado como uma pintura circular de 360 graus em *trompe l'oeil* e em proporções gigantescas — a exemplo do diorama <sup>75</sup>, mas anterior a este —, era uma forma de entretenimento que criava nas pessoas a ilusão de estarem em outros lugares sem precisar sair de Paris. E ainda que ilusório, a sensação de realidade era poderosa, conforme diz Chateaubriand no prefácio de *Itinéraire de Paris à Jérusalem*:

A ilusão era completa. Reconheci, ao primeiro olhar, todos os monumentos, todos os lugares, e até mesmo o pequeno pátio onde se encontra o quarto em que morei no convento Saint-Saveur. Nunca um viajante foi submetido à tão rude prova; eu não poderia

---

<sup>74</sup> BENJAMIN, 2006. p. 579.

<sup>75</sup> Em nota de *Passagens* (p. 569), Jean Lacoste, tradutor da edição francesa [nota mantida na edição brasileira] cita como temas para os panoramas: *Vista de Paris, Evacuação de Toulon pelos ingleses, O acampamento de Boulogne, Roma, Atenas, Jerusalém*. Segundo ele, o panorama foi a primeira pintura desse tipo, e que mais tarde desdobrou-se em instalações semelhantes como o próprio diorama, o cosmorama, o neorama e o georama.

esperar que Jerusalém e Atenas fossem transportadas para Paris a fim de me convencer se era mentira ou verdade.<sup>76</sup>

Esse fenômeno de deslocamento espacial Benjamin chamou de “colportagem do espaço”. Para o crítico alemão é essa a experiência fundamental do *flâneur*, pois “tudo que aconteceu potencialmente neste (no) espaço”<sup>77</sup> é percebido por quem pratica a *flânerie*. Valendo-se da condição de observador que reflete, o *flâneur* percebe naquilo que parece trivial aos olhos do habitante comum da urbe e a história da sua cidade, e vai além, pois procura inserir e compreender a cidade na história.

Sobre a colportagem do espaço, elucida Nelson Brissac Peixoto:

A expressão remete às coisas de menor valor, dessas vendidas em grandes quantidades em feiras — colporter é anunciar, atividade do mercador ambulante, que vende quinquilharias. Alude às formas populares de representação, como as pinturas de barracas de parques de diversão — centrais na teoria da arte moderna em Baudelaire. O efeito permite perceber simultaneamente tudo o que acontece potencialmente num mesmo espaço. Implica condensação de diversos eventos num só lugar ou narrativa. A colportage junta todas as coisas como num quadro taxionômico.<sup>78</sup>

A sobreposição de objetos e imagens leva, então, à sobreposição de paisagens, o que está no cerne da colportagem. É o

---

<sup>76</sup> IN: BENJAMIN, 2007. p. 574.

<sup>77</sup> BENJAMIN, 2007, p. 463.

<sup>78</sup> PEIXOTO, 2004. p. 45.



que acontece com o flâneur de Huart diante do tecido visto em Paris, mas que o leva a Leipzig, Londres ou São Petersburgo.

No que se refere à sobreposição de objetos e à profusão de imagens e, por consequência, de paisagens por eles provocadas, sem dúvida, além das ruas, é também no interior das Passagens<sup>79</sup>, um dos templos máximos do *flâneur* à época do Segundo Império, que se vivencia a colportagem.

As passagens eram a cidade em miniatura, como se conservada dentro de uma pequena redoma vidro. Nelas todos os aspectos da cidade se faziam presentes. Cafés, restaurantes, tabacarias, gabinetes de leitura<sup>80</sup>, livrarias, perfumarias, alfaiates, sapatarias, malharias, caricaturistas, aviamentos, teatros, como o Théâtre des Varietés na *Passage des Panoramas*, enfim, uma quantidade de estabelecimentos que vendiam e prestavam os mais variados serviços e mercadorias. Nessas galerias, o trivial, o funcional, o luxo e o exótico podiam ser encontrados.

As Passagens, portanto, cumprem o seu desígnio duplamente para o *flâneur*. Elas servem para o seu simples deslocamento por Paris, quando o levam de uma rua à outra, e também para o fenômeno da colportagem, quando se está, por exemplo, diante de uma estatueta que remete a países exóticos em tempos distantes ou não do seu. Nesse sentido, Peixoto afirma que “são passagens entre o interno e o

---

<sup>79</sup> Abundantes no século XIX, por volta de 1850 Paris contava em torno de cento e cinquenta delas. As passagens eram galerias que ligavam uma rua a outra, ou a um boulevard. Eram espaços cobertos por vidro, o que propiciava uma iluminação zenital, com lojas dos dois lados. A partir da reforma de Paris feita por Haussmann em meados do século XIX as passagens entraram em decadência, sendo demolidas em sua maioria. IN: MONCAN, 2009. p. 22.

<sup>80</sup> Comuns nos séculos XVIII e XIX, os gabinetes de leitura eram espaços em que mediante uma módica mensalidade se podiam ler jornais, obras antigas, revistas e livros. Era possível tomar emprestado o material do acervo. Os gabinetes de leitura funcionavam também como um complemento às bibliotecas públicas.

externo, o passado e o presente, a cidade e a natureza, o mundo conhecido e as distantes terras exóticas.”<sup>81</sup>

Embora as Passagens fossem vistas como espaço de bom gosto, onde se fazia presente o luxo, algumas delas não gozavam da mesma reputação. Amedée Kermel, em *Les Passages de Paris* escreve que há em Paris uma quantidade enorme de Passagens e embora seja útil conhecê-las é também perigoso frequentá-las<sup>82</sup>. Nesse sentido, sobre a Passagem do Cairo, a primeira de Paris, aberta ao público em fins de 1798, e assim chamada em função da campanha de Napoleão no Egito Kermel comenta:

Non, non, m'écriai-je en mettant le pied sur la première pierre d'entrée, il n'y a là ni reflets, ni souvenirs, ni témoignages de ce que pouvait la main de celui qui immortalisa le nom du Caire. Je ne vois là ni les richesses de l'Égypte, ni ses parfums, ni ses enfants, ni le grandiose de ses monuments, ni la profondeur de ses pensées ce n'est point ce qui peut poétiser le berceau des sciences et des arts. Profanation des mots! Le Caire dans cet infect caravansérail, le Caire dans ce carrefour humide, le Caire dans ces enfants en guenilles, le Caire argenté et resplendissant, dans cette atmosphère froide et plombée, le Caire dans cette coulisse! Profanation, trois fois profanation!<sup>83</sup>

E ainda sobre as Passagens vizinhas aos *quartiers de la Bourse e de la Chaussée-d'Antin*:

---

<sup>81</sup> Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/000873.php#t34>. Acesso em 12/2008.

<sup>82</sup> KERMELE, IN : Paris, ou Le Livre de Cent-et-Un, Tome Dixième. 1833. p. 68, 69.

<sup>83</sup> Idem.

(...) c'est là que circulent les impuretés sociales de la grande ville; filoux, femmes entretenues, débauchés de corps et d'esprit, filles de joie, mendiants à gages ou exerçant par goût pour le *far niente* des lazzaroni : en un mot, le vol, le vice et la fraude sous tous les masques, sous tous les costumes.<sup>84</sup>

Gozando de boa ou má reputação, as passagens de Paris eram o microcosmos da capital francesa do Segundo Império. Em seu interior, como se estivesse nas ruas, o *flâneur* podia ver essa nova paisagem com o olhar que o século XIX impelia, podia perceber todas as imagens ao mesmo tempo, justapostas. Assim, podia ele divisar não só a sua cidade, mas também outras em que lhe era impossível estar fisicamente naquele momento. Nas Passagens, o *flâneur* experimentava a colportagem, entrava em contato com a história e culturas diferentes da sua, qualquer mercadoria, da mais barata a mais sofisticada era uma passagem não só para o exótico, mas para os *quartiers* próximos, onde se podia ver a elite ostentando seu luxo ou a marginália a sua miséria.

Entre tantas Passagens citadas por Kermel em seu ensaio, cabe destacar uma, a Passagem da Ópera<sup>85</sup>, e que ligava o boulevard *des italiens* à Ópera *Le Peletier*. Essa Passagem possuía duas galerias adjacentes<sup>86</sup>, a do *l'Horloge* e a do *Baromètre*. Com seus cafés, casa

---

<sup>84</sup> Idem. p. 70.

<sup>85</sup> Segundo Willi Bolle, organizador da edição brasileira de *Passagens*: “Aberta em 1822 e contendo duas galerias, a do Relógio e a do Barômetro, ela levava ao Boulevard des Italiens até a Ópera. Foi demolida em 1924, quando da abertura do Boulevard Haussmann. O texto fundamental sobre essa passagem é *Le Paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, livro decisivo para a gênese do projeto benjaminiano das Passagens”.

<sup>86</sup> Cabe dizer que se Bolle cita as duas galerias adjacentes à Passage de l'Opéra como sendo as do l'Horloge e do Baromètre, já Flávia Nascimento em sua apresentação para a edição brasileira d'*O Camponês de Paris* (p. 22), as cita como sendo as do Baromètre e Thermomètre. Contudo, Georges Cain na obra *A Travers Paris*, 1906? (p. 336), capítulo intitulado *Le*

de armas e brasões, confeitarias, perfumarias, cabeleireiros e até uma editora de músicas, foi durante todo o século XIX uma das preferidas entre os praticantes da *flânerie*. E mesmo após o declínio das passagens no fim do século, ainda nos anos 20 do seguinte, já completamente decadente, a Passagem da Ópera conservou a sua aura mítica até a sua demolição em 1924, especialmente em razão dos surrealistas<sup>87</sup>. O livro de Louis Aragon, *O Camponês de Paris* dedica o mais longo de seus quatro capítulos a essa Passagem.

Na apresentação para a sua tradução de *O Camponês de Paris* escreve Flávia Nascimento:

Aragon conheceu a passagem, portanto, no auge da sua decadência, quando ela já era uma espécie de ruína do que fora outrora, tendo se transformado assim num lugar insólito, num “santuário do culto do efêmero”, numa “paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas”. (...) Ele [o capítulo] é, destarte, uma espécie de escrita-obituária pela qual a morte da própria passagem entra em cena, legando-nos uma descrição testamentária minuciosa do lugar, um inventário metódico das lojas, objetos, dos fatos que aí passavam e dos hábitos da estranha fauna humana que o animava ainda, em via de desapareição.<sup>88</sup>

Entretanto, a *flânerie* perpetrada pelos surrealistas diferenciava-se daquela do século XIX, ainda que conservasse muitos

*Passage de l'Opéra*, cita as galerias do l'Horloge e do Baromètre, ao passo que Patrice de Moncan em *Le Livre des passages de Paris* (p. 94.) cita três galerias, a do l'Horloge, do Baromètre e do Thermomètre.

<sup>87</sup> A gênese do dadaísmo francês, tendo Breton e o próprio Aragon à frente, por volta de 1919, teve nessa Passagem uma das suas principais sedes. O bar Certa, nos primeiros anos da década de 20, situado em seu interior, foi um dos locais de reunião dos surrealistas.

<sup>88</sup> IN: ARAGON, 1996. p. 23.

aspectos convergentes, já que, naturalmente, advinha dela. Para os surrealistas a *flânerie* inseria-se em uma prática de revelação, no caso, daquilo que eles entendiam ser o “maravilhoso cotidiano”. É esse o ponto sobre o qual procurarei discutir na segunda parte da presente tese.

## **CAPÍTULO II**

# **A FLÂNERIE COMO REVELAÇÃO DA MAGIA COTIDIANA EM NADJA**

## 2.1. O MITO LITERÁRIO DE PARIS

O mito literário da cidade consiste na noção de que ela não é um mero cenário para o desenrolar da narrativa, mas sim um personagem possuidor de corpo, alma e que, muitas vezes, parece ter vontade própria. Um personagem de quem mistérios podem ser desvendados e onde também faz morada os dilemas humanos. Cidade que assume os contornos da mulher, por vezes cortesã<sup>89</sup>, por vezes mãe protetora; cidade-floresta onde os perigos da savana africana são transpostos para aqueles de seu submundo<sup>90</sup>; cidade- prazer-êfemero e amargo<sup>91</sup>.

Tal mito encontra sua representação mais elevada em Paris, que quando inserida nessa categoria se constitui um mito à parte. Provavelmente a capital francesa possui mais obras que a retratam do que qualquer outra. E na condição de personagem ela seria essencial para autores como Baudelaire, Hugo, Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Maxime du Camp, Proust, Apollinaire, Breton, Aragon e sucessivas gerações de escritores que perpassa os séculos XIX e XX.

O mito de Paris se configura no século XIX e tem sua verdadeira origem nos anos de 1830 e 1840, segundo Karlheinz Stierle<sup>92</sup>. Roger Caillois por sua vez, também entende ser por volta de

---

<sup>89</sup> “Philippe Soupault, em *Les dernières nuits de Paris* faz com que o “corpo” da capital francesa coincida com o da personagem Georgette, uma prostituta que é Paris.” In: NASCIMENTO, Flávia. Notas sobre o mito literário de Paris: de Restif aos surrealistas. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag25nascimento.htm> Acesso: 12/05/2009.

<sup>90</sup> *Les mohicans de Paris*, Alexandre Dumas. Segundo Roger Caillois em Paris, mito moderno, essa metamorfose da floresta em cidade teve sua gênese reconhecida por todos os escritores em Fenimore Cooper, a começar por Balzac. CAILLOIS, p.116, 117.

<sup>91</sup> (...) Ó cidade!/ Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu/ Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo./ Olha! também me arrasto! (...). BAUDELAIRE, 1985. p. 343.

<sup>92</sup> STIERLE, 2001. p. 121.

1840 que “nasce uma concepção da cidade com um caráter nitidamente mítico”, e que estaria ligado às “consideráveis mudanças do mundo exterior, sobretudo no cenário urbano<sup>93</sup>”, voltarei a esse ponto mais a frente. Já Flávia Nascimento em *Notas sobre o mito literário de Paris: de Restif aos surrealistas*<sup>94</sup>, também entende estar no século XIX a consolidação do mito de Paris, mas retrocede às duas últimas décadas do século anterior para encontrar em *Les nuits de Paris* (publicado em 16 volumes entre 1788 e 1793) de Restif de la Bretonne e em *Tableau de Paris* (1781) de Sébastien Mercier, o que ela chama de “a gênese da escritura da cidade”. Antecipando o que se escreverá sobre a cidade nas décadas seguintes, os dois autores dirigem outro olhar para a capital da França. Deixando de lado a Paris da aristocracia, eles se lançarão para a cidade oculta, habitada pelos tipos mais pitorescos e bizarros. A busca dos dois autores será sempre pela Paris insólita e marginal, a mesma Paris que atrairá os surrealistas no século XX.

O mito de Paris tal qual o conhecemos se configura, portanto, como um fenômeno da modernidade. Entretanto, é possível rastrear o que Stierle chama de uma “consciência da cidade” de Paris desde a Idade-Média na poesia de Rutebeuf (1230?-1285) e de François Villon (1431-1463).

Stierle entende que antes do século XIX, e aqui se poderia deixar à parte Restif de la Bretonne e Sébastien Mercier, o que há é o desenvolvimento de um discurso autônomo sobre Paris, presentes em autores e obras citados<sup>95</sup> pelo crítico alemão como Rutebeuf (*Testament*), Gilles Corrozet (*La fleur des antiquitez de la noble et*

---

<sup>93</sup> CAILLOIS, p. 126.

<sup>94</sup> Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag25nascimento.htm>

<sup>95</sup> Idem, p. 70.



*triumphante ville et cite de Paris, 1532*)<sup>96</sup>, Nicolas Boileau (*Les Embarras de Paris, 1666*)<sup>97</sup>, Jean de La Bruyère (*Les Caractères, 1699*), Montesquieu (*Les Lettres persanes, 1721*), Jèze (*Etat ou tableau de la ville de Paris, 1761*).

O mito da cidade que condensa em seu perímetro todas as cidades, lugares e situações do mundo<sup>98</sup>, que se transfigura nos mais diversificados papéis, sendo ao mesmo tempo também cenário está, segundo Roger Caillois, estreitamente ligado às transformações urbanas por que passa a capital francesa nas primeiras décadas do século XIX.

Paris praticamente dobra a sua população passando de 547.756 habitantes em 1800, para 1.053.297 em 1846. Dez anos antes a cidade contava com 909.126 moradores<sup>99</sup>. Territorialmente a cidade avança para além das “muralhas”<sup>100</sup> que a demarcavam desde a Idade-Média,

---

<sup>96</sup> Corrozet nessa obra lista as ruas de Paris de sua época, como também os bairros, estalagens, prédios públicos, estabelecimentos de ensino, prisões, etc., fazendo uma espécie de “inventário” da cidade, o que viria a ser, de certa forma, algo comum e tão ao gosto do século XIX.

<sup>97</sup> Nesse poema satírico Boileau descreve uma Paris fervilhante em que praticamente nada escapa; os passantes que se acotovelam nas ruas, os comerciantes, ladrões, assassinos, gatos, ratos, cães, ferreiros, carroças, funerais, etc. O que impressiona no poema é o olhar simultâneo para as cenas descritas. Simultaneidade essa que seria a tônica do olhar na modernidade. O poema de Boileau está disponível em : [http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/nicolas\\_boileau/les\\_embarras\\_de\\_paris.htm](http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/nicolas_boileau/les_embarras_de_paris.htm) l. Acesso em 10/10/2010.

<sup>98</sup> O cosmopolitismo de Paris no século XIX é de conhecimento geral e apontado por Stierle, e também Caillois, que pontua o mito da Babel e Babilônia como uma das maneiras com que os habitantes de Paris se referiam à cidade já no século XIX. Sandra Jatahy Pesavento (p. 49), afirma que a imagem da Paris Babilônia ou Babel já era usada por Sébastien Mercier, Restif de La Bretonne e Fougere de Monbron no século anterior.

<sup>99</sup> Dados do Institute National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE). Disponível em : <http://www.insee.fr/fr/default.asp> Acesso em: 19/10/2010.

<sup>100</sup> Em *O imaginário da cidade*, (p. 35, 36, 37), Sandra Pesavento trata da prática comum de erigir muralhas em torno das cidades na Idade-Média, as quais serviam principalmente para a fortificação, mas também como marco limítrofe. No caso de Paris, as muralhas começam a ser substituídas a partir do século XVI por terraços que mais tarde originariam os *boulevards* no século XVIII. No entanto, segundo a autora, os primeiros *boulevards*, construídos sobre as ruínas das antigas muralhas, mantinham aquela função de marco fronteiro da cidade. Portanto, além de separar a zona urbana da rural, também seria possível entender os primeiros *boulevards* como muralhas simbólicas a separar esses dois mundos.

incorporando as zonas habitadas que estavam até então fora da cidade.

A Paris das primeiras décadas do século XIX é, pois, uma metrópole com um fluxo cada vez maior e contínuo de pessoas, que vêm na capital da França oportunidades e possibilidades diversas, sejam elas econômicas, sociais ou culturais propiciadas por toda a sorte de probabilidades que um centro capitalista urbano e moderno poderia oferecer. Tamanho número de pessoas advindas de todas as partes da França e do exterior, a pluralidade cultural típica de um centro cosmopolita, a necessidade de uma reformulação urbanística para abrigar a todos — que já se faz sentir naquele começo de século com os higienistas e urbanistas a proporem áreas maiores de circulação, o que só seria levado a cabo por Eugène Haussmann a partir de 1851 — a ideia de que esse meio era o mais alto grau de civilização da sociedade na época, tudo isso somado a lenta incorporação de um discurso autônomo sobre Paris, o qual levaria a uma consciência da cidade, conforme Stierle, foi o que definiu o surgimento do mito de Paris naquele momento.

A Cidade-Luz chega então para Paulo Rónai<sup>101</sup> “ao apogeu de sua glória espiritual, artística e social”. Contudo, Paris não era a única metrópole da Europa, mas se torna o paradigma de centro urbano moderno e civilizado. A razão disso é assim explicada por Paulo Rónai:

Se Londres a igualava no número de habitantes e a superava como empório comercial, ficava-lhe atrás no colorido, nas atrações, no movimento de estrangeiros. Roma, centro perene do catolicismo, ainda não era capital da Itália e, na atmosfera de suas ruas, ao

---

<sup>101</sup> RÓNAI, 1957. p. 129.

cheiro de incenso misturava-se o mofo das glórias passadas. Madrid definhava numa lenta decadência, Berlim era apenas o centro de um pequeno Estado prussiano, a capital dos czares ficava longe, atrás do nevoeiro, no meio de um deserto. Viena, sim, que reluzia, abrilhantada pela auréola de uma esplêndida corte (...), mas dava a impressão artística de uma joia sem comunicar o espanto de uma metrópole gigantesca. As grandes cidades de outros continentes estavam ainda na sua infância. Paris reinava sem contestação, sem partilhas.<sup>102</sup>

Se as mudanças de ordem urbana por que passa a capital francesa naquele momento de sua história, somadas àquela forma de olhar marcada pela simultaneidade sobre a qual fala Benjamin, permitiram uma nova percepção da cidade, também há que se ressaltar o jornalismo como outro fator importante na contribuição desse processo.

É por volta de 1831 que surge uma imprensa especializada na crônica do quotidiano. Bastante acessível às camadas populares devido ao seu baixíssimo custo e financiada pela publicidade, casos do jornal diário *La Presse* que circulou entre 1836 e 1952, dos semanários *Gazzete des Salons* e o conhecido *Magasin Pittoresque*. Esse tipo de publicação além de dar espaço aos folhetins (não raro trazendo Paris como cenário e personagem) abrangia desde notícias e comentários políticos a crônicas do dia a dia, anúncios de espetáculos variados, críticas culturais, moda e comportamento, impondo um novo ritmo de leitura, mais ágil e efêmero<sup>103</sup>. É com esse mesmo espírito, da

---

<sup>102</sup> Idem.

<sup>103</sup> *La Presse*. Acesso em 14/10/2010. Disponível em :

<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=La+Presse+hebdomad+aire>

efemeridade e da crônica do cotidiano que proliferam as *fisiologias* de Paris, textos que esquadrihavam o espaço da urbe em detalhes e descreviam as características e comportamento de grupos sociais variados<sup>104</sup>.

Os primeiros anos de 1800, portanto, reúnem as condições para o surgimento do moderno mito de Paris, que para Caillois<sup>105</sup>, tem em Balzac aquele que o desenvolveu melhor do que qualquer outro.

Paris é a grande personagem da *Comédia Humana*, publicada entre 1830 e 1856, e segundo Paulo Rónai, das 88 obras que a compõem, por volta de 40 delas têm a Cidade-Luz como cenário<sup>106</sup>. Os personagens de Balzac não apenas habitam Paris e por ela se deslocam, mas também a dividem com a própria Paris. Cidade-paisagem a ser vista da popa de um navio que é ao mesmo tempo a própria capital da França, como em *O Averso da História Contemporânea*:

---

*A Gazette des Salons – Journal de mode et musique*, em seu número inicial de janeiro de 1835 se apresenta como “*une feuille littéraire spécialement consacrée aux gens du monde, et qui réunit à elle seule tout ce qu’il faut pour satisfaire à la fois les goûts, les besoins et les exigences de leur position sociale*”, In: *Gazette de Salons* (1835-1837). p.14. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=gazette+des+salons> Acesso em : 10/10/2010. Da mesma forma, *Le Magasin Pittoresque* em sua primeira edição datada de 1833 se propõe a tratar “*des choses anciennes, choses modernes, animés, inanimés, monumentales, naturelles, civilisées, sauvages, appartenant à la terre, à la mer, au ciel, à tous les temps, venant de tous les pays, (...)*”. In: *Magasin Pittoresque* (1833-1938). p.5. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=magasin+pittoresque+1833> Acesso em: 10/10/2010.

<sup>104</sup> A década de 40 parece ser a mais abundante, contando obras como *Physiologie des cafés de Paris* (1841); *Physiologie de l’Anglais à Paris* (1841); *Physiologie des quartiers de Paris* (1841); *Physiologie du gamin de Paris* (1842); *Physiologie des barrières et des musiciens de Paris* (1842); *Physiologie des bals de Paris et de ses environs* (1845); *Physiologie des étudiants, des grisettes et des bals de Paris* (1849); além das já citadas no primeiro capítulo dessa tese. Tais obras estão disponíveis no site da Biblioteca Nacional da França em: <http://gallica.bnf.fr/Search?lang=pt&ArianeWireRechercheHaut=palette&q=physiologie+de+Paris&n=15&p=1&pageNumber=815>. Acesso em 20/12/2009.

<sup>105</sup> CAILLOIS, s/d. p. 121.

<sup>106</sup> RÓNAI, 1957. p. 128.

Em 1836, numa bela tarde do mês de setembro, um homem de cerca de trinta anos estava apoiado no parapeito do cais de onde se pode ver ao mesmo tempo o Sena, para cima, desde o Jardim das Plantas até Notre-Dame, e, para baixo, a vasta perspectiva do rio até o Louvre. Não há na capital das ideias dois panoramas como esse. É como se estivéssemos na popa desse navio gigantesco. Ali sonha-se Paris, desde os romanos até os francos, desde os normandos até os borguinhões, a Idade Média, os Valois, Henrique IV e Luís XVI, Napoleão e Luís Filipe.<sup>107</sup>

ou a cidade-espetáculo, onde seus habitantes envoltos pelo anonimato desempenham nas ruas, cafés, passagens e *boulevards* os mais variados papéis, assim apresentada pelo pintor Léon Lora ao primo que chega do interior em *Os Comediantes sem o Saberem*:

Quando se encontra um tipo, não é mais um homem é um espetáculo. (...) Paris é a única cidade do mundo onde verão espetáculos... que fazem dos seus bulevares um drama permanente representado gratuitamente pelos franceses em benefício da arte.<sup>108</sup>

ou ainda a cidade com quem se interage como se ela fosse qualquer um dos seus moradores. Uma cidade sedutora como uma *femme fatale*, que tudo oferece e que tudo pode tomar de volta. E cabe tão somente à habilidade daquele que com ela se relaciona usufruir da fortuna ou afundar-se na desgraça, “Quem não pode evitar Paris, deve pelo menos

---

<sup>107</sup> BALZAC apud RÓNAI, 1957, p. 132.

<sup>108</sup> Idem. p. 148.

defender-se dela, de sua desconfiança, de seu desprezo, de sua hostilidade”<sup>109</sup>.

É o que faz Eugène de Rastignac durante a sua trajetória na *Comédia Humana*. Já ambicioso, mas ainda ignorante sobre a miséria da Paris cuja suntuosidade o fascina, o jovem provinciano chega à capital francesa em *O Pai Goriot*. Nessa sua primeira aparição, contando 21 anos de idade, podemos vê-lo na mesma condição dos inúmeros personagens que sucumbirão na epopeia de Balzac. Muito diferente do “lobo” no qual se transformará ao longo das suas aparições em 19 obras da *Comédia Humana*, e como tal o encontraremos em *Os Comediantes sem o Saberem*, sua última aparição, aos 48 anos, já rico, respeitado, bem relacionado, duas vezes ministro, conde e par de França.

O segredo encontrado por Rastignac para não perecer ante os encantos de Paris e dominá-la é o conhecimento que adquire sobre a sua amante-antagonista:

O Conhecimento de Paris: eis a grande arma, eis a chave da vitória. Conhecer Paris equivale a conhecer a vida, saber evitar as armadilhas, esquivar os golpes, proteger-se a todo transe. Esse ‘conhecimento’ (...) é difícil, requer trabalho, estudo, aplicação.<sup>110</sup>

E para conhecer Paris é necessário frequentá-la, embrenhar-se tanto em suas ruelas cobertas de lama como em seus *boulevards*. É necessário percorrer a Paris fervilhante durante o dia como faz Sébastien Mercier em *Tableau de Paris*, e a Paris noturna como o faz Restif de la Bretonne em *Les Nuits de Paris*, momento em que os passantes

---

<sup>109</sup> Idem. p. 139.

<sup>110</sup> Idem.

ignorados sob a luz do sol protagonizam e expõem outros dramas de uma cidade escondida pelos mistérios noturnos.

Mais do que cidade-luz, a Paris de Balzac é cidade-chama. Paulo Rónai no capítulo *Paris, personagem de Balzac*, compara a cidade a uma chama que atrai os insetos em busca de aquecimento, os quais acabam encontrando a morte. Para o crítico e tradutor do romancista francês essa analogia define a Paris balzaquiana:

[Paris] Atrai de longe os moços de toda a França, de toda a Europa, do mundo inteiro, ricos e pobres, ávidos de amor, de êxito, de riqueza. (...) a maioria consome-se inteiramente no fogo: esgota-se na luta, adoece e morre; cai na miséria e se estiola longamente; ou foge da chama, espavorida, e resigna-se a uma existência mesquinha. Outros conseguem manter-se muito tempo à luz, (...) chegam às alturas, mas o fogo lhes secou a seiva do coração, esterizou-lhes a sensibilidade, fê-los renegar os ideais. Em Paris, aliás, o êxito quase não é menos perigoso que o fracasso: ali o sucesso é louco: (...) Eugênio de Rastignac chega a ministro, Luciano de Rubempré enforca-se numa prisão imunda.<sup>111</sup>

Boa parte dos mais de 2500 personagens que Balzac faz frequentar na *Comédia Humana* estão ou terminam em um desses dois polos que virão conhecer Rastignac e Rubempré. Durante a tentativa dos personagens em “dominar” Paris, Balzac desnuda em detalhes a outrora vila fundada pelos Parisii, e que no século em que vivera se tornara a “capital do mundo”. É sabido que o autor francês considerava-se além de escritor um “historiador de costumes”, os quais vão sendo revelados

---

<sup>111</sup> Idem. p. 133.

pelos protagonistas de sua obra através dos seus dramas e dilemas particulares. Assim, impulsionado por uma motivação quase enciclopédica, aliada a uma percepção aguda das transformações pelas quais passava a sociedade francesa à época da Restauração, o autor de *Eugénie Grandet* mostra uma Paris em toda a sua complexidade social e incontáveis facetas.

Com Balzac talvez se configure para o habitante de Paris — e também para aquele que se não vive na cidade a conhece ainda que através das obras em que ela se faz presente — que a capital francesa não é apenas uma. Que ela vai além do Sena, Notre-Dame e da *rive gauche* e *droite*. Paris é muitas outras Paris.

Em *Paris, mito moderno*, Roger Caillois mostra como a partir da década de 1840 essas outras Paris vêm a tona com diversos romances que trazem no título a Cidade-Luz, caso de *Les Prisons de Paris* (1841), de H. Lucas; *Les Mystères de Paris* (1842-43), de Eugène Sue; *Les Mohicans de Paris* (1854-59), de Alexandre Dumas; *Les Victimes de Paris* (1864), de Jules Claretie<sup>112</sup>. Possivelmente é aí que se dá a “consciência da cidade”, conforme diz Stierle, ou melhor, é aí que Paris se torna um mito moderno.

Para o crítico francês, portanto, a presença constante da capital francesa na literatura, independente do seu valor literário, é decisiva para que o leitor tenha a certeza de que a cidade que ele pensa tão bem conhecer não é a única e nem a verdadeira<sup>113</sup>. Existem outras mais a serem descobertas, uma sobreposta a outra. Há uma Paris corriqueira onde as atribuições normais da vida cotidiana em uma metrópole

---

<sup>112</sup> Caillois cita em nota de rodapé 15 romances, títulos que segunda informa, retirou da bibliografia de Régis Messac. CAILLOIS, s/d. p. 117.

<sup>113</sup> Idem.



ocorrem, há uma Paris noturna cujos habitantes ou frequentadores vivem sob outras leis, outra insólita, da presença do acaso, dos acontecimentos inusitados.

Desse modo, o que temos são várias cidades diferentes, com suas particularidades e ritmos próprios, que ao ocuparem o mesmo espaço, deterem o mesmo nome e comportarem os mesmos habitantes, levam, nas palavras de Caillois, a estabelecer a “fissura ideal que separava a Paris das experiências da Paris dos mistérios”<sup>114</sup>. E quando isso acontece, o que antes precisava das ruelas suspeitas e da proteção do manto da noite para ocorrer, passa agora a se dar em plena luz do dia nos *bulevards*, passagens, monumentos históricos e praças. Não há mais lugar ou hora, os mistérios da cidade erigida a partir da *Île de la Cité* estão por toda a parte, à vista de todos.

E essa a Paris que os surrealistas irão frequentar e a partir dela compor a sua “escritura da cidade”. É nela que Breton encontrará Nadja, é essa cidade que Aragon evocará em *O camponês de Paris*, é a partir dela que os surrealistas proporão uma poetização do cotidiano, a qual tomarão por mágica, o que discutirei nos três últimos capítulos deste Capítulo II.

---

<sup>114</sup> Idem. p. 119.



## 2.2. A PARIS SURREALISTA

Herdeiros da flânerie do século XIX, os surrealistas errarão por uma Paris situada no entre guerras, que contava com poucos habitantes que presenciaram a transformação da cidade perpetrada pelo Barão Haussmann. Fascinados pela Paris literária, os surrealistas recusarão a Paris turística e dos monumentos históricos, entregando-se àquela da *rive droite*, do *Halles* e do *quartier Saint-Merri*, da *place Clichy*, da *Porte Saint-Denis*, dos *boulevards* e das poucas e decadentes passagens oriundas do século anterior.

A Paris dos surrealistas é a do mistério, dos fenômenos inexplicáveis, das “coincidências atordoantes”, em suma, um espaço em que se une o real e o imaginário. A fusão entre esses dois campos condensa a busca surrealista, define o surrealismo e a sua compreensão de realidade que nos é dada, segundo Breton, e que é pouca.

Breton aborda essa questão da “pouca realidade” em *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1927). Nesse texto, o autor de *Nadja* discorre sobre a ideia de que a realidade é uma convenção, a qual estaria baseada no que é racional e concreto, manifestando-se portanto, no estado de vigília. Para além disso, entramos no campo do imaginário e da fantasia, logo, do irreal. A crítica feita pelo surrealismo a essa concepção de realidade se fundamenta nos estudos psicanalíticos que revelaram outros processos psíquicos aos quais está sujeito o indivíduo. O fato de eles não serem concretos não significa que não eram reais, que não fazem parte, e que não influenciem ou mesmo definem o ser. É nesse sentido que Breton afirma ser a realidade pouca e devido a isso opressora, pois vivê-la tão somente

e desprezar outros estados do espírito condena o homem à incompletude. Daí a razão do clamor surrealista por “mais realidade”, o que seria justamente a fusão desses dois campos, real e imaginário.

Essa noção de fusão ainda viria a ser teorizada no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930):

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.<sup>115</sup>

A procura por esse “ponto supremo”, como diz Breton, nada mais seria que aquela “fissura ideal que separava a Paris das experiências da Paris dos mistérios”, como atesta Caillois. Incorporá-la a uma prática cotidiana é o que motivará e impulsionará a deambulação por Paris.

É por essa razão que a *flânerie* surrealista difere daquela do século de Baudelaire. O *flâneur* que se movimentava por Paris em torno de 1840 percebia sim as nuances da cidade, porém estava ainda um passo atrás da “fissura”. E mesmo que vivenciasse a colportagem do espaço seus referenciais comparativos eram orientados por certa noção de realidade. Ainda que o *flâneur*, a partir da contemplação de um tecido<sup>116</sup> em uma loja de Paris pudesse visualizar Leipzig ou São Petersburgo e acompanhar a trajetória do trabalhador que o

---

<sup>115</sup> BRETON, 1985. p. 98.

<sup>116</sup> Cf. Capítulo I, 1.2.

manufaturou, essa colportagem encontra referência no real, concreto e palpável.

O mesmo ocorre com Restif de la Bretonne que ao percorrer uma Paris noturna habitada por tipos marginalizados e estranhos, não vai além de uma estranheza que se define por oposição às condições de valor estabelecidas pela sociedade burguesa. Da mesma forma as fisiologias de Paris que proliferam na primeira metade do século XIX, as quais se estruturam a partir de uma concepção enciclopédica claramente racionalista. Como também Charles Baudelaire no poema *A uma passante*. Se ali o *flâneur* possui a habilidade de perceber não simplesmente uma mulher que apenas passa, o que estaria à vista de todos, mas sobretudo o belo que se manifesta no efêmero, ainda assim o seu campo de percepção e estudo a que está vinculado àquela compreensão de realidade criticada pelos surrealistas.

A ponte que os surrealistas pretendem manter sempre aberta é com uma cidade que já se vislumbrara em *Les Filles du feu*, de Gérard de Nerval, notadamente no conto *Angélique*, cujo narrador protagonizará por Paris uma série de encontros com livreiros e bibliotecários em busca de um livro obscuro sobre um abade; na poesia do primeiro Huysmans, o de antes da conversão ao catolicismo e, sobretudo, em *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, em quem o surrealismo reconhecerá a sua maior influência.

A Paris de *Os Cantos de Maldoror* é uma metamorfose constante entre real e imaginário. É a partir de locais comuns da cidade que se (con)funde o que é concreto com o que está além da realidade. Assim, em um banco do Palais-Royal um homem ouve de um louco uma história perturbadora; na rua Viviane o desmaio de uma mulher

extingue as luzes dos bicos de gás, enquanto as prostitutas somem e uma coruja em um vôo retilíneo anuncia uma desgraça; no Sena, Maldoror atira uma candeia que ressurgue acesa todo o fim de tarde, e que durante quatro horas faz um percurso entre as pontes Napoleão e Alma; Paris em cujos esgotos habita um grilo alegre, que a cada dia está em uma capital europeia diferente e que é ninguém menos que o próprio Maldoror. Portanto, a capital francesa mostrada por Lautréamont é o espaço onde real e imaginário se interpenetram pré-anunciando a Paris surrealista.<sup>117</sup>

Se o imaginário se apresentava nas obras desses escritores no século XIX tão somente enquanto literatura, o surrealismo por sua vez procurará trazê-lo para o campo da realidade enquanto experiência do cotidiano. Para tanto irá se valer das teorias psicanalíticas sobre o inconsciente, como também de uma tradição esotérica advinda do século XIV<sup>118</sup>.

Paris para os surrealistas, portanto, possui uma função de revelação. A cidade revela os seus mistérios e a partir daí o seu interlocutor pode ter também uma revelação de caráter pessoal. Nesse sentido, ela funcionaria como um catalisador das projeções inconscientes do poeta, com a cidade se transfigurando então em seu duplo.<sup>119</sup> Exemplo disso é a análise empreendida por André Breton em

---

<sup>117</sup> BANCQUART, 2004. p. 39.

<sup>118</sup> Freud é uma referência direta assumida pelo surrealismo. Suas ideias são retomadas em vários textos teóricos de Breton, os dois *Manifestos* principalmente. Além da psicanálise, o surrealismo nutrirá um especial interesse pela alquimia, notadamente por Nicolas Flamel, a cabala e o tarot. No início dos chamados anos heróicos (1924-29) há experiências com hipnose e sono dirigido. Contudo, os surrealistas se definirão como materialistas, aderindo formalmente ao materialismo histórico no *Segundo Manifesto*. O fato de certos fenômenos escaparem a uma comprovação científica não significa a sua inexistência. Breton não irá além da matéria, e considerará que certas manifestações podem se originar a partir do inconsciente do próprio indivíduo. Contudo, e esse é o ponto de divergência com a psicanálise, não interessa qualquer explicação, tampouco qualquer tentativa de terapia. (Tais manifestações surgem do espírito e têm valor poético, libertador e de revelação).

<sup>119</sup> BANCQUART, 2004. p. 44.

*O amor louco* (1937) de um poema seu, *Tournesol*, escrito de um só jato em 1923. Ao final do poema, um grilo junto a estátua de Étienne Marcel lança um olhar cúmplice ao poeta e diz “André Breton a-t-il dit passe”:

Em todo o caso é evidente que a intervenção do grilo, tanto no poema como na vida real, se destina a dissipar-me todas as dúvidas. A estátua de Étienne Marcel, que flanqueia uma das fachadas do Hotel de Ville, vem decerto designar, no poema, o coração de Paris que, como se viu, pulsa, durante o passeio, em uníssonos com o meu.<sup>120</sup>

Esse poema escrito em 1923 anuncia o encontro que Breton teria com Jacqueline Lamba onze anos mais tarde. Os locais de Paris por que passa o casal durante o passeio de 1934 são os mesmos presentes no poema. Além disso, as situações e sensações vivenciadas nessa *flânerie* correspondem àquelas por que Breton passava em 1923.

Pois bem, considerando que a concepção de amor do surrealismo<sup>121</sup> se baseia em uma busca incessante de um desejo ou ideal amoroso inconsciente — já que ele se vai revelando aos poucos no decorrer da vida — e que Paris é catalisadora dos desejos inconscientes para os surrealistas, e se é partir do passeio com Jacqueline por Paris que Breton identifica o ser amado no poema *Tournesol* — que, por ser

---

<sup>120</sup> BRETON, 1971. p. 85.

<sup>121</sup> Que repousa na ideia da “mediadora”, aquela que faz a mediação entre a terra e o supranatural. Ela assume também uma função de reveladora dos mistérios, portanto. Contudo, ela é única e condensaria em si todas as virtudes das mulheres que anteriormente passaram pela vida do homem. Em razão disso, todas as outras não seriam mais que anunciadoras daquela por quem se espera. Breton escreve em *O amor louco* (p. 11): “O ser amado seria, então, aquele ser que teria por componentes um certo e determinado número de qualidades específicas consideradas mais sedutoras do que as outras e apreciadas individual e sucessivamente nos seres já antes, em maior ou menor grau, amados”.

escrito automaticamente de um só jato, revela as pulsões de Breton — então Paris se transfigura aqui em duplo do poeta. Não um duplo antinômico, mas semelhante, daí o porquê “o coração de Paris pulsa em uníssonos com o meu”. *Tournesol* demonstra a importância e o aspecto mítico que certos lugares da capital francesa assumem para o surrealismo, o que se pode perceber também em *Nadja* e n’*O camponês de Paris*.

Na análise de *Tournesol*, Breton escreve sobre o verso “O baile dos inocentes estava no auge” e vê aí uma clara referência à Torre Saint-Jacques<sup>122</sup>, para onde em certo momento do passeio de 1934 o casal se dirige. Esse verso do poema que se conecta ao passeio onze anos depois se destina, para Breton, a introduzir Nicolas Flamel no poema.

Aragon por sua vez, em *O camponês de Paris*, evoca a Passagem da Ópera e o jardim de Buttes-Chaumont, parte central do romance e seus dois capítulos mais longos.

No início do Século XX, as passagens eram lugares malditos em Paris, tendo o outrora chique comércio do século anterior cedido lugar aos tipos mais estranhos e às práticas consideradas as mais vulgares. Lugar de um comércio agora nada sofisticado onde se juntavam vigaristas, prostitutas, e toda sorte de indivíduos que não encontravam espaço em Montmartre ou Saint-Germain-de-Près. Era

---

<sup>122</sup> A Torre Saint-Jacques é a única parte existente da antiga Igreja de Saint-Jacques-de-la-Boucherie construída no século XII e demolida em 1793. Em sua história a torre teve várias funções chegando a servir de pombal no século XIX. Em suas imediações, na atual Rua Rivoli, o alquimista Nicolas Flamel mantinha seu atelier (CAIN, 1906? p. 111-125). Monumento mítico para os surrealistas em função da sua história e, sobretudo por sua ligação com Flamel, a Torre Saint-Jacques aparece frequentemente na obra de Breton, em alguns de seus poemas, e em romances como *Nadja*, *Les Vases Communicants*, *L’amour fou* e também em *Les pas perdus*.



justamente esse ambiente de decadência que atraía os surrealistas, segundo Flávia Nascimento:

Era essa atmosfera singular que atraía os surrealistas, além das sugestões contidas no próprio nome do lugar: a palavra *passagem* evoca, ao mesmo tempo, os passos do – e sobretudo da – passante, a *maison de passe*, ou seja, o prostíbulo, e o passado, este passado de um tempo findo que, curiosamente, parecia ter se condensado ali para sempre<sup>123</sup>.

O jardim de Buttes-Chaumont<sup>124</sup> por sua vez era para Aragon o “inconsciente da cidade”. Em sua apresentação para *O Camponês de Paris*, Flávia Nascimento comenta que a errância noturna pelo jardim de topografia sinuosa, equivale a percorrer os caminhos do inconsciente.

Há que se destacar ainda a Praça Dauphine, lugar dos mais ermos de Paris para Breton e onde ele experimentava uma doce sensação de abandono, sendo difícil ir embora, mas que também lhe era opressiva<sup>125</sup>. Essa praça que já figurara em outra obra sua, *Poisson Soluble* (1924), seria mais tarde definida de maneira explícita em *La clé des champs* (1953) como o “sexo de Paris”. Para Breton a forma triangular e levemente curvilínea da praça lembra um púbis feminino. Há ainda uma “fenda” que se desenha no centro do triângulo a partir de

---

<sup>123</sup> NASCIMENTO, 2006. p. 60, 61.

<sup>124</sup> “Os outeiros de *Chaumont*, situados na extremidade leste da cidade, abrigavam, na Idade Média, moinhos a vento. O lugar era na verdade uma pedreira, que em seguida foi exaustivamente escavada para, mais tarde, transformar-se em depósito de lixo. De 1864 a 1876, esse local se transformou num monumental jardim público dotado de rochedos e lagos artificiais, primeiro “pulmão verde” de Paris”. IN: NASCIMENTO. *Revista Letras*, 2009. p. 61.

<sup>125</sup> BRETON, 1964. p. 93.

duas fileiras de árvores. Além disso, os dois braços do Sena que seguem a praça seriam as pernas de Paris.

Assim, considerando a proposta de poetização do cotidiano através da fusão entre real e imaginário, os locais que aparecem nas obras dos surrealistas não desempenham apenas o papel de cenário, pois, ao frequentá-los, eles de fato experimentavam situações em que imperava na maioria das vezes um acontecimento insólito. A prática da deambulação sozinho ou em grupo era o meio perfeito para a manifestação do maravilhoso. É em companhia de André Breton e Marcel Noll que Aragon chega ao jardim de Buttes-Chaumont, é deambulando solitário pela rua Lafayette que Breton encontra Nadja. Outro local de predileção frequentado pelos surrealistas era o mercado das pulgas, conforme diz Breton referindo-se ao de Saint-Ouen em Paris:

J' y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, ragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime, comme par exemple cette sorte de demicylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne, que j'ai ramené chez moi et dont à bien l'examiner j'ai fini par admettre qu'il ne correspond qu'à la statistique, établie dans les trois dimensions, de la population d'une ville de telle à telle année, ce qui pour cela ne me le rend pas plus lisible.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> BRETON, 1964. p. 63, 64.

No mercado das pulgas era possível se encontrar toda a sorte de objetos, muitos dos quais perderam a sua função original tornando-se alguns casos incompreensíveis do ponto de vista da sua utilização. Todavia, para os surrealistas esses objetos chamados por Breton de *objets-trouvés* poderiam adquirir outros significados a partir de uma projeção do inconsciente, ou mesmo parecer misteriosos, mesmo que sua função original fosse em dado momento compreendida.

Breton comenta em *O amor louco* sobre a dificuldade de Alberto Giacometti para definir a cabeça da escultura *Objeto Invisível*<sup>127</sup>. Em um passeio de ambos pelo mercado das pulgas encontram uma máscara a qual nem eles e tampouco o vendedor conseguiam identificar a procedência. Após hesitar, Giacometti adquire o objeto que se encaixaria perfeitamente na cabeça da escultura.

A errância pela capital francesa por parte dos surrealistas estabelece então um percurso bastante particular entre os membros do Grupo de Paris. Benjamin Péret evoca os *quartiers* Saint-Paul e Saint-Merri, Robert Desnos o da Concorde e a porta Maillot, Philippe Soupault em *Les Dernières nuits de Paris* vai do *boulevard* Saint-Germain à gare de l'Est e à porta de Versailles, em *Nadja* há os *quartiers* de Batignolles, Magenta, a Praça Maubert, a rua do Faubourg-Poissonnière<sup>128</sup>, todos os lugares em que se experimenta alguma situação que foge a uma explicação lógica.

Em função da natureza dos acontecimentos de caráter quase sempre revelatório que se desenrolam durante o percurso dos surrealistas por Paris, é perceptível a aproximação do surrealismo com

---

<sup>127</sup> BRETON, 1971. p. 37 a 41.

<sup>128</sup> BANCQUART, 2004. p. 22.

as fontes esotéricas do século XIV, notadamente com a alquimia de Nicolas Flamel:

Peço observarem bem que as pesquisas surrealistas apresentam com as pesquisas alquímicas uma notável analogia de finalidade: a pedra filosofal nada mais é que aquilo que devia permitir à imaginação do homem sobre todas as coisas uma desforra retumbante, e aqui estamos de novo, após séculos de domesticação do espírito e resignação louca, a tentar liberar definitivamente esta imaginação pelo “longo, imenso, ponderado desregramento de todos os sentidos” e o resto<sup>129</sup>.

Analogia de finalidade, mas não de crença. Se para a alquimia a pedra filosofal era um objeto que aproximaria o homem de Deus, talvez uma metáfora para um trabalho de elevação espiritual<sup>130</sup>, por sua vez o surrealismo está interessado em uma descoberta que revele para si o ser e sua relação com a natureza, uma relação primitiva, cujo império da razão tomou do homem. Essa revelação de si já surgira em Rimbaud, conforme cita Breton no excerto acima. Em *O Poeta Vidente* Rimbaud reclamava uma postura de Prometeu moderno. O poeta como um “ladrão de fogo”, alguém que através do desregramento total dos sentidos e experimentação de todas as formas de “amor, loucura e sofrimento” deveria ir ao inferno e voltar de lá como o “grande maldito”, mas também o “supremo sábio”. Desregramento total dos

---

<sup>129</sup> BRETON, 1985. p. 151.

<sup>130</sup> RIFFARD, 1990. p. 606.

sentidos, mas voluntário, ou seja, há uma “escolha” pela loucura, logo, um desregramento pautado pela consciência, com base na razão<sup>131</sup>.

A *flânerie* surrealista por uma Paris catalisadora e portadora de um poder de revelação é, então, análoga à rota iniciática<sup>132</sup> característica do esoterismo do século XIV. Entretanto, isso não faz de Breton e dos demais membros adeptos da alquimia; contudo ao entenderem a pedra filosofal como símbolo do triunfo da imaginação sobre a razão, valem-se da tradição alquímica e transformam o seu significado metafísico em um elemento de criação poética e prática cotidiana.

Militando na “fissura ideal que separava a Paris das experiências da Paris dos mistérios”, valendo-se das tradições esotérica e de *flânerie* da cidade, incorporando as então modernas teorias e descobertas da psicanálise, o surrealismo se insurgirá contra a lógica cartesiana e burguesa, fazendo da Cidade-Luz o espaço para a “magia cotidiana”, propondo uma poetização diária da vida.

Através da deambulação, da manifestação do acaso objetivo, os surrealistas descobrem uma Paris nunca antes explorada, e que lhes propiciará experiências surpreendentes, as quais compreendem o insólito, certas coincidências improváveis e, em função disso, “atordoantes”.

---

<sup>131</sup> GOMES, 1994. p. 51 a 54.

<sup>132</sup> A rota iniciática não apenas simboliza o aprendizado do “iniciado” nos mistérios ocultistas, mas também possui relação com o deslocamento em busca de algo, remetendo ao mito da peregrinação. Há a lenda de que Nicolas Flamel ao fazer o caminho de Santiago da Compostela, teria encontrado um sábio judeu que decifrou os símbolos contidos em um antigo livro, o qual o célebre alquimista há muito adquirira, mas não conseguia decifrar. Esse encontro permitiu a Flamel conhecer a fórmula para a criação da pedra filosofal. (RIFFARD, 1990. p. 558). Assim, a peregrinação a Santiago da Compostela que pressupõe uma revelação espiritual se assemelharia à deambulação por Paris, na qual também existe o aspecto de revelação, ainda que não espiritual.



### 2.3. A MAGIA COTIDIANA SURREALISTA

A concepção de magia cotidiana repousa, para os surrealistas, na noção de maravilhoso, naquilo que é surpreendente, extraordinário, inusitado e que, em virtude disso, por si só provoca encantamento.

A ideia não é totalmente nova, e escritores como Huysmans, Nerval e Lautréamont já tinham frequentado o tema. A diferença é que o surrealismo procura trazer para a vida diária aquilo que tinha lugar somente na literatura, ou que pelo menos tinha por objetivo o fazer literário<sup>133</sup>. Mas, dentre todas<sup>134</sup>, as referências literárias e filosóficas do surrealismo, certamente Rimbaud, Baudelaire e Freud tiveram influência capital nessa questão<sup>135</sup>.

O Rimbaud preferido dos surrealistas era o das *Iluminuras*, poemas em prosa escritos entre 1872 e 1875 e que em muitos momentos se aproximam da escrita surrealista. Entretanto, é da carta de 1871 destinada a Paul Demeny, *A Carta do Vidente*, que o surrealismo incorporará uma prática que resultaria na busca constante pelo maravilhoso.

---

<sup>133</sup> Breton sempre afirmou que o surrealismo enquanto projeto de revolta absoluta tinha na arte tão somente um meio, jamais um fim. O escritor tradicional, aquele que vive da sua pena e com ela procura colher alguma glória, sempre foi rejeitado pelos surrealistas. Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier no capítulo *Surrealismo e Política*, do livro *O Surrealismo* (cf. bibliografia), lembram o escândalo que foi para o grupo surrealista de Paris a proposta de Henri Barbusse para que seus membros contribuíssem para o *L'Humanité*, o jornal oficial do Partido Comunista Francês, com “uma novela literária por dia”. Da mesma forma o próprio Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930) critica aqueles dentre o grupo que usavam a escrita automática como forma de satisfazer a sua “pequena indústria poética”.

<sup>134</sup> Naturalmente Lautréamont é a grande referência estética do surrealismo, encampando como ninguém o maravilhoso, o humor negro e o acaso.

<sup>135</sup> Ainda que Breton tenha feito sérias ressalvas aos três. Tanto Rimbaud quanto Baudelaire são acusados no *Segundo Manifesto* de “traição” por sua relação com o sagrado, sobretudo Rimbaud que se convertera ao catolicismo nos últimos momentos de sua vida. Semelhante é o caso de Baudelaire que conforme cita Breton no *Manifesto* (p. 101) fazia “toda a manhã minha prece a Deus, reservatório de toda força e de toda justiça, a meu pai (...)”. Já em Freud, Breton jamais aceitou as suas ideias para fins terapêuticos.

O clamor de Rimbaud para que o poeta seja um “ladrão de fogo” e que através do desregramento dos sentidos se lance em toda forma de experimentação, seria tomado pelo surrealismo para além do que parecia propor o autor de *Le Bateau Ivre*. Desregramento dos sentidos esse que em Rimbaud, segundo Claudio Willer<sup>136</sup>, é uma metáfora para a criação poética. Da mesma forma entende Lêdo Ivo na sua introdução para *Uma Temporada no Inferno & Iluminações*:

Para Rimbaud, tais experiências, invenções e descobertas se condicionavam a uma linguagem nova, apta para transmitir esse universo a ser conquistado pelo homem.<sup>137</sup>

Se Rimbaud faz então uso desse desregramento para a composição de uma poesia que rompe com a tradição literária, mas que permanece ainda restrita a esse campo, os surrealistas por sua vez o trarão para uma prática cotidiana que se pauta por aquela “mais realidade” de que fala Breton. Obviamente que essa postura de “ladrão de fogo” também aparece na escrita surrealista, contudo, cabe ressaltar que a concepção poética do surrealismo privilegia a poetização do cotidiano, a qual é manifestada sobretudo no acaso objetivo e na deambulação (abordarei esses pontos mais a frente).

Poetização do cotidiano que os surrealistas viam no próprio Rimbaud quando do seu abandono às letras e a partida para a África. As reais razões que fizeram o poeta nascido em Charleville a tomar tal atitude sempre foram objeto de inúmeras teorias, segundo Lêdo Ivo:

---

<sup>136</sup> *Magia, Poesia e Realidade: O Acaso Objetivo em André Breton*. IN: GUINSBURG e LEIRNER, 2008. p. 350.

<sup>137</sup> RIMBAUD, 1985. p. 36.



(...) variam entre as [teorias] que explicam o fato como a perda de esperança no ato poético, como esteio ou razão de sua vida, até as que admitem consubstanciar seu mutismo à consciência de uma obra largamente bebida em fontes alheias.<sup>138</sup>

Não cabe aqui conjecturar sobre a questão, mas interessa a compreensão, ou melhor, a interpretação dos surrealistas sobre a atitude de Rimbaud. Abandonar a poesia escrita e lançar-se à aventura foi uma forma de viver a poesia no dia-a-dia, de praticá-la sem a necessidade de escrever um verso que seja, de ir ao encontro do maravilhoso. É nesse sentido que o *Primeiro Manifesto* (1924) afirma que “Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures”<sup>139</sup>.

Há portanto, um Rimbaud que inicialmente apresenta um projeto poético que visa romper com o que ele próprio chamava de “velharias poéticas”, no caso a tradição da poesia ocidental que remonta à Grécia, e um outro Rimbaud cujo abandono desse mesmo projeto serve apenas para legitimá-lo. Mas legitimá-lo não mais enquanto literatura, e sim como poesia ao alcance do mais comum dos homens, mesmo de um mercador de armas, função que Rimbaud exerceu na África. Nesse aspecto, cabe lembrar duas frases de ordem do

---

<sup>138</sup> Idem. p. 27.

<sup>139</sup> BRETON, 1985. p. 59. Essa afirmação encontra-se em uma listagem sobre os precursores do surrealismo, figurando entre outros Sade, Baudelaire, Lautréamont, Poe, Mallarmé, Saint-Pol-Roux. Naturalmente não se pode afirmar que Rimbaud em sua errância pela Europa e África estava em busca de uma experiência com o maravilhoso tal qual compreendem os surrealistas, contudo não me parece ser essa a questão.

surrealismo: “É preciso mudar a vida e transformar o mundo” e “A poesia não deve ser feita por um, mas por todos”<sup>140</sup>.

A influência de Rimbaud sobre a eleição do maravilhoso como valor poético máximo ocorre, portanto, a partir da conexão que os surrealistas estabelecem entre a teoria poética do autor das *Iluminuras* e de uma prática de vida posterior do poeta, independentemente dos dois momentos serem entendidos como complementares por Rimbaud.

Já a influência de Charles Baudelaire na construção de uma poética que privilegiasse a fusão entre real e imaginário ocorre a partir da analogia. O surrealismo procurará encontrar no que é análogo a chave para o “ponto supremo” de que fala Breton.

A fonte sem dúvida está na Teoria das Correspondências, que Baudelaire deixa ver no poema *Correspondances*. A ideia de que tudo o que existe encontra correspondência em outra coisa de igual natureza foi buscada por Baudelaire em Emmanuel Swendenborg, em sua obra de 1758 *De coelo et de inferno*.

O autor de *Petis Poèmes en Prose*, entretanto, rejeita o aspecto religioso da teoria de raiz platônica de Swendenborg, a qual entendia haver correspondência com o mundo espiritual entre todas as coisas do mundo natural. Para Baudelaire havia, sim, correspondência entre coisas do mundo natural, mas não com o mundo espiritual e sim entre coisas do próprio mundo natural. Tal concepção se encontra nos tercetos de

---

<sup>140</sup> A primeira frase é na verdade a união de duas outras, “É preciso mudar a vida” de Rimbaud, e “É preciso transformar o mundo” de Karl Marx. A segunda é de Lautréamont e traduz bem o ideal de poetização do cotidiano e democratização da poesia, ao menos da concepção de poesia por parte dos surrealistas. Cabe dizer que para Breton e outros teóricos do surrealismo, a prática poética não se relaciona com “ser poeta” no sentido convencional do termo. Qualquer um poderia fazer ou viver poesia e para isso não seria necessário escrever um verso que fosse (a exemplo do segundo Rimbaud).

*Correspondances* que tem como tema as sinestésias<sup>141</sup>. Essa é, segundo Álvaro Gomes<sup>142</sup>, a diferença fundamental entre Baudelaire e Swendenborg. Enquanto este procura uma correspondência com Deus, aquele, por sua vez, a compreende de uma maneira em que não há vinculação com o sagrado:

A sinestesia que se produz na mistura das percepções sensoriais não dá como resultado um vínculo entre o céu e a terra nem nos transporta ao estado divino, mas encontra suas conexões aqui na terra.<sup>143</sup>

Para Baudelaire as correspondências são a chave para o acesso à natureza, para o paraíso para sempre perdido, o qual se encontra agora no mundo sensível. Seria então através dos símbolos e das sinestésias que se poderia novamente interagir com a natureza<sup>144</sup>. Porém, se o homem não mais a reconhece, o contrário ocorre<sup>145</sup>, já que no mundo natural tudo mantém profunda unidade.

Breton parte das correspondências de Baudelaire como porta para o acesso ao maravilhoso, experimentando assim a magia cotidiana. E se em *Correspondances* a busca é pela reintegração à natureza e seus mistérios, o reencontro no surrealismo é do homem com ele mesmo, com as suas faculdades primevas que “a pretexto de civilização e de

---

<sup>141</sup> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,/Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants./Ayant l'expansion des choses infinies,/Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens./Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. (BAUDELAIRE, 1985. p. 114.).

<sup>142</sup> GOMES, 1994. p. 39.

<sup>143</sup> BALAKIAN, Ana. Apud. GOMES, 1994. p. 39.

<sup>144</sup> GOMES, 1994. p. 40.

<sup>145</sup> La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles / L'homme y passe à travers des forêts des symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers. (BAUDELAIRE, 1985. p. 114).

progresso conseguiu-se banir do espírito”<sup>146</sup>. Daí o interesse do surrealismo pela arte dos loucos e pela arte primitiva dos povos da África, Oceania e Américas do Sul e, sobretudo, Central. Faculdades primeiras essas que estão latentes e que as descobertas de Freud permitiram aos surrealistas um vislumbre:

Com a fé nestas descobertas [de Freud] desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão.<sup>147</sup>

As descobertas de Freud então autorizam a procura de uma realidade que não se presta apenas a certas tarefas que visam manter o indivíduo sob a égide de uma sociedade movida à produção e ao acúmulo do capital, para a qual o que extrapola essa concepção é secundário. Considerando a proposta de fusão entre real e imaginário do surrealismo, a teoria de Freud dá elementos para que Breton pense na recuperação de um estado primitivo do ser quando essa oposição era inexistente. Breton acredita que as “estranhas forças” escondidas nas “profundezas do nosso espírito” são capazes de atuar no nível da consciência, “forças capazes de aumentar as da superfície”, modificando

---

<sup>146</sup> BRETON, 1985. p. 40.

<sup>147</sup> Idem.

a concepção de realidade. É exatamente nesse ponto que temos a manifestação do maravilhoso.

Contudo, Breton entende não ser esse processo tão simples, e compreende ser bastante provável a existência de um embate entre o que brota das profundezas do espírito e o que está no plano do real, aquelas “forças da superfície”, contra as quais se deve “lutar vitoriosamente”.

Todavia, essa luta não significa a vitória sobre a razão e consequente aniquilação desta. O surrealismo não despreza o racional, mas se insurge contra o seu império — é nesse sentido que Breton retoma o racional “desregramento dos sentidos” de Rimbaud ao afirmar que essas “estranhas forças devem ser captadas para depois, se for o caso, serem submetidas à razão” —. Breton resolve a questão de forma dialética. Ao entender ser necessário a luta contra o racionalismo do qual está impregnado a sociedade burguesa, e que se manifesta na valorização da realidade apenas, o autor de *Nadja* chega a síntese com a noção de “mais realidade”, de procura pelo ponto supremo, a que venho me referindo.

Essa insurgência contra a realidade “que nos é dada”, como diz Breton, possui razões mais complexas e se relaciona com o projeto libertário do surrealismo. No *Segundo Manifesto*, Breton relembra as longas sabatinas a que ele e seus companheiros foram submetidos pelos comunistas quando os surrealistas postulavam a entrada no PCF. O cerne da querela era fazer ver aos comunistas a impossibilidade de êxito da revolução se essa não propiciasse uma modificação radical de compreensão de mundo em cada indivíduo<sup>148</sup>. Porém, para a lógica

---

<sup>148</sup> Breton queria trazer para o mesmo plano da revolução social “os problemas do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião”. (BRETON, 1985. p. 115).

funcional do partido, obviamente era difícil aceitar que Sade e Lautréamont foram tão revolucionários quanto Marx e Engels, conforme apontavam os surrealistas<sup>149</sup>.

A incidência constante do maravilhoso não se resume apenas a uma questão estética manifestada na arte surrealista, mas também em uma série de acontecimentos estranhos a uma explicação lógica. Estes por sua vez, tão logo se esteja disposto a lhes reservar um lugar no cotidiano, possuem um valor revelatório, mágico para os surrealistas por ser transformador da realidade. A magia cotidiana seria encontrada desde os acontecimentos mais banais àqueles que podem ser vistos como mais elevados, como o encontro com Nadja, apenas para exemplificar.

O aspecto poético reside na natureza inusitada do fato, o qual adquire esse significado tanto quando nada sobre ele possa ser relacionado, pois somente o estranhamento já é suficiente, ou quando se pode estabelecer alguma espécie de analogia.

Em um texto de 1955, *Magia Cotidiana*, Breton elenca algumas situações aparentemente triviais que experienciou. Há uma carta de uma ex-amante, com quem se relacionara há alguns anos, na qual ela relata um sonho que tivera em 1930 e que se relacionava com o nascimento do filho de Breton. Na carta assinada tão somente G.D.<sup>150</sup>, a ex-amante

---

<sup>149</sup> A admiração por Sade se dava pela maneira como ele tratou a sexualidade, o que na visão dos surrealistas apontava para a libertação do indivíduo de velhos tabus sobre o tema.

<sup>150</sup> Muito possivelmente a mulher é a própria Nadja, cujo verdadeiro nome é Léona Camille Ghislaine Delcourt. Breton revela no texto que ao longo dos anos recebeu algumas cartas dessa mulher. De fato, a existência dessas cartas sempre foi conhecida, vindo o seu teor a público em 2008 por ocasião do grande leilão feito dos objetos pessoais de André Breton. Nessa carta de 1930, a autora menciona ter sido obrigada, logo depois do rompimento com Breton, a se ausentar de Paris por motivos de saúde (Nadja é internada em março de 1927 após uma “crise de angústia”). As datas portanto coincidem, pois a convivência com Nadja se dá em outubro de 1926.

afirma ser o sonho profético, pois somente em 1940 viria a saber que Breton tinha uma filha, Aube, nascida em 1935 de seu casamento com Jacqueline Lamba.

Breton inicia esse texto narrando um acontecimento que se deu em sua casa com seu cachorro. Ao passar pela porta foi recebido pelo cão com uma alegria que não lhe era habitual. O animal corria de um cômodo a outro da casa como “se quisesse me contar algo excepcionalmente bom”<sup>151</sup>. Breton estranha o comportamento do cachorro que sempre interagira com ele de forma reservada, além do que, arroubos dessa natureza não são comuns à raça (Skye-Terrier). Ao perguntar a sua filha se algo tinha acontecido ela lhe responde que nada extraordinário ocorrera e que o estado de euforia se produziu impassivelmente. Nesse momento, ao olhar sobre a mesa, Breton vê uma correspondência. Assinada por Robert Guy, advogado da Sociedade Protetora de Animais e Plantas, informava a Breton que a causa tinha sido ganha. Três anos antes, o autor dos *Manifestos* constituíra advogado em processo contra a administração da casa em que morava, pois se proibira qualquer condômino de ter cachorros sob pena de quinhentos francos ao dia.

Crer que o animal de fato “quisesse contar algo” parece realmente pouco crível e possivelmente nem o próprio Breton acreditava nisso. Todavia, o que interessa aqui é a coincidência, de certa forma, intrigante.

A situações como essas é que prestará toda a atenção o surrealismo, que verá em fatos inusitados como esses,

---

<sup>151</sup> BRETON, 1989. p. 96.

independentemente de serem credíveis<sup>152</sup>, a manifestação do maravilhoso no dia a dia, daí a magia cotidiana. Acontecimentos como os descritos no texto de 1955 abundam nas experiências surrealistas e seriam, ao longo do movimento, exaustivamente debatidos e teorizados na condição de acaso objetivo, ponto sobre o qual passarei em seguida.

---

<sup>152</sup> Em *Nadja*, há uma passagem, das mais conhecidas da obra, em que ao olhar uma janela às escuras a protagonista diz que dali um minuto a mesma ficaria vermelha. O minuto se passa, acende-se a luz e há de fato cortinas vermelhas. Afora todas as considerações e possíveis explicações para o ocorrido, Breton limita-se a comentar “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).



## 2.4. ACASO OBJETIVO: EM BUSCA DO MARAVILHOSO

Na busca por uma poesia como prática constante de vida, o surrealismo encontrará o campo propício para experienciar o maravilhoso no acaso objetivo, pois quando da sua manifestação surgem os elementos para a poetização cotidiana. É através desse fenômeno que ocorrem os encontros fulgurantes, que o insólito aparece como iluminação, que as coincidências petrificantes estabelecem, tão logo assim percebidas, analogias aparentemente inverossímeis. É no acaso objetivo que se vislumbra a possibilidade de se atingir o ponto supremo. Michel Carrouges o define da seguinte maneira:

Le hasard objectif, c'est l'ensemble de ces phénomènes qui manifestent l'invasion du merveilleux dans la vie quotidienne. Par eux, en effet, Il s'avère que l'homme marche en plein jour, au milieu d'un réseau de forces occultes qu'il lui suffirait de déceler et de capter pour s'avancer enfin victorieusement, à la face du monde, dans la direction du point suprême. Ce sont les présages visibles et vérifiables du nouvel âge d'or, les prodromes actifs de la grande réintégration cosmique, les amorces et les signes de la future fusion de l'homme et de l'univers par la conquête du point suprême.<sup>153</sup>

O ponto supremo, o maravilhoso na vida cotidiana e a reintegração cósmica — que remonta à Teoria das Correspondências — são a chave para a manifestação do acaso objetivo enquanto prática poética que visava a libertação do homem em face de um estado de

---

<sup>153</sup> CARROUGES, 1967, p. 246.

opressão, que para os surrealistas extrapolava a condição social, mas que atuava também, e de maneira decisiva, nas camadas mais profundas do sujeito. Embora repleto de implicações políticas, o acaso objetivo é manifestação poética, aliás, cabe ressaltar que poesia e política no surrealismo são indissociáveis.

Marilda de Vasconcelos Rebouças se reporta ao acaso objetivo “como sendo o lugar geométrico das coincidências”<sup>154</sup>. Assim, em algum lugar e momento ainda desconhecidos por aquele que o protagonizará, como no passeio de Breton e Giacometti pelo mercado das pulgas, poderá se dar a manifestação de algo revelador. Acaso então porque os acontecimentos assim ocorrem, sem motivo ou explicação aparente, e objetivo em função de se ter como expectativa vivenciá-lo, não significando com isso uma interpretação arbitrária e obsessiva de toda e qualquer situação. Mesmo porque, ainda que o indivíduo esteja atento às “coincidências atordoantes”<sup>155</sup> e predisposto a ceder-lhes espaço, nem toda coincidência é reveladora de algo via analogia, ou insólita o bastante para causar estupefação.

A origem do termo “acaso objetivo” sempre foi motivo de certa controvérsia e está intimamente ligado às fontes filosóficas e psicanalíticas do surrealismo. Assim, é comum encontrar nos textos críticos sobre acaso objetivo a menção das fontes como sendo Hegel e, principalmente, Friedrich Engels — a quem é atribuída a expressão —

---

<sup>154</sup> REBOUÇAS, 1986. p. 56.

<sup>155</sup> Michel Carrouges retoma a definição de acaso objetivo para um colóquio sobre surrealismo no Centro Cultural de Cerisy-La-Salle em 1966. É nessa definição que se encontra a sempre recorrente expressão “coincidências atordoantes”, da qual faço uso em alguns momentos deste capítulo. Segundo Carrouges, “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”. (ALQUIÉ, apud. REBOUÇAS, 1986. p. 55).

devido a sua teorização sobre causalidade no marxismo. Claudio Willer discute a questão<sup>156</sup> ao citar Breton em resposta a uma carta que este recebera de Georges Sanson acerca do misticismo e uma religiosidade disfarçada no surrealismo, com a qual o autor de *Nadja* não concorda. Ao fim da citação de Breton, o próprio faz a seguinte citação de Engels: “A causalidade não deve ser compreendida senão em ligação com a categoria do acaso objetivo, forma de manifestação da necessidade”<sup>157</sup>.

Contudo, Engels nunca usou essa expressão, parecendo muito mais uma leitura de Breton sobre a ideia de acaso presente na obra do filósofo alemão. Willer chama a atenção para o texto *Situação Surrealista do Objeto* de 1935, em que ao falar de acaso objetivo, Breton não faz nenhuma referência a Engels; todavia há uma remissão à noção de “humor objetivo” de Hegel<sup>158</sup> que, ao que parece, seria a principal referência sobre o tema. O ensaísta e poeta brasileiro encerra a questão referindo-se em citação ao ensaio de Marguerite Bonnet para o volume II das *Oeuvres Complètes* de André Breton.

Bonnet<sup>159</sup> diz que o que aparece no pensamento de Engels é a representação do acaso como fenômeno de superfície. Entretanto, a palavra “objetivo” não aparece contextualizada com o fenômeno do acaso, conforme pesquisa por ela realizada não apenas nas obras de Engels, mas também nos livros doutrinários de marxistas como Plekhanov e Bukhárin.

---

<sup>156</sup> IN: *O Surrealismo*, 2008. p. 344.

<sup>157</sup> BRETON apud WILLER, 2008. p. 338. IN: *O Surrealismo*. Willer comenta que é dessa forma que aparece na obra de Breton a expressão *acaso objetivo* atribuída a Engels. Já Marilda de Vasconcelos Rebouças afirma que “o termo vem de Hegel”. (REBOUÇAS, 1986, p. 56).

<sup>158</sup> Breton voltaria à mesma questão na introdução para a *Antologia do Humor Negro* (1940) ao dizer que “(...) a esfinge negra do humor objetivo não podia deixar de se encontrar, na nebulosa estrada do futuro, com a esfinge branca do acaso objetivo, sendo toda e qualquer citação humana posterior o resultado desse abraço mútuo”. (BRETON, 1973. p. 20).

<sup>159</sup> BONNET apud WILLER, 2008. p. 338. IN: *O Surrealismo*.

Em seguida, a teórica francesa fala do impacto que causou em Breton a leitura do *Curso de Estética* de Hegel, para quem a passagem sobre o *humor objetivo* é tão decisiva por marcar o final da arte romântica e mesmo o fim da arte. Cabe aqui citar o final do trecho das considerações de Bonnet sobre o assunto:

(...) Se o marxismo, através da caução de Engels, assim dá ao acaso uma base infinitamente mais sólida do que o poderia fazer para Breton uma teoria como aquela de Cournot (duas cadeias causais que se encontram acidentalmente), é a leitura poética que ele fez das páginas de Hegel sobre o humor objetivo que projeta sobre a ideia do acaso todo o frêmito da vitalidade concreta e do sentimento agudo do moderno<sup>160</sup>.

Bonnet fala em uma “leitura poética” feita por Breton de Hegel. De fato, se não há na obra do pensador alemão nenhuma menção a “acaso objetivo”, tampouco na obra de Engels, é bastante pertinente corroborar com a autora. Porém, a “projeção” do “humor objetivo” de Hegel na concepção de acaso objetivo feita por Breton encontra outra fonte importante em Freud.

Para Hegel o humor é a manifestação de uma subjetividade que procura se libertar de tudo o que é objetivo. Nesse sentido, o filósofo alemão fala em *humor subjetivo*, no qual o ser se volta para o seu interior construindo uma relação com o mundo a partir da sua subjetividade<sup>161</sup>. Em contrapartida haveria um outro tipo de humor, no qual o indivíduo afasta-se do seu interior em direção ao que está fora, ao

---

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> HEGEL, 2000. p. 336, 337.

objeto exterior, ou seja, o conteúdo sobre o qual o artista comporá a sua obra. Esse movimento sobre esse objeto exterior é de contemplação, objeto tal que existe por si só e independente do humor do artista<sup>162</sup>. Contudo, ao contemplar o exterior o caráter subjetivo do humor se mantém, só que agora cativado pelo objeto e sua forma real. Assim, a essa oposição entre subjetivo e objetivo, interior e exterior, Hegel, fazendo uso do seu método dialético, chega ao *humor objetivo*.

Mas se essa satisfação na exterioridade como na exposição subjetiva se eleva a um aprofundamento no ânimo do objeto, de acordo com o princípio romântico, e ao humor, por outro lado, interessa também o objeto e a configuração deste no seio do seu reflexo subjetivo, então alcançamos, desse modo, uma interiorização no objeto, um humor como que *objetivo*.<sup>163</sup>

Se em Hegel Breton encontrou o pensamento dialético que lhe permitiu procurar uma resolução para a questão da “pouca realidade que nos é dada”, foi em Freud que ele encontrou elementos fundamentais para a concepção de acaso objetivo.

Em *O Amor Louco*, antes de realizar a análise do seu poema *Tournesol*, Breton lança-se a uma série de considerações e reflexões sobre o acaso. Comenta sobre uma questão colocada aos escritores de sua época por ele e Paul Éluard sobre o assunto<sup>164</sup>, tema ao qual os dois

---

<sup>162</sup> Para Hegel esse humor é que se opõe a subjetividade romântica, daí o filósofo alemão falar em fim da arte romântica. Hegel entendia que o traço romântico fundamental era o voltar da alma para si mesma, desprezando o mundo real, já que esse não corresponde de forma perfeita à natureza íntima da alma.

<sup>163</sup> HEGEL, 2000. p. 343, 344.

<sup>164</sup> Esse “inquerito” foi proposto na revista *Minotaure* (1933-39) na qual os surrealistas colaboraram estreitamente. A questão colocada, na verdade duas, era “É capaz de dizer qual foi

se lançam em pesquisa partindo da ideia de acaso em Aristóteles, passando por Cournot, Poincaré até chegar aos materialistas modernos, a partir dos quais, associando Freud, Breton chega a seguinte definição de que “o acaso seria a forma de a necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano .”<sup>165</sup>

Assim, partindo da necessidade natural do ser humano de interação com o mundo exterior, o acaso propicia o acesso às pulsões do indivíduo. Breton encontra Nadja por acaso durante uma de suas deambulações pelas ruas parisienses. No entanto, esse encontro cujo significado mágico reside no que aconteceria posteriormente entre os dois não é gratuito. Há algum tempo Breton desejava e esperava por uma situação em que o encontro amoroso se configurasse como algo extraordinário.

Em *Os Passos Perdidos*, coletânea de textos publicada em 1924, Breton escreve<sup>166</sup> que deixava toda a noite aberta a porta do quarto do hotel em que morava, na esperança de acordar ao lado de uma mulher que ele não tivesse escolhido<sup>167</sup>. Outra situação relatada na mesma obra dá conta de um surpreendente encontro com uma mulher que ia de uma calçada a outra interrogando os passantes a esmo. Esse encontro não foi protagonizado apenas por Breton, mas também por Aragon e André Derain, com poucos minutos de intervalo entre um e outro, quando estavam os três a caminho de um café no qual iriam se encontrar. Aragon e Breton são tomados pelo irresistível apelo de

o encontro capital da sua vida? Até que ponto esse encontro lhe deu, e lhe dá, a impressão de ser fortuito? ou necessário?” (BRETON, 1971. p. 27).

<sup>165</sup> Idem. p. 30. O grifo é do próprio Breton.

<sup>166</sup> BRETON, 1998. p. 11.

<sup>167</sup> O que interessa aqui não é uma suposta “crença” de que de fato a mulher viria, mas sim a espera. Abordarei a questão mais à frente.

procurá-la, refazendo em vão o caminho por onde ela passara<sup>168</sup>. Ou ainda o desejo de Breton em encontrar em um bosque durante a noite uma mulher ”bela e nua”<sup>169</sup>.

É possível ver a materialização do desejo de Breton na experiência com Nadja, sendo esse encontro ao acaso, a necessidade de manifestação do exterior, ao passo que ela própria personificaria a mulher que está por vir, e que já fora vislumbrada anteriormente na jovem a interrogar os passantes pelas calçadas de Paris, como também na espera por uma desconhecida em um quarto de hotel, e na mulher nua do bosque.

Sendo o acaso objetivo “o conjunto das premonições, dos encontros insólitos e das coincidências atordoantes que se manifestam, de tempos em tempos, na vida humana”, como diz Carrouges, e sendo, portanto, nele que repousa a possibilidade de manifestação do maravilhoso, então é natural que se esteja atento às “coincidências atordoantes”. E embora essa atenção não se configure em uma alienação ao fato, ainda assim há uma constante espera. Todavia ela é uma expectativa descompromissada e implica, sobretudo, em uma postura lírica na qual o sujeito se entrega a uma condição de predisposição, de aceitação e espera pelo inusitado enquanto possibilidade de revelação:

Ainda hoje, apenas espero colher os frutos da minha *disponibilidade*, desta minha sede de errar ao encontro de tudo que, estou certo, me mantém em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se algo houvesse que nos impelisse a uma súbita união. Gostaria que a minha vida não deixasse atrás

---

<sup>168</sup> BRETON, 1998. p. 91, 92.

<sup>169</sup> BRETON, 1964. p. 44.

de si outra coisa que não fosse o simples murmúrio de uma canção de quem está de atalaia, uma canção para enganar o tempo de espera. Independentemente do que possa ou não acontecer, a espera é que é, na realidade, magnífica.<sup>170</sup>

Se as coincidências atordoantes são o clímax, se é nelas que se encontra o poder mágico de iluminação, a espera por sua vez é “magnífica” pelo suspense a que se entrega o sujeito, daí ser um comportamento lírico, pois ela pode ser a véspera do grande momento, independentemente “do que possa ou não acontecer”. Assim a espera é, nas palavras de Breton, uma infinita fonte criadora do desejo. Como exemplo disso o autor de *Nadja* relata<sup>171</sup> que para precipitar o aparecimento de uma mulher abria, fechava e reabria uma porta. Ao perceber que isso era insuficiente tomava um livro qualquer e o abria ao acaso com uma lâmina, postulando que tal ou tal linha da página direita ou esquerda deveria lhe informar se ela viria ou não. Segundo Breton, essa mulher nem sempre aparecia e quando não vinha isso o ajudava a compreender as razões pela qual ela não tinha vindo e a aceitar melhor o fato.

Caso essa mulher viesse, sendo ou não uma desconhecida, confirmaria a certeza de Breton de estar “em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis”. Caso contrário, fomentaria o desejo por um encontro que escapa ao lugar comum, o qual viria a se realizar com Nadja e Jacqueline Lamba. De uma forma ou de outra, não importando o tempo decorrido, entre Nadja e Jacqueline há um período

---

<sup>170</sup> BRETON, 1971. p. 34.

<sup>171</sup> Idem. p. 20.



de oito anos, a manifestação do inusitado confirmaria a projeção da pulsão do sujeito em um objeto exterior.

No que tange ao encontro amoroso, ponto culminante do acaso objetivo, segundo Rebouças, sem dúvida o capítulo IV de *O Amor Louco*, conhecido como *La Nuit du Tournesol* e *Nadja* são os casos mais relevantes. Não me estenderei no caso do poema *Tournesol*, já anteriormente comentado, e suas implicações enquanto manifestação do acaso objetivo. Cabe apenas lembrar aqui o aspecto insólito, já que o poema descreve com impressionante riqueza de detalhes o encontro, as informações que associam Jacqueline Lamba à desconhecida do poema, como também o itinerário feito pelo casal durante o passeio por Paris, além de o poema antecipar em mais de uma década o encontro.

Mas é de fato *Nadja* que reúne em seu mais elevado grau todas as acepções que formam a aventura surrealista. Em meio à narrativa dos acontecimentos encontram-se reflexões acerca de tudo o que é mais caro ao surrealismo. Em longas digressões ou mesmo em meio aos fatos narrados, Breton dá conta da poetização do cotidiano, das implicações do surrealismo acerca da liberdade, da atuação política claramente marxista, da crítica ao racionalismo, da busca pelo ponto supremo, como também das fontes esotéricas e influências literárias e filosóficas do surrealismo. O texto de André Breton, não somente em *Nadja*, mas no decurso de toda a sua obra, é um misto de autobiografia, ensaio e romance. Cabe dizer que muito desses temas eram naquele momento ainda embrionários dentro do surrealismo, encontrando-se em fase de estudos e que seriam melhor desenvolvidos com o passar dos anos, caso das relações com o esoterismo, mas, de toda forma, já estavam presentes.

Claudio Willer<sup>172</sup> chama a atenção para o início de *Nadja*, cuja primeira frase começa com a pergunta “Quem sou?” acompanhada por outras duas “Com quem ando?” e “Quem assombro?”. Esse cartão de visitas demonstra já de saída a oposição do surrealismo ao racionalismo. A primeira pergunta, feita por Descartes, encontra na resposta de Breton, de que ele é um fantasma, o rumo oposto, segundo Willer, ao cartesianismo. A partir daí, até a entrada de Nadja em cena, que ocorrerá perto da metade do livro, Breton se entregará a uma série de considerações e reflexões sobre a invasão do maravilhoso na vida cotidiana. Essa primeira parte, embora o autor não tenha feito uma marcação formal da obra nas três partes convencionadas posteriormente pelos críticos, funciona como um preâmbulo e, dessa forma, anuncia a chegada da protagonista.

É no segundo momento, o período de convivência com Nadja, que se encontra a razão (de escritura) da obra, ou seja, a narrativa enquanto possibilidade real de uma experiência de acaso objetivo e revelação do maravilhoso. É devido a isso que irei me ater a esse momento do livro, pois é nesse relato que se pode perceber com total propriedade a manifestação do fenômeno do acaso objetivo.

Na terceira parte, escrita de forma a parecer haver um maior distanciamento temporal em relação à segunda, Breton discorre, em um tom saudosista até, sobre o significado para ele do encontro com a jovem nascida nos arredores de Lille:

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

---

<sup>172</sup> IN: *O Surrealismo*, 2008, p. 330.

pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre.<sup>173</sup>

Seguem alguns desenhos e frases de Nadja, remissão a certas situações vivenciadas pelos dois, a afirmação de que ela era surrealista em sua essência, ainda que antes de conhecê-lo nunca tivesse ouvido falar no assunto. O tom muda para a crítica aos aparelhos de repressão do estado, sobretudo a prisão, dando ênfase aos asilos para loucos<sup>174</sup> tão logo Breton revela que Nadja fora internada, o que viera saber recentemente<sup>175</sup>. A partir daí há uma retomada de algumas reflexões da primeira parte da obra que se encerra praticamente da mesma forma como começou, com uma pergunta: “Quem vem lá?” e novamente com a espera.

O poema em prosa, sem título e separação do restante do texto e destinado a uma mulher, funciona como uma espécie de prólogo da obra e se refere não à Nadja, mas a Suzanne Musard, com quem Breton estava em vias de começar um romance. A frase final do livro se tornaria uma palavra de ordem no surrealismo: “A beleza será CONVULSIVA ou não será”.

O encontro com Nadja inicia-se ao fim da tarde de 4 de outubro de 1926, quando flanando por Paris, em um cruzamento com a rua Lafayette, Breton avista uma jovem, maquiada e vestida de maneira

---

<sup>173</sup> BRETON, 1964. p. 130.

<sup>174</sup> Convém lembrar que; durante a Primeira Guerra Mundial, Breton e Aragon, ambos então estudantes de medicina, prestaram serviço em um asilo para alienados mentais em Nantes. Entre os gritos dos internados e em meio aos bombardeios, os dois liam *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont. Essa experiência foi fundamental para o ódio que Breton nutriria durante toda a sua vida por toda e qualquer forma de repressão, conforme ele declararia mais tarde.

<sup>175</sup> O encontro com Nadja se dá em outubro de 1926. Breton escreve o livro em agosto do ano seguinte.

bastante insólita e que parecia “flutuar” entre os passantes. Dirigindo-lhe a palavra, esperando pelo pior, Breton se surpreende com a receptividade da moça que, conforme se percebe em seguida, assim como ele, também flanava pela cidade. É a partir desse ponto que começa a narrativa de encontros e desencontros entre os dois por uma Paris oculta, cúmplice das situações inusitadas que se desenrolarão, com o acaso objetivo os espreitando a cada passo dado.

“Eu sou a alma errante” é a resposta de Nadja a um Breton que lhe pergunta quem ela é. Uma resposta que para ele pela primeira vez está à altura da pergunta, pois que resume todas as outras, segundo diz. Há que se convir que a resposta não é a que se esperaria ouvir em uma abordagem em meio à rua, como também foge ao comum a explicação dada por Nadja para o seu nome, o qual escolhera por ser em russo o começo da palavra esperança, e por ser senão o começo dela.<sup>176</sup>

O acaso objetivo se manifesta já de saída. Breton entre tantos que naquele fim de tarde voltavam para casa “escolhe” interpelar alguém que, exatamente como ele, caminhava sem rumo definido, que se apresenta como uma alma errante, e cujo significado do nome que escolhe para si parece estar de acordo com o otimismo surrealista.

Nadja não é exatamente a desconhecida que Breton esperava encontrar pela manhã ao seu lado, quando deixava aberta a porta de um quarto de hotel para que ao menos tal possibilidade existisse. Nem a mulher que “apareceria” com o ato repetitivo de abrir e fechar uma porta. Tampouco a que caminharia durante a noite nua por um bosque,

---

<sup>176</sup> Willer informa em seu ensaio para a coletânea *O Surrealismo* (p. 331) que “Nadja” não é exatamente o começo da palavra “esperança” em russo, a qual seria “nadedja”.

situação bastante insólita com a qual Breton poeticamente sempre quis se deparar.

Entretanto, de certa maneira, ela é todas essas mulheres<sup>177</sup>, pois sempre esteve a sua espera. E é nesse sentido que o desejo inconsciente se manifesta em um objeto exterior. Mas a “escolha” em abordar Nadja ao invés de qualquer outra não é assim tão ao acaso, nem tão arbitrária como pode parecer, pois há algo nela que lhe chama atenção:

Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. 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. Le bord, nullement la paupière (...)<sup>178</sup>

O encontro é sem dúvida ao acaso, mas a predisposição a ele não, daí ser “objetivo”. Todavia, predisposição apenas, não significando que toda a *flânerie* fosse por parte dos surrealistas uma busca deliberada pelo inusitado. E é essa predisposição que leva Breton a perceber Nadja diferentemente de todos os outros que possivelmente a viram, pois o que lhe desperta o interesse e o impele a uma aproximação é aquilo que para os outros poderia ser bizarro, fazendo com que se afastassem dela, ou seja, a “curiosa maneira de se maquiar” e de se vestir. Além disso,

---

<sup>177</sup> Embora não seja o caso aqui estabelecer uma discussão aprofundada, mas não há como não relacionar Nadja com o mito da passante em Charles Baudelaire.

<sup>178</sup> BRETON, 1964. p. 72.

Breton percebe na jovem coisas que provavelmente passariam ao largo, como a maneira de andar e o “talvez imperceptível sorriso que erra em seu rosto”. Esse conjunto é suficiente para o desejo de abordagem, a qual é um “tiro no escuro”, já que não havia como saber tratar-se de uma “alma errante”, surrealista nela mesma, como diz Breton. Assim, essa “escolha ao acaso” é certa por que temos no autor de *Nadja* alguém que acreditava estar “em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se algo houvesse que nos impelisse a uma súbita união”, e é isso que o faz estar sempre atento a situações inusitadas. A sucessão de acasos, coincidências estranhas, possibilidades de analogias que tem sempre uma relação direta com o protagonista é, de fato, impressionante na obra.

O episódio da Praça Dauphine, no terceiro encontro, é emblemático. Breton propõe que jantem juntos e Nadja os conduz para a Ilha de Saint-Louis, ao menos era a direção que ela acreditava estar tomando. Subitamente encontram-se nessa praça<sup>179</sup>. Ali, durante o jantar, um bêbado ronda a mesa em que estão, proferindo palavras incoerentes, enquanto sua mulher, escondida atrás das árvores o chama. Durante a sobremesa, Nadja começa a falar sobre um túnel<sup>180</sup> que vem do Palácio da Justiça e contorna o Hotel Henri-IV. Ela se inquieta com a ideia do que já aconteceu nesse palácio e com o que ainda está por vir<sup>181</sup>, enquanto o bêbado grita “e os mortos e os mortos”, como se essas

---

<sup>179</sup> Repleta de simbologias para Breton que, conforme mencionado anteriormente possui o poder de lhe provocar sensações estranhas, além de figurar em outras obras suas.

<sup>180</sup> Claudio Willer informa que na biografia de Breton escrita por Henri Béhar, *André Breton: Le grand indésirable*, consta que escavações feitas em 1963 revelaram a existência desse túnel. Todavia, também constava em um narrativa do *Fantômas* de Souvestre e Allain. IN: *Surrealismo*, 2008. p. 332.

<sup>181</sup> A partir de 1601 O Palácio da Justiça passou por vários incêndios, o último deles em 1871 durante a Comuna de Paris. Também foi a sede do Tribunal Revolucionário entre 1793 e 1795

palavras tivessem alguma correlação com a história do palácio. É nesse momento que ocorre o episódio da janela:

Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. « Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. » La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges.<sup>182</sup>

A sucessão de acontecimentos estranhos não cessa. Ao olhar por entre as árvores Nadja se horroriza, pois “vê” um vento azul, o mesmo que já vira uma vez quando estando à janela do mesmo hotel Henri-IV sentiu uma vertigem, acompanhada de uma voz que dizia “você morrerá, você morrerá”. Breton acha melhor deixarem o local. No caminho Nadja agarra-se às grades do Palácio da Justiça e delira sobre prisões e o séquito de Maria Antonieta, Breton tem dificuldade em desgrudar suas mãos das grades. Já ao fim da noite chegam a um bar de nome Dauphin e Nadja comenta que eles vieram da Dauphine para o Dauphin. A coincidência para Breton é imediata, já que no jogo surrealista das analogias ele era associado ao Dauphin (golfinho).

Outra analogia, uma dessas “coincidências atordoantes”, acontece no jardim das Tulherias, quando ao olharem um chafariz Nadja comenta:

Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles

---

durante o chamado período de terror da Revolução Francesa. Disponível em: <http://www.paris-pittoresque.com/monuments/10.htm> Acesso: 31/12/2010.

<sup>182</sup> BRETON, 1964. p. 96.

retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élanement brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment.<sup>183</sup>

Breton acha estranho, pois a imagem suscitada é a mesma do terceiro dos *Dialogues entre Hylas et Philonous*, de Berkeley, o qual lia no momento, na edição de 1750. Uma obra que, segundo ele, não podia ser do conhecimento dela, e que trazia uma ilustração de um chafariz idêntico ao das Tulherias, a qual se encontra reproduzida em *Nadja*.

Os passeios por Paris em companhia de Nadja relatados por Breton na obra homônima são repletos de situações semelhantes. O improvável e mesmo o inverossímil surgem a cada esquina, as coincidências com passagens de obras anteriores de Breton e fatos por ele já vivenciados ou pelo qual passava no momento surgem a cada instante.

Há encontros e desencontros entre o casal, Breton a encontra na rua mais de uma vez, seja ao acaso, quando eles não tinham um encontro marcado<sup>184</sup>, seja quando ele decide procurá-la por Paris<sup>185</sup>.

Outro aspecto próprio do acaso objetivo é o seu caráter premonitório<sup>186</sup>. Em dado momento, no quinto encontro ela diz:

André ? André ?... Tu écrivais un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit,

---

<sup>183</sup> Idem. p. 100.

<sup>184</sup> Breton muda o seu itinerário em função de um compromisso e ao fazê-lo Nadja é uma das primeiras pessoas que encontra. Ela não consegue explicar o que fazia naquela rua. (*Nadja*, 1964. p. 88).

<sup>185</sup> Também sem haver um encontro previamente marcado. Angustiado com a possibilidade de não mais vê-la, Breton decide ir ao bar em que se encontravam sempre por volta das 18h. Sai em companhia de sua mulher três horas antes e, sem que fizesse qualquer atenção aos passantes, de dentro do táxi avista Nadja na calçada da rua Saint-Georges (p. 105).

<sup>186</sup> Toda e qualquer explicação metafísica sempre foi rechaçada por Breton.



tout disparaît. De nous il faut que quelque chose  
reste...<sup>187</sup>

Naturalmente, sabendo que ele era escritor, não seria difícil conjecturar que pudesse escrever sobre ela, caso queiramos retirar a passagem do contexto surrealista. Porém, Nadja não coloca a questão dessa maneira, há, portanto, outra possibilidade, a qual o surrealismo não desconsiderará.

Há ainda o episódio da profanação da hóstia. Breton beija os dentes de Nadja que lhe diz que o beijo pareceu ter algo de sagrado, como se os dentes dela tomassem o lugar das hóstias. No dia seguinte, Breton recebe um cartão de Louis Aragon que estava na Itália. Nesse cartão havia uma reprodução de um quadro de Paolo Uccello, intitulado *A profanação da hóstia*, o qual Breton não conhecia.

Podemos encontrar no acaso objetivo casos mais estranhos relacionados à “premonição”, não esquecendo o poema *Tournesol*, como o de Victor Brauner. O pintor romeno pinta uma série de quadros tendo por tema o olho enucleado. Brauner desenvolve uma obsessão pelo tema e em 1931 pinta um autorretrato no qual aparece enucleado do olho esquerdo. Alguns anos mais tarde, ao voltar para casa, ele é acidentalmente envolvido em uma briga, na qual recebe um golpe com uma garrafa que lhe arranca o olho esquerdo.

Caso parecido se dá com o poeta Guillaume Apollinaire, amigo de Breton, e sobre quem exerceu grande influência. Apollinaire é ferido na testa em 1916, durante a I Guerra Mundial, passando a ostentar uma cicatriz. Dois anos antes Giorgio de Chirico pinta um quadro que

---

<sup>187</sup> BRETON, 1964. p. 117.

permanece sem título até 1916. Esse quadro, após o ferimento de guerra de Apollinaire passa a se chamar *Portrait Prémonitoire de Guillaume Apollinaire*, pois de alguma forma anunciava o ferimento e o próprio poeta via nele um “sinal do destino”. Mais tarde, os surrealistas passariam a entender o quadro como uma manifestação premonitória de acaso objetivo.

Se passagens como essas contribuem para com o tema do acaso objetivo, é a partir de *Nadja* que uma investigação mais sistemática e consequente teorização ganha corpo. A experiência com *Nadja* comprova para Breton a viabilidade da proposta surrealista de fusão entre real e imaginário fazendo que a união das ideias de Hegel e Freud proposta por Breton se mostre possível no campo prático. Além disso, *Nadja* cumpre o papel de externar a busca surrealista como algo a ser experimentado por qualquer um. E se o encontro com a frágil Léona Delcourt propicia a André Breton um contato estreito com o surpreendente, corrobora o aspecto de revelação do acaso objetivo.

E se *Nadja* é o veículo para a condução do maravilhoso, é a cidade de Paris que permanece, na condição de cenário, personagem, cúmplice e detentora de uma tradição, como o grande campo magnético. Mas o acesso a todos os aspectos ocultos da cidade que conduzem a uma mais realidade se torna mais possível de atingir através do deslocamento por ela. É devido a isso que a deambulação, ponto sobre o qual passo agora, é para o surrealismo também uma prática indissociável do acaso objetivo. Pois se o acaso objetivo também pode ser percebido em um poema ou outra manifestação artística, é na errância pela urbe que o seu poder mágico parece ser mais intenso.

## 2.5. DEAMBULAÇÃO: A FLÂNERIE SURREALISTA

Admiradores de boa parte dos escritores que praticaram a *flânerie* no século XIX e fascinados pelo meio urbano, os surrealistas não só fazem parte da tradição de errar pela cidade, como algumas das suas obras<sup>188</sup> também se inserem no mito literário de Paris.

Naturalmente, a *flânerie* praticada por eles guarda algumas diferenças daquela praticada por seus predecessores. Isso ocorre em razão de algumas questões, entre elas as mudanças sofridas pela própria cidade, que nos anos 20 e 30 encontrava-se bem diferente do que era algumas décadas antes. Edmond Jaloux em *Le dernier flâneur* nos dá uma boa noção sobre isso:

Um homem que passeia não deveria ter de se preocupar com os riscos que corre ou com as regras de uma cidade. Se uma ideia divertida lhe vem ao espírito, se uma *boutique* curiosa se oferece à sua vista, é natural que, sem ter de afrontar perigos que nossos avós nem mesmo puderam supor, ele queira atravessar a rua. Ora, se ele não pode fazê-lo hoje em dia sem tomar mil precauções, sem interrogar o horizonte, sem pedir conselho à Prefeitura da Polícia, sem se misturar a uma turba atordoada e acotovelada, cujo caminho está traçado de antemão por placas de metal brilhante. Se ele tenta reunir os pensamentos fantásticos que lhe ocorrem, e que as visões da rua devem excitar, é ensurdecido pelas buzinas, entontecido pelos alto-falantes..., desmoralizado pelos pedaços de conferências, de informações políticas e de jazz, que escapam furtivamente das janelas. Outrora, também seus irmãos, os *badauds*, que caminhavam gostosamente pelas calçadas e paravam

---

<sup>188</sup> Além de *Nadja*, e de *O Camponês de Paris*, de Aragon, há *Les dernières nuits de Paris*, de autoria de Philippe Soupault.

um pouco em toda a parte, davam ao fluxo humano uma doçura e uma tranquilidade que ele perdeu. Agora, é uma torrente no qual você é jogado, acotovelado, rejeitado, levado ora para um lado, ora para o outro.<sup>189</sup>

O tipo de *flânerie* que Jaloux entende ser difícil, senão impossível de praticar, terminou com o século XIX, do qual é ele oriundo, tendo nascido em Marseille em 1878. A *flânerie* despreocupada, vagarosa, sem as atribuições de uma metrópole do século XX, de fato acabara. Logo, para os surrealistas, indivíduos na vanguarda de seu próprio tempo, era natural que a *flânerie* não podia conservar as mesmas características daquela cujo fim lamenta Jaloux. Para tanto, é necessário pontuar algumas questões como a I Guerra Mundial, a qual os futuros surrealistas viveram de perto<sup>190</sup>, a naturalidade com que se usufruía dos avanços tecnológicos das duas primeiras décadas do século XX, a paixão pelo efêmero e o empreendimento de um debate, que naquele momento estava direcionado às descobertas de Freud.

Embora utilizem com frequência as palavras *flânerie* e *flâner*, a preferência do grupo em torno de André Breton era pela palavra *deambulação*. Ainda que os termos *flânerie* e *déambulation* se refiram ao passeio pela cidade, existe uma diferença entre os dois vocábulos<sup>191</sup>. Na *flânerie*, o passeio acontece sem pressa, deixando-se levar pelo espetáculo do momento, enquanto que na *deambulação* o passeio ocorre sem que aquele que o pratica possua um objetivo ou rota definida.

---

<sup>189</sup> JALOUX apud BENJAMIN, 2007 p. 479.

<sup>190</sup> Breton esteve no front, em Pontivy, no ano de 1915, além de juntamente com Aragon ter prestado serviço militar no Hospital do Val-de-Grâce em 1917.

<sup>191</sup> ROBERT, 1998. p. 280, 375.

Talvez por isso os surrealistas tenham preferido esse termo, aparentemente mais propício a uma modalidade de passeio em que a irrupção do acaso é sempre considerada.

A deambulação era para os surrealistas uma prática importante, já que interligada ao acaso objetivo oferece-se como uma porta para o surpreendente. Sobre a deambulação escreve Maria de Vasconcelos Rebouças:

[uma] atividade privilegiada pelo grupo é a deambulação, que passa por várias fases no decorrer do movimento. Às vezes, sorteavam o nome de uma cidade, mas viajavam sem planos definidos. (...) Na deambulação fundem-se a estrada real e a rota espiritual, a tradição iniciática.<sup>192</sup>

E Breton, em depoimento sobre uma deambulação em grupo<sup>193</sup>:

(...) « Lachêz tout... Partez sur les routes » : c'est mon thème d'exhortation à cette époque. (...) Mais sur quelles routes partir ? Des routes matérielles, c'était peu probable ; des routes spirituelles, nous les voyions mal. Toujours est-il que ces deux sortes de routes, l'idée nous vint de combiner. (...) une déambulation à quatre, Aragon, Morise, Vitrac et moi (...) Il est convenu que nous irons au hasard à pied (...) Le voyage, prévu pour une dizaine de jours et qui sera abrégé, prend d'emblée un tour initiatique. L'absence de tout but nous retranche très vite de la réalité, fait lever sous nos pas des phantasmes de plus en plus

---

<sup>192</sup> REBOUÇAS, 1986. p.12, 13.

<sup>193</sup> Esse depoimento de Breton não se refere a uma deambulação por Paris. Mas sim a uma deambulação a partir da cidade de Blois, situada a 160 km de Paris. Blois foi escolhida de forma aleatória através de um sorteio, conforme informa Breton na entrevista.

nombreux, de plus en plus inquiétants. (...) Tout compte fait, exploration nullement décevante, quelle qu'ait été l'exiguïté de son rayon, parce qu'exploration aux confins de la vie éveillée et de la vie de rêve, par là on ne peut plus dans le style de nos préoccupations d'alors.<sup>194</sup>

Esse testemunho, dado a André Parinaud no início dos anos 50 em uma série de entrevistas para a Rádio Nacional da França, deixa ver que a deambulação ia além da errância. Era possível fundir-se ali real e imaginário. Realidade que se encerrava no aspecto físico, no que havia de palpável, imaginário que se manifestava nos “inúmeros e cada vez mais inquietantes fantasmas” a surgirem dos confins do inconsciente.

Se o ato de deambular era uma *flânerie*, entretanto os surrealistas adicionaram-lhe outro elemento, o de dela fazer uma experiência de revelação. De forma parecida à do *flâneur* do século XIX que em sua errância fazia “estudos”, os surrealistas por sua vez se entregavam a uma investigação, a qual se baseava no que poderia surgir quando não há mais compromisso com a realidade enquanto valor de sociedade, de perpetuação de um estado de coisas que garantia o bom funcionamento dessa sociedade, tal qual entendiam os surrealistas.

Esse descompromisso, o mesmo a que se propunha para o acaso objetivo, se tornava possível a partir do momento em que se privilegiava o acaso ao andar sem rumo ou meta pré-definidos.

Em viagem a partir de uma cidade escolhida ao acaso ou mesmo por Paris, sozinho ou em grupo, é dessa forma que a *flânerie* para os surrealistas adquire, ou culmina, em uma experiência reveladora.

---

<sup>194</sup> BRETON, 1969, p. 81, 82.

Quanto à Paris, uma das cidades ideais para a deambulação, outra seria Praga, ela não é apenas cenário, mas agente dessa experiência, pois assim como para o *flâneur* do Segundo Império, é a Paris oculta e que passa despercebida pelo seu habitante comum que interessa aos surrealistas explorar e, nesse sentido, há total convergência com a atividade do *flâneur*. Paris é, então, também outra(s), possuidora de um duplo a ser descoberto, repleto de lugares estranhos que suscitam as mais variadas sensações, como a que sente Breton na Praça Dauphine em *Nadja*:

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 Hôtel », où les allées et venues à toute heure, pour qui ne se satisfait pas de solutions trop simples, sont suspectes.<sup>195</sup>

Questões sobre a *flânerie* apontadas em textos do século XIX e discutidas por Walter Benjamin nas *Passagens* encontram correspondências em *Nadja*. Pode-se perceber nessa obra de Breton momentos que poderíamos associar à colportagem do espaço, à fisionomia, ao olhar simultâneo, além claro, de Paris como cidade que muitas vezes não está à mostra.

---

<sup>195</sup> BRETON, 1962, p. 93, 94.

O fenômeno da colportagem no espaço está associado a um deslocamento ilusório. Assim, caminhando pela Paris do Segundo império, o *flâneur* ao deixar uma passagem e se deparar com um daqueles grandes dioramas a lhe tomar todo o campo visual, tinha a impressão de ter saído de Paris diretamente para o Cairo, ou para as paisagens selvagens das Américas ou África. Em *Nadja* não temos esse elemento físico que “força” o sujeito ao deslocamento, todavia, ocorre um deslocamento no plano das imagens, em que à Paris real se sobrepõe outra Paris, aquela escondida, catalisadora de uma revelação. Paris que pode ser a própria capital francesa em outra época, como Nadja “vê” no episódio do Palácio da Justiça, em relação ao séquito de Maria Antonieta.

Imagens dentro de imagens, suscitando outras mais, provocando situações regidas pelo senso de mistério, como escreveu Odilon Redon, citado por Benjamin ao tratar da colportagem do espaço:

O senso de mistério é estar o tempo todo no equívoco, nos aspectos duplos, triplos, nas suspeitas de aspecto (imagens dentro de imagens), nas formas que podem vir a ser, ou que virão a ser, segundo o estado de espírito do observador. Todas as coisas sugestivas, pelo fato de aparecerem.<sup>196</sup>

Se a citação de Redon se aplica, a partir do estudo de Benjamin sobre o *flâneur* do século XIX, poderíamos fazer o mesmo em *Nadja*. As “formas que podem vir a ser, ou que virão a ser”, assim acontece com a protagonista da obra e os episódios da “mão de fogo”. Uma mão

---

<sup>196</sup> IN: BENJAMIN, 2007, p. 473.



que Nadja “vê” em chamas sobre o Sena na noite do jantar na Praça Dauphine, e que se apresentaria novamente em outra deambulação pintada em vermelho em um cartaz na rua. “Toujours cette main” ela diz, tentando tocá-la com a sua e que representaria o próprio Breton: “La main de feu, c’est à ton sujet, tu sais, c’est toi”<sup>197</sup>.

O imaginário de Nadja nesse caso é, portanto, uma extensão da realidade. Ela estabelece uma correspondência direta entre a mão em chamas sobre o Sena e a mão do cartaz de uma rua de Paris, mão que lhe é revelada lentamente, segundo ela, por um relâmpago no céu. Essa seria então a Paris oculta que abriga também o inverossímil. Obviamente que tudo isso assim ocorre em função do estado de espírito de Nadja, entretanto, Paris abriga Nadja, é deambulando que Breton encontra essa mulher “surrealista em sua essência”.

O que *Nadja* talvez possibilite perceber é que o conjunto de coisas que fazem a experiência de Breton possível, desde o encontro ao acaso com a jovem na rua Lafayette a todo o desenrolar de acontecimentos advindos desse encontro, é que tudo isso é possível talvez somente naquela fissura da cidade de Paris, da qual fala Roger Caillois. Dessa maneira, unindo real e imaginário, temos também um olhar simultâneo, ou uma vivência simultânea, talvez ficasse melhor. Aquela simultaneidade característica da modernidade de que fala Benjamin, o estar atento a todas as imagens sem hierarquizá-las. A diferença está apenas em que, se no século XIX, esse olhar possibilitador da colportagem do espaço, era provocado de maneira artificial, ao passo que com os surrealistas ocorria no plano do real, ou da “mais realidade” como dizia Breton. E nesse sentido, poderia-se

---

<sup>197</sup> BRETON, 1964. p. 116, 117.

aplicar aqui a consideração que faz Breton sobre o fantástico: “O que há de admirável no fantástico é que não há mais fantástico: só há o real”<sup>198</sup>.

Se Nadja era “surrealista nela mesma”, se a deambulação é uma retomada da *flânerie*, se a fisiognomia era a “fantasmagoria do *flâneur*”<sup>199</sup>, encontramos prática semelhante na heroína de Breton:

Ce que Nadja fait à Paris, mais elle se le demande. Oui, le soir, vers sept heures, elle aime à se trouver dans un compartiment de seconde du métro. La plupart des voyageurs sont des gens qui ont fini leur travail. Elle s'assied parmi eux, elle cherche à surprendre sur leurs visages ce qui peut bien faire l'objet de leur préoccupation. Ils pensent forcément à ce qu'ils viennent de laisser jusqu'à demain, seulement jusqu'à demain, et aussi à ce qui les attend ce soir, qui les déride ou les rend encore plus soucieux.<sup>200</sup>

Evidentemente Nadja não pratica a fisiognomia nos moldes do século XIX, flanando, procurando a partir da fisionomia das pessoas saber o que fazem, sua origem e caráter. Mas há uma tentativa de descoberta que é precisa, ainda que o método escolhido possa parecer pouco apropriado para o fim desejado. E se o exercício a que se deixa levar não acontece em meio à rua, ainda assim está presente o acaso. E se o *flâneur* da época de Baudelaire tinha na fisiognomia uma base que se pretendia científica, Nadja não possui tal preocupação, fazendo desse hábito diário uma prática muito mais poética do que qualquer outra

---

<sup>198</sup> BRETON, 1985. p. 46. A frase se aplica a um comentário sobre o romance gótico, único aceito pelo surrealismo. Pois o insólito que aparece nesse tipo de narrativa encontra certo parentesco com a atmosfera inusitada buscada pelo surrealismo.

<sup>199</sup> BENJAMIN, 2008. p. 473. “A fantasmagoria do flâneur: a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter”.

<sup>200</sup> BRETON, 1964. p. 77, 78.

coisa. No entanto, é exatamente esse aspecto poético que o surrealismo buscará ao resgatar a *flânerie*.

Por fim, a deambulação é também uma forma de *flânerie* e a sua filiação a essa é inegável. Contudo, uma série de variáveis encerram de vez aquela praticada pelo *flâneur* clássico. O que os surrealistas percebem na prática dos seus predecessores é a possibilidade imensa de vivenciar o acaso que o hábito da errância urbana propiciava.

Assim, valendo-se de uma tradição da capital francesa e juntando a ela, o acaso objetivo, a outrora decadente forma de frequentar e conhecer a cidade, adquire com o surrealismo contornos mágicos, abrindo caminho também para o conhecimento de uma Paris nunca antes vivenciada.

## **CAPÍTULO III**

### **NADJA**

### 3.1. AS TRADUÇÕES DE NADJA E O SEU HORIZONTE DE TRADUÇÃO NO BRASIL

*Nadja* foi publicada originalmente em 1928 na França e encontrou na edição da Gallimard de 1964 a sua versão definitiva em francês e, até onde pude apurar, é a partir dessa edição que o texto de Breton vem sendo traduzido em várias línguas desde então. Essa edição de 1964, publicada dois anos antes da morte de Breton, é a definitiva, ao que parece, em razão de ter sido revisada pelo próprio autor, que incluiu notas, um curto prefácio e quatro fotografias a mais que a edição de 1928.

Em língua portuguesa existem quatro edições de *Nadja*, a primeira publicada pela editora Estampa de Portugal, em 1972, traduzida por Ernesto Sampaio. No Brasil, a primeira edição é de 1987, com tradução de Ivo Barroso, publicada pela extinta Editora Guanabara. A Imago fez aparecer em 1999 uma segunda edição, e a Editora Cosacnaify a última delas em 2007, em ambas a tradução é assinada também por Ivo Barroso. Sendo as traduções das edições de 1987 e 1999 rigorosamente a mesma, enquanto que a de 2007 é diferente da primeira, pode-se então considerar que existem duas versões da obra no Brasil.

Antes de passar às versões de *Nadja* cabe mencionar qual era o contexto literário em que o surrealismo se inseria no Brasil naqueles dois momentos. O que havia de obras surrealistas e de sua fortuna crítica traduzidas, como o movimento se fez presente no país, além da posição da crítica em relação a ele. A esse conjunto de elementos Antoine

Berman chama de *horizonte do tradutor*. Para o crítico francês esse horizonte estaria relacionado a parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que determinariam a forma de agir e pensar de quem está traduzindo uma obra<sup>201</sup>.

O surrealismo no Brasil é ainda uma história subterrânea<sup>202</sup>. Presente no país desde o final dos anos 20 do século passado<sup>203</sup>, sua existência por aqui quando não negada e mesmo ridicularizada, é ignorada. É o caso, para citar um exemplo, de *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* de Gilberto Mendonça Teles, obra sempre recorrente quando se trata das vanguardas e que nas suas mais de cem páginas sobre o modernismo brasileiro não se encontra menção alguma sobre o surrealismo no Brasil<sup>204</sup>. Assim, afora as já conhecidas alusões

<sup>201</sup> BERMAN, 1995. p. 79.

<sup>202</sup> Retomo aqui, brevemente, a discussão sobre o não-lugar ocupado pelo surrealismo em nosso país, a qual estabeleci em minha dissertação de mestrado (*As traduções de Nadja e o (a) caso objetivo da marginalização do surrealismo no Brasil*. UFSC, 2004).

<sup>203</sup> Sérgio Lima em seu ensaio *Notas Acerca do Movimento Surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje)* divide a presença do surrealismo brasileiro em três períodos. O primeiro deles situado entre os anos 20 e 60. Ainda que não enquanto movimento organizado, contava com certo número de artistas e intelectuais que se interessaram pelo surrealismo, gravitando em seu entorno ou mesmo o praticando. A relação com o surrealismo nesse momento se torna bastante estreita em função da primeira estadia de Benjamin Péret no Brasil (1929-31). Lima cita em torno de 25 artistas, entre eles Ismael Nery, Mário Pedrosa, Lívio Xavier, Flávio de Carvalho, Maria Martins, e Pagu que, em 1946, traduziu juntamente com Mário Pedrosa o Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente, de Breton e Trotsky, sendo essa, ao que tudo indica a primeira tradução de Breton no Brasil. O segundo período compreende os anos 60 e divide-se em um momento de debates e estudos feitos entre 1962-64, do qual participaram entre outros nomes Sérgio Lima, Cláudio Willer e Roberto Piva, e um segundo momento entre 1965-69 quando se constitui o Grupo Surrealista de São Paulo/Rio de Janeiro. É nessa época que os brasileiros organizam juntamente com Breton a XIII Exposição Mundial do Surrealismo que acontece em 1967 na Fundação Armando Álvares Penteado. Por fim o terceiro período entre 1990/99 com as atividades do Grupo Surrealista de São Paulo/Fortaleza. IN: LOWY, 2001. p. 12-39.

<sup>204</sup> Floriano Martins afirma que em entrevista que fez com Teles em 1994 perguntou-lhe sobre a ausência do surrealismo em seu livro sobre as vanguardas e, principalmente sobre a revista *A Phala*, publicação do Grupo Surrealista de São Paulo/Rio de Janeiro, em 1967. Obteve como resposta que a ausência se deveu ao seu total desconhecimento sobre o assunto. Martins ainda diz que em *A escrituração da escrita (1996)* Teles observa o surrealismo pela mesma ótica de José Paulo Paes, validando apenas o seu conteúdo programático e o reduzindo à categoria dos *ismos*. (MARTINS, 2001. p. 30, 31).

sobre a influência do surrealismo na poesia de Murilo Mendes, o que se convencionou pela crítica oficial é a ideia de que o surrealismo no Brasil é inexistente. A afirmação de José Paulo Paes sobre isso em *O surrealismo na literatura brasileira?* é emblemática, já que segundo o autor de *Gregos & Baianos* “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve.”<sup>205</sup>

A marginalização do surrealismo em terras brasileiras tem sua causa na censura intelectual e artística ocorrida em dois momentos. Em um primeiro, em fins dos anos 20, a oposição de Mário de Andrade e, principalmente, de Tristão de Ataíde, que via no surrealismo “uma infecção literária que devia ser duramente combatida”<sup>206</sup>, foram suficientes para um silenciamento. O mesmo ocorreu nos anos 60, quando já havia de fato um grupo organizado, o Grupo Surrealista de São Paulo/Rio de Janeiro. A censura dessa vez se deu por parte dos concretistas no plano artístico e também em função da censura militar, que como se sabe, atingiu a todos os segmentos intelectuais e artísticos do país.<sup>207</sup>

A essa censura seguiu-se a quase total ausência do surrealismo na crítica brasileira. Crítica que, quando exercida, se mostra bastante equivocada, perpetuando, segundo Sérgio Lima, informações facciosas e incompletas, levando ao que ele chama de “infortúnio crítico do surrealismo no Brasil”.<sup>208</sup> Essa situação só começaria a mudar um pouco a partir de meados dos 90, quando começaram a surgir publicações tratando do assunto com mais seriedade, sendo que na última década

---

<sup>205</sup> PAES, 1985. p. 99.

<sup>206</sup> Disponível em: <http://www.unicamp.br/~boaventu/page30b.htm> Acesso: 06/03/2009.

<sup>207</sup> Conforme procurei demonstrar em minha dissertação no capítulo *O Surrealismo no Brasil: uma história subterrânea*.

<sup>208</sup> LIMA, 1995. p. 16.

aparecem publicações importantes<sup>209</sup>. Apesar disso, o surrealismo no Brasil ainda permanece em um não-lugar.

Quando a Guanabara publica *Nadja* em 1987 havia poucas obras surrealistas traduzidas<sup>210</sup>, da mesma forma no que concerne a textos críticos. Assim, em 1985 a Brasiliense publicou, com prefácio de Claudio Willer, *Os Manifestos do Surrealismo* de Breton, a coletânea *Os arcanos da poesia surrealista, Amor Sublime*, de Benjamin Péret, enquanto que a Paz e Terra reeditou *Breton-Trotsky: por uma arte revolucionária independente*, mantendo a tradução de Pagu e Mário Pedrosa. Ainda nesse ano a Perspectiva em sua coleção “Debates” publica *História do Surrealismo*, de Maurice Nadeau. Em 1986 a Brasiliense traz ao público outro título de André Breton, *Arcano 17*, e a editora Ática em sua “Série Princípios” publica *Surrealismo*. Portanto, no ano em que *Nadja* é publicado há apenas quatro obras surrealistas editadas no Brasil, incluindo aí *Os Manifestos*, e quatro outras de caráter crítico<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> Destaca-se sem dúvida *O Surrealismo*, publicado pela Perspectiva em 2008. A obra conta com 45 ensaios distribuídos em 925 páginas, trazendo mais de 30 ensaístas diferentes na sua grande maioria brasileiros. Convém mencionar ainda *Surrealismo e Novo Mundo*, editado em 1999 pela editora da UFRGS, com organização de Robert Ponge. Em 2010 a EDUSP publica *A Aventura Surrealista – tomo II, primeira parte* de Sérgio Lima. Esse segundo volume da obra, cujo projeto prevê mais dois, trata da história do surrealismo no Brasil desde os anos 20, e estava sendo aguardado há dezesseis anos, quando foi lançado o primeiro volume em 1995. É o mais completo documento sobre o surrealismo no Brasil até então editado.

<sup>210</sup> Convém ressaltar que em 1970 a extinta editora Vertente publicou *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, com notas, prefácio e tradução de Claudio Willer, além de uma apreciação de Lívio Xavier. A obra ficou fora de catálogo no Brasil desde então, ressurgindo em 2ª edição pela L&PM em 1986. Lautréamont ficaria novamente ausente das livrarias até 1997, quando a Iluminuras a reeditou, mantendo Willer como organizador e tradutor. No posfácio de *Nadja* (2007) a editora Cosac Naify afirma que o próprio Ivo Barroso traduzira *Nadja* nos anos sessenta. Contudo não obtive qualquer informação sobre essa tradução. Também não é informado se a mesma chegou a ser publicada.

<sup>211</sup> Apenas *Surrealismo*, de Marilda de Vasconcellos Rebouças, é um texto produzido no Brasil. Obra curta, com pouco menos de cem páginas, que se propõe com êxito a traçar um panorama do surrealismo.



Mas o súbito interesse pelo surrealismo por parte do mercado editorial em meados da década de 80 se deve a um evento promovido pela Aliança Francesa de São Paulo e pela UNICAMP em 1985. As duas instituições organizaram conjuntamente a *Semana do Surrealismo* que trouxe ao Brasil Jean Schuster e José Pierre, do Grupo de Paris, mais o Signo Ascendente, grupo surrealista de Buenos Aires, que ao lado de Claudio Willer e Sérgio Lima promoveram uma série debates e conferências.

Perguntei a Claudio Willer, quando escrevia a minha dissertação de mestrado, se a *Semana do Surrealismo* teve alguma correlação com as publicações dos anos 80. Reproduzo a resposta a mim enviada por ele naquela época:

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 coedições 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.<sup>212</sup>

Se a editora Brasiliense, responsável pela edição de metade das obras surrealistas lançadas no biênio 1985-86, foi subvencionada por uma das instituições responsáveis pela organização da *Semana Surrealista* de 1985, então é pertinente aventar que o interesse do mercado editorial brasileiro pelo surrealismo naquele momento se deu

---

<sup>212</sup> COSTA, 2004. p. 167.

em função desse acontecimento em São Paulo. E não por que o surrealismo de alguma forma passou a despertar algum interesse por parte da crítica e público.

Dessa forma, quando se traduz *Nadja* pela primeira vez no Brasil, havia pouquíssimas obras de Breton traduzidas, uma fortuna crítica bastante pequena, um (re)conhecimento histórico nulo do surrealismo no Brasil, uma literatura cuja tradição permite muito pouco espaço à vertente literária da qual o surrealismo faz parte, relegando-o, portanto, a uma posição obscura. Além disso, contava-se com um público que não possuía praticamente nenhuma ideia mais consistente sobre o surrealismo e que se deixava levar pelo lugar comum, a partir de noções “erroneamente vulgarizadas do surrealismo: a de que é um fantástico, algo assim como uma pessoa com quatro cabeças e de cor verde”<sup>213</sup>, ou ainda, de que é apenas um “ismo” delimitado entre data de surgimento e desaparecimento. Tal era o horizonte de tradução encontrado pelo tradutor de *Nadja* em 1987.

As edições subsequentes encontram um panorama um pouco diferente no que se refere às traduções, estudos acadêmicos<sup>214</sup> e uma fortuna crítica produzida no Brasil sobre o surrealismo, ainda que não se tenha praticamente nada mais sistemático sobre o surrealismo em nosso país — pelo menos até 2010 —, salvo esporádicas entrevistas e um ou outro artigo, em sua grande maioria em meio digital, dos ex-membros do Grupo Surrealista de São Paulo/Rio de Janeiro, e membros do Grupo Surrealista de São Paulo/Fortaleza. Mesmo assim, a situação de

---

<sup>213</sup> LIMA, 1995. p. 7.

<sup>214</sup> Refiro-me a teses e dissertações que vêm surgindo na última década e à parte da produção acadêmica do professor Robert Ponge, da UFRGS.

obscuridade a que o surrealismo foi relegado no Brasil continuava a mesma.

A edição de *Nadja* pela Imago em 1999 traz rigorosamente a mesma tradução de 1987, reproduzindo inclusive os mesmos erros de digitação que se pode perceber nessa última. A Imago, infelizmente, negligenciou na iconografia da obra, trocando o número das páginas correspondentes às legendas das fotos. Mas em fins da década de 90, caso se quisesse traduzir *Nadja*, o tradutor encontraria um leque maior de publicações surrealistas no país do que doze anos antes.

Em 1988 a própria Guanabara lançou uma coletânea de poemas de Paul Éluard, enquanto a Perspectiva publica *Qorpo Santo: surrealismo ou absurdo?* Em 1990 a editora Imaginário traz ao público brasileiro *Surrealismo e Anarquismo*, coletânea de textos trocados entre os surrealistas franceses e os anarquistas nos anos 50. No ano de 1992 a Martins Fontes edita *O Surrealismo*, de Jacqueline-Chénieux Gendron, importante estudiosa do surrealismo na França. Em 1995 a EDUSP traz ao mercado o tomo primeiro d'*A Aventura Surrealista*, de Sérgio Lima, enquanto que a editora Atlas publica de Álvaro Cardoso Gomes *A Estética Surrealista*, coletânea comentada de textos teóricos do surrealismo. No ano seguinte, em 1996, a Imago publica a tradução de Flávia Nascimento para *O camponês de Paris*, de Louis Aragon. Em 1997 a Iluminuras lança *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, a Cosacnaify *Surrealismo*, de Fiona Bradley, e a EDUSP *De Baudelaire ao surrealismo*, de Marcel Raymond. E por fim, no ano em que a Imago

reedita a tradução de Barroso aparece pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul *Surrealismo e Novo Mundo*.<sup>215</sup>

Assim, independentemente da situação do surrealismo na historiografia literária brasileira, em 1999 o horizonte de tradução é bem diferente daquele quando da introdução de *Nadja* no Brasil. Considerando o que se publicou desde meados da década de 80 até o ano dessa reedição feita pela Imago, há uma gama aceitável de obras em torno do surrealismo que talvez justificasse uma retradução. Todavia, a Imago preferiu tão somente reeditar a tradução de 1987 de forma integral e sem revisão alguma, não só da tradução, que caberia ao tradutor naturalmente, mas também no que concerne a questões mais simples, de responsabilidade da editora. Sobre a reedição de sua tradução de *Nadja*, manteve em 2003 um contato com Ivo Barroso, que me deu a seguinte resposta:

Com o encerramento das atividades da Guanabara, achei por bem transferir os direitos de *Nadja* para a Imago, para fazer “pendant” com o *Camponês* [de Paris].<sup>216</sup>

As razões que fizeram a editora preferir uma tradução já pronta ao invés de propor outra são difíceis de precisar. Talvez financeiramente

---

<sup>215</sup> Organizado por Robert Ponge se constitui de 23 ensaios, alguns de surrealistas históricos do Grupo de Paris, outros de autores brasileiros e latino-americanos, todos de alguma forma ligados ao surrealismo. Essa publicação se deu em condições semelhantes às edições dos anos 80 pela Brasiliense. Conforme consta na apresentação do livro, em 1992 houve alguns encontros na Argentina, Chile, Uruguai e Bolívia reunindo surrealistas e pesquisadores desses países, da França e do Brasil. Essa série de encontros culminou em novembro daquele ano no *Seminário Internacional Surrealismo e Novo Mundo* nas dependências da UFRGS em Porto Alegre. A publicação da obra, sete anos depois, e a promoção dos eventos de 1992 só foram possíveis devido ao apoio financeiro da Aliança Francesa e da Embaixada da França no Brasil, tendo a frente Jean Puyade, então cônsul honorário da França na Argentina e que em 1985 estava ligado à Aliança Francesa de São Paulo.

<sup>216</sup> COSTA, 2004. p. 168.

fosse mais interessante assim proceder, ou talvez julgasse que aquela tradução ainda cumprisse o seu papel, fato é que uma nova versão de *Nadja* para o português brasileiro só surgiria em 2007 pela Cosacnaify. Essa nova versão, assinada também por Ivo Barroso, se mostraria bastante diferente da versão anterior<sup>217</sup>.

A primeira década do século XXI para o surrealismo no Brasil se inicia com uma grande exposição no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Entre agosto e outubro de 2001 foram expostas em torno de 400 obras de artistas estrangeiros como Dalí, Miró, Max Ernst, De Chirico, Yves Tanguy, Magritte, Matta, Jean Arp e Man Ray. Entre os brasileiros havia obras de Sérgio Lima, Maria Martins, Ismael Nery, Cícero Dias e Flávio de Carvalho. A exposição contou ainda com conferências, seminários, leituras de obras surrealistas e a projeção de filmes de Buñuel, Man Ray, Jean Cocteau e Jacques Brunus.

Curioso que nessas últimas três décadas sempre que há algum evento relacionado ao surrealismo por aqui o mercado editorial é “abastecido” por obras sobre o assunto. Já no ano de 2001 a editora Nau publica uma nova tradução de *Os Manifestos do Surrealismo*<sup>218</sup> e a Escrituras *O Começo da Busca: o surrealismo na poesia da America Latina*, do pesquisador Floriano Martins. A Civilização Brasileira faz aparecer no ano seguinte *Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo*, de Michel Lowy. Convém ainda ressaltar os dez anos de atividade da revista virtual *Agulha* (1999-2009), dirigida por Claudio Willer e Floriano Martins, ambos ligados ao Grupo Surrealista de São

---

<sup>217</sup> Voltarei a esse ponto no capítulo 3.1.2, quando tratar especificamente dessa versão.

<sup>218</sup> Essa nova edição traz, além dos três manifestos, textos inéditos de Breton no Brasil. Segue-se *A carta às Videntes* (1925), excertos de *Posição Política do Surrealismo* (1935) e o texto integral de um livro de Breton, *Peixe Solúvel* (1924).

Paulo/Fortaleza. Se a revista não era um meio oficial do grupo, ainda assim o espaço dado ao surrealismo em seus setenta números é bastante relevante.

Após duas décadas e meia surgiram 22 publicações relevantes sobre o surrealismo no Brasil. Tais obras são na sua grande maioria críticas, portanto, direcionadas a um público especializado. Autores importantes do surrealismo como Robert Desnos, Philippe Soupault e René Crevel jamais foram traduzidos. Outros, centrais para o movimento contam com um número de traduções que chega a ser irrisório. Breton, o mais traduzido deles, possui apenas quatro títulos em meio a um universo que ultrapassa quarenta obras entre ensaio e poesia, ao passo que Aragon, Péret e Éluard apenas um<sup>219</sup>. Quanto aos brasileiros, somente Claudio Willer viu a sua narrativa *Volta* ser reeditada em 2002 e Roberto Piva que entre 2005 e 2008 teve as suas *Obras Completas* publicadas pela editora Globo<sup>220</sup>, enquanto que a obra poética de Sérgio Lima é quase que totalmente ignorada<sup>221</sup>.

Apesar de passados 25 anos de uma presença maior do surrealismo em termos de publicação no Brasil, considerando a quase nula presença anterior, o panorama do surrealismo em nosso país não se mostra muito diferente nos três momentos em que *Nadja* é editado.

---

<sup>219</sup> *Amor Sublime*, de Péret e *Poemas*, de Paul Éluard se encontram fora de catálogo desde os anos 80, a exemplo de toda a publicação sobre o surrealismo daquela década.

<sup>220</sup> Embora Willer e Piva sejam ao lado de Sérgio Lima os únicos poetas brasileiros citados no *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Willer e Piva por terem também sofrido influência da *geração beat* parecem ter uma aceitação maior por parte da crítica, que os associa somente à poesia marginal paulista dos anos sessenta.

<sup>221</sup> Pode-se citar também nessa situação Péricles Prade, Décio Bar e Tito Iglesias que fizeram parte do Grupo de São Paulo/Rio de Janeiro nos anos 60. Há ainda os casos de Maura Lopes Cançado, Aníbal M. Machado que aderiu publicamente ao surrealismo e também à produção de Benjamin Péret quando morou no Brasil em duas ocasiões, sem falar naqueles que produzem uma obra que se não totalmente surrealista, caçam nas mesmas redondezas, como diria Breton.

Permanecendo, portanto, a versão oficial de sua inexistência no país não só enquanto movimento organizado, mas também de suas influências salvo, claro, Murilo Mendes e casos como o de Campos de Carvalho<sup>222</sup>. Em virtude disso, os aspectos primordiais do surrealismo — como a busca pelo maravilhoso, a ideia de revolta absoluta e libertação total do homem, o humor negro como “revolta superior do espírito”<sup>223</sup> e, principalmente, o fato de que o surrealismo não se resume apenas a sua inserção histórica no período das chamadas vanguardas clássicas — permanecem quase que completamente desconhecidos do leitor e da crítica. O resultado disso é o trânsito pela vulgarização, sendo que qualquer coisa esdrúxula, seja lá em que situação for, é classificada como surrealista.

É, portanto, nesse contexto não muito favorável que Ivo Barroso se lança ao traduzir *Nadja* pela primeira vez em 1987, da mesma forma quando faz aparecer 20 anos depois uma versão revigorada da obra.

---

<sup>222</sup> Sua obra é um exemplo da marginalização e negação de que venho falando. Campos de Carvalho se dizia “irmão” de Lautréamont e se declarava surrealista, embora nunca tenha participado de movimento organizado algum e nem se aproximou dos surrealistas brasileiros, preferindo o isolamento. Permaneceu ignorado por trinta e um anos desde que publicou *O pícaro búlgaro*, seu último livro em 1964. Algum interesse sobre a sua escrita apareceu quando da publicação de sua *Obra Reunida* pela editora José Olympio há 16 anos. Contudo, não surgiu nenhum estudo consistente sobre a sua prosa nesse período, sendo restabelecido o silêncio. A dificuldade em relação a Campos de Carvalho se encontra justamente em reconhecer no Brasil a presença de uma vertente artística que não encontra lugar na tradição literária do país, pautada pelo paradigma realista e da crítica social. O grande problema com a obra do escritor mineiro reside, talvez, na impossibilidade de desvincular a sua escrita do surrealismo.

<sup>223</sup> BRETON, 1973. p. XX.





### 3.1.1. PRIMEIRA VERSÃO

Segundo o crítico francês Antoine Berman toda primeira tradução de uma obra é impura e imperfeita, e por essa razão consequentemente também o é a sua crítica. Imperfeita porque ela é ao mesmo tempo tradução e introdução, e impura porque está sujeita a sofrer todos os problemas relativos a uma tradução e também o impacto das normas.<sup>224</sup>

Partindo dessa condição proposta por Berman, em 2004 apresentei como dissertação de mestrado uma análise comparativa entre essa primeira tradução de Ivo Barroso e a tradução portuguesa de Ernesto Sampaio para *Nadja*, confrontando-as com o original em francês. Retomarei neste capítulo algumas das considerações feitas naquela ocasião a fim de poder estabelecer comparação, já que se trata do mesmo tradutor, com a segunda versão de *Nadja*, o que farei no capítulo seguinte. Embora naquela dissertação eu me referisse também à tradução portuguesa, irei me ater somente à brasileira, pois esse é o objeto de estudo a que me proponho para esse capítulo.

O estudo que fiz da tradução de 1987 tinha por objetivos procurar perceber como a tradução de Barroso se inseria naquele contexto de marginalização do surrealismo no Brasil, e se isso de alguma forma teve alguma influência em sua tradução; qual o nível de linguagem escolhido pelo tradutor e se o mesmo correspondia ao utilizado pelo autor; de que maneira a tradução trata de questões fundamentais para a obra como o acaso objetivo, o percurso feito pelo casal por Paris durante as deambulações, a presença de passagens insólitas, a relação estabelecida com outros textos, conforme o original em francês; de que maneira um autor tão pouco conhecido no Brasil é apresentado ao leitor brasileiro

---

<sup>224</sup> BERMAN, 1995. p. 84.

nessa que é uma de suas obras máximas; que surrealismo é esse que chega às mãos de um leitor quase nada habituado ao movimento de origem francesa; se na tradução o surrealismo se mostra naturalmente, ou se é um surrealismo que surge filtrado pela noção que dele se tem no Brasil<sup>225</sup>; que primeira edição de *Nadja* é essa que surge nos anos 80, ou seja, por ser apresentada ao leitor pela primeira vez é uma edição que possui quais tipos de paratextos, nota de introdução, nota do tradutor, ensaio, simples apresentação?<sup>226</sup>; e, por fim, quem é o tradutor Ivo Barroso, quais os tipos de obra ele costuma traduzir.

As conclusões desse estudo confirmaram o que Berman diz sobre uma primeira tradução ser também uma introdução à obra, portanto, foi a partir da tradução de Barroso que o leitor monolíngue do Brasil pôde entrar em contato com o relato de uma experiência surrealista. É fato que no ano anterior à publicação de *Nadja* a editora Brasiliense tinha lançado *Arcano 17*. Entretanto, são obras e experiências diferentes<sup>227</sup>, além do que, *Arcano 17* é uma das obras mais herméticas de Breton.

Antes de abordar a tradução, cabe a tentativa de registrar a recepção dessa primeira edição no Brasil, sendo que o quase nenhum registro sobre essa publicação talvez seja também um indício da situação em que o surrealismo se encontra no Brasil naquele momento.

Até onde pude apurar não há estudos sobre *Nadja* ou mesmo sobre a sua tradução na época em que a primeira versão da obra foi

---

<sup>225</sup> Refiro-me aqui ao que Sérgio Lima entendia por ser “noções erroneamente vulgarizadas do que é surrealismo”.

<sup>226</sup> Afora as notas de rodapé, capa, contracapa, etc.

<sup>227</sup> Em *Nadja* a experiência narrada tem lugar no período nascente do surrealismo, em um momento de descobertas, em que o maravilhoso se descortinava a todo o momento, contudo, as discussões nesse campo ainda eram iniciais. Já em *Arcano 17*, escrito por Breton quase 20 anos após *Nadja*, o enfoque se relaciona mais nas fontes esotéricas do surrealismo e ao papel do amor na práxis surrealista, que se mostra ali já perfeitamente integrado à teorização que o surrealismo dele fazia.

publicada. Quanto à imprensa escrita, há apenas uma resenha sobre a edição da Guanabara, intitulada “Passeio Surrealista”. Essa resenha é de autoria do professor da USP Augusto Massi e consta em seu currículo lattes<sup>228</sup> como tendo sido publicada no jornal *Folha de São Paulo* em 29 de abril de 1987. Entretanto, nessa data o jornal não traz tal publicação. Augusto Massi ainda publicaria na *Folha* mais três vezes aquele ano, mas em nenhuma dessas publicações se encontra a referida resenha<sup>229</sup>.

Contudo, para a reedição<sup>230</sup> de *Nadja* pela editora Imago em 1999 pude encontrar três resenhas: *Nadja: o romance onírico surreal*, publicada no jornal *O Globo* em janeiro de 2000, de autoria de Pedro Maciel; *Nadja – um clássico do surrealismo*, no *Jornal de Santa Catarina* em fevereiro de 2000, assinada por Wilson Bueno; e *A alma errante da mulher surrealista*, em maio do mesmo ano, por Simone Ostrowski, no *Jornal do Brasil*.

As resenhas do *O Globo* e *Jornal de Santa Catarina* procuram situar *Nadja* no contexto surrealista, comentam sobre o movimento fundado pelo autor, e destacam o seu aspecto onírico e de errância pela cidade, além das associações com a psicanálise.

Desses três textos, apenas o de Simone Ostrowski aborda questões mais herméticas do surrealismo, preferindo direcionar a sua resenha para a protagonista e para a mitologia que se desenvolveria em torno da figura feminina na concepção amorosa do surrealismo, o que procura discutir, com propriedade, a partir de citações da obra.

---

<sup>228</sup> Disponível em: <http://sistemas3.usp.br/tycho/curriculoLattesMostrar?codpes=63943>  
Acesso: 21/11/2010

<sup>229</sup> Procurei entrar em contato com Augusto Massi, mas não obtive resposta de sua parte.

<sup>230</sup> Reedição essa que conforme já resaltei mantém exatamente a mesma tradução da Guanabara, em função disso achei pertinente mencionar as resenhas.

Sobre a tradução de Ivo Barroso os comentários são mínimos. Ostrowski não faz nenhuma alusão a ela, ao passo que Maciel somente menciona a autoria. Apenas Wilson Bueno tece o seguinte comentário:

(...) vertida ao português pelo sempre poeta Ivo Barroso, parece conservar do original o que este possui de melhor - a graça de uma prosa que se quer puro poema, a cada linha, a cada parágrafo, nos tons e entretons deste texto em abismo.<sup>231</sup>

Ainda que o texto em francês não pareça apontar para uma “prosa que se quer puro poema”, e se a tradução de 1987 cumpre com o seu papel de introdução, se através dela é possível perceber em certos momentos o acaso objetivo, a manifestação do maravilhoso, o inusitado, por outro lado ela peca em alguns aspectos. O que é nítido nessa primeira versão de *Nadja* é a interferência do tradutor que se dá de duas maneiras. A primeira é que estamos claramente diante de um texto “mais belo”, ou seja, o nível de linguagem encontrado na tradução da Guanabara é mais elevado do que o encontrado no texto original, caracterizando assim o que Berman chamou de “enobrecimento”, uma das tendências deformadoras do texto em uma tradução<sup>232</sup>, segundo o crítico francês. A segunda diz respeito à inversão de algumas passagens, como também supressão de um termo ou outro.

Uma das formas utilizadas por Barroso para “enobrecer” o texto de Breton é fazer uso, de maneira abundante até, de arcaísmos da língua portuguesa, outra é a opção por termos pouco usuais na língua de chegada. Cabe dizer que na escrita de André Breton não encontramos

---

<sup>231</sup> O GLOBO, 2000. *Caderno Prosa & Verso*. p.2.

<sup>232</sup> BERMAN, 1999. p. 57.

essa situação. O autor francês se expressa a partir do que se conhece como um nível *standard* da língua<sup>233</sup>. Passo a seguir a alguns exemplos<sup>234</sup>.

O trecho a seguir refere-se a algumas considerações de Breton sobre os aparatos de repressão do Estado, nesse caso específico, trata-se dos asilos para alienados mentais:

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.<sup>235</sup>

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.<sup>236</sup>

A questão aqui é de anacronismo. Barroso emprega para o pronome francês de 2ª pessoa do plural o seu equivalente oblíquo em português, no caso *vos*. As gramáticas do português do Brasil<sup>237</sup>, sejam elas didáticas ou para uso no ensino superior, afirmam ser no português

---

<sup>233</sup> Na língua francesa temos 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.

<sup>234</sup> Para as citações de trechos de Nadja utilizarei o nome do autor para a edição original da Gallimard e o nome do tradutor para a versão de 1987. Os comentários sobre esses trechos não são citações da dissertação, contudo, seguem a mesma linha de raciocínio daqueles.

<sup>235</sup> BRETON, 1964. p. 166.

<sup>236</sup> BARROSO, 1987. p. 147.

<sup>237</sup> Conferir bibliografia.

brasileiro o pronome de 2ª pessoa do plural um arcaísmo, pois o mesmo não é mais utilizado seja na forma oral, seja na forma escrita da língua.

Caso semelhante ocorre com o emprego da mesóclise, abundante em toda a tradução. No excerto abaixo Breton explica de que forma narrará os fatos em *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 (...).<sup>238</sup>

Limitar-me-ei aqui a lembrar sem esforços de fatos que, independentemente de minha vontade, ocorreram comigo, (...) deles falarei sem ordem preestabelecida (...).<sup>239</sup>

A expressão “Je me bornerai” é traduzida por “Limitar-me-ei”. Se a mesóclise é de uso comum no português europeu, no do Brasil, ela é pouco utilizada em sua forma escrita e encontra-se em completo desuso em sua forma oral<sup>240</sup>.

A situação se repete quando em certa passagem da obra *Nadja* interpreta um poema de Alfred Jarry:

Elle voit le poète qui passe près de cette forêt, on dirait que de loin elle peut le suivre: (...).<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> BRETON, 1964. p. 22.

<sup>239</sup> BARROSO, 1987. p. 21.

<sup>240</sup> NETO & INFANTE, 1997. p. 558.

<sup>241</sup> BRETON, 1964. p. 83.

Vê o poeta que passa junto a essa floresta, dir-se-ia que o pode seguir de longe: (...).<sup>242</sup>

Nesse trecho Breton mantém o verbo “dire” no infinitivo acompanhado da partícula “on”, a qual é de uso comum na forma oral da língua francesa, logo, não de acordo com a norma culta dessa língua. A tradução brasileira opta por “dir-se-ia”, novamente mesóclise. Embora não exista no francês algo semelhante à mesóclise empregada no português, a questão aqui é sobre o nível de linguagem utilizado por Breton, que é coloquial. A tradução brasileira faz desaparecer esse traço do original ao escolher uma forma tão pouco usual no Brasil.

A proposta do tradutor da Guanabara em nos mostrar um Breton de “boa escrita”, para utilizar um termo de Antoine Berman, surge também no emprego das ênclises. Não que o autor não as utilize quando escreve, mas, sem dúvida alguma, quando o faz não emprega formas arcaicas da língua francesa, conforme aparece na tradução brasileira. Podemos perceber isso quando Breton comenta sobre a atriz Blanche Derval, a quem admirava:

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...<sup>243</sup>

De repente, interrompe-se, vemo-la apenas entreabrir a bolsa e, deixando ver a perna maravilhosa até um pouco acima da liga escura...<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> BARROSO, 1987. p. 75.

<sup>243</sup> BRETON, 1964. p. 49.

Breton não emprega ênclise nesse caso, aliás, a exemplo do excerto anterior, o que ele faz é valer-se de uma expressão coloquial da língua de partida, caracterizada pelo uso, novamente, da partícula “on”. Assim, a expressão “on la voit” é traduzida por “vemo-la”, ultimamente tão raramente vista no português do Brasil, mesmo em sua forma escrita.

O mesmo ocorre em outra passagem, na qual Nadja se mostra surpresa e seduzida pela capa de *Les pas perdus*:

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).<sup>245</sup>

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).<sup>246</sup>

Barroso traduz o verbo francês “faire” conjugado em primeira pessoa e com uso de próclise (Je l’ai fait) por “Fi-las”, mantendo a conjugação em primeira pessoa, aplicando o pronome pessoal em elipse. Da mesma maneira em outra passagem, quando o original “l’a fait s’écrier” encontra sua tradução em “fê-la gritar”:

Un masque conique, en moelle de sureau rouge et roseaux, de Nouvelle-Bretagne, l'a fait s'écrier: "Tiens, Chimène!"<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> BARROSO, 1987. p. 45.

<sup>245</sup> BRETON, 1964. p. 84.

<sup>246</sup> BARROSO, 1987. p. 76.

<sup>247</sup> BRETON, 1964. p. 149.



Uma máscara cônica, feita de medula de sabugueiro e de caniços,  
da Nova-Bretanha, fê-la gritar: "Olha só, ximena!"<sup>248</sup>

E novamente, em outro ponto da narrativa, quando se discute o trabalho como elemento castrador do homem e 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.<sup>249</sup>

Que as sinistras obrigações da vida mo imponham, vá lá, mas que  
me peçam para acreditar nele, respeitar o meu ou dos outros,  
jamais.<sup>250</sup>

Nesse caso, para o pronome oblíquo “me” da língua francesa, Barroso prefere a forma arcaico “mo” em sua tradução, ainda que em português também tenhamos o também o pronome oblíquo “me”, o qual exerce a mesma função gramatical da língua de chegada na língua de partida.

Essa forma de emprego do pronome pessoal perpassa toda a tradução de 1987 deixando ver a coerência do tradutor, muito embora o Breton apresentado pela tradução difira em momentos como esse daquele Breton com quem se depara quando é lido em francês.

Outra forma de enobrecimento nessa primeira versão de *Nadja* é a preferência por termos eruditos na língua alvo, não sendo esse o caminho escolhido pelo autor quando escreveu a obra. Assim, no

---

<sup>248</sup> BARROSO, 1987. p. 129, 132.

<sup>249</sup> BRETON, 1964. p. 68, 69.

<sup>250</sup> BARROSO, 1987. p. 62.

comentário de Breton sobre a peça de teatro *Les Détraquées*, a tradução brasileira ficou da seguinte maneira:

Toutes les recherches sont restées vaines. C'est de nouveau le cabinet de la directrice.<sup>251</sup>

Todas as procuras foram baldadas. Estamos novamente no gabinete da diretora.<sup>252</sup>

A palavra "vaines", de uso comum em francês é traduzida por "baldadas", termo que não é empregado com tanta frequência no português do Brasil.

A mesma situação para uma referência do autor sobre o pintor 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!<sup>253</sup>

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!<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> BRETON, 1964. p. 53.

<sup>252</sup> BARROSO, 1987. p. 48.

<sup>253</sup> BRETON, 1964. p. 14.

<sup>254</sup> BARROSO, 1987. p. 15.

“Bien entendu” de uso tão corriqueiro na língua fonte é traduzido por “escusado dizer”, de emprego bem menos frequente na língua alvo, mesmo em situações formais. Exemplos como esse se fazem presentes do início ao fim da edição da Guanabara. Pode-se citar ainda outros como “clavier”<sup>255</sup> por “craveira”<sup>256</sup>; “ôtait”<sup>257</sup> por “asestava”<sup>258</sup>; “cygnes gris”<sup>259</sup> por “cisnes alvadios”<sup>260</sup>, cisnes que na tradução brasileira mudaram de cor; “vaines”<sup>261</sup> por “baldadas”<sup>262</sup>; “pression”<sup>263</sup> por “premidos”<sup>264</sup>; “passée”<sup>265</sup> por “pregressa”<sup>266</sup>, para citar apenas alguns. Mas talvez o caso mais sintomático se faça presente na sequência do comentário para *Les Détraquées*:

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.<sup>267</sup>

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.<sup>268</sup>

---

<sup>255</sup> BRETON, 1964. p. 5.

<sup>256</sup> BARROSO, 1987. p. 7.

<sup>257</sup> BRETON, 1964. p. 38.

<sup>258</sup> BARROSO, 1987. p. 36.

<sup>259</sup> BRETON, 1964. p. 43.

<sup>260</sup> BARROSO, 1987. p. 41.

<sup>261</sup> BRETON, 1964. p. 52.

<sup>262</sup> BARROSO, 1987. p. 48.

<sup>263</sup> BRETON, 1964. p. 133.

<sup>264</sup> BARROSO, 1987. p. 117.

<sup>265</sup> BRETON, 1964. p. 134.

<sup>266</sup> BARROSO, 1987. p. 118.

<sup>267</sup> BRETON, 1964. p. 46.

<sup>268</sup> BARROSO, 1987. p. 43.

O problema aqui incide sobre a tradução de “mimée” para “mimada”, o que torna difícil a compreensão da passagem. Abordei essa questão na dissertação defendida em 2004, cito a análise feita na época:

O significado para o vocábulo francês segundo dicionário dessa língua é o de exprimir alguma coisa através de gestos, de expressões fisionômicas sem fazer uso da palavra. O substantivo "mime", (...) define 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 [de Portugal].

(...) o termo escolhido por Barroso em sua tradução deriva, a exemplo da língua de partida, de um substantivo, "mimo". E tanto o substantivo português, quanto o francês, encontram no latim "mimus" e no grego "mimòs" a mesma origem etimológica. Mas se o termo em francês possui um único sentido, em língua portuguesa há ainda outro. "Mimo" é também sinônimo de algo delicado que se oferece a alguém, além de significar meiguice, carinho, afago. No entanto, esse sentido é proveniente de outra palavra do latim, "minimus", o qual passou a figurar na língua portuguesa no século XVI, e não de "mimus".

Assim, o vocábulo "mimada" possui dois sentidos (...) na língua portuguesa e (...) aquele originário de "minimus" é de uso bem mais frequente na língua<sup>269</sup>.

Sem dúvida que a escolha do tradutor mantém proximidade não só de sentido, mas também morfológica com o vocábulo do texto da língua de partida. Porém, se o leitor não tiver algum conhecimento

---

<sup>269</sup> COSTA, 2004. P. 82, 83, 84.

etimológico ou caso ele não se disponha a fazer uma pesquisa nesse sentido, possivelmente ficaria bastante difícil compreender essa passagem, haja vista a dubiedade do termo na língua alvo.

O que parece inegável é que o Breton autor de *Nadja* que o leitor monolíngue brasileiro pode ler nessa tradução de 1987 é bem diferente daquele a que tem acesso o leitor que pode ler a obra na língua original. A primeira versão de *Nadja* no Brasil traz um autor que se expressa em um nível de linguagem mais elevado, a fazer uso de arcaísmos e termos pouco usuais na língua escrita. É nesse sentido que se aventava naquela dissertação a possibilidade de termos na tradução da Guanabara um Breton bem mais erudito do que ele realmente é.

Antoine Berman vê nessa escrita “mais elegante”, nesse enobrecimento por que passa a obra quando traduzida, a antiga forma etnocêntrica de traduzir, na qual o autor aparece como se tivesse escrito originalmente na língua de chegada.

Se com o enobrecimento de *Nadja* em sua primeira versão para o português do Brasil se pode perceber a interferência do tradutor, isso também pode ser visto em passagens que sofreram modificações em função da interpretação de quem traduziu. Todavia essa interpretação talvez não seja específica, não se relacionando com o trecho em si apenas, é possível que ela seja mais ampla e diga respeito à recepção do surrealismo no Brasil e a sua vulgarização. Citarei duas passagens como exemplos. No primeiro deles, um jardineiro entra na sala da diretora de um internato para moças<sup>270</sup>:

---

<sup>270</sup> 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 à escola. A peça esclarece Breton em nota (1964.

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, (...).<sup>271</sup>

Um jardineiro aloprado, que sacode a cabeça e se exprime de maneira intolerável, com imensos retardos de compreensão e vícios de pronúncia, (...).<sup>272</sup>

A tradução proposta de “hébété” para “aloprado” não parece apropriada, pois ela modifica o personagem do jardineiro. A palavra francesa possui o sentido de alguém que está eufórico em função do consumo de bebidas alcoólicas, e ainda outro, de debilidade mental. O termo escolhido por Barroso tem o significado de agitação, de inquietude, de alguém que está enlouquecido. Mesmo que o personagem esteja sob efeito do álcool ou seja portador de alguma debilidade mental, isso não quer dizer que ele esteja agitado ou inquieto, pois essa não é uma condição característica de todo bêbado ou deficiente mental, ou mesmo dos seus comportamentos em certos momentos.

Em outra passagem da narrativa Breton e Nadja jantam nas imediações da Praça Dauphine, enquanto um bêbado em torno deles grita e pronuncia palavras incoerentes e em tom de protesto, tom esse que muda em determinado ponto:

---

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*. IN: COSTA, 2004. p. 94.

<sup>271</sup> BRETON, 1964. p. 47.

<sup>272</sup> BARROSO, 1987. p. 43, 44.

"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?"<sup>273</sup>

"E os mortos, os mortos!" O bêbado continua a arengar lugubrememente. Nadja agora percorre com o olhar as fachadas das casas. "Está vendo, lá em cima, aquela janela?"<sup>274</sup>

O excerto acima faz parte do discurso feito pelo bêbado cujo tom de protesto se modifica, passando o personagem a "plaisanter lugubrement". "Plaisanter" que em francês possui o sentido de "brincar", "comportar-se de maneira engraçada", e que na tradução brasileira aparece como "arengar" cujo significado em português é o de uma "discussão acalorada", exatamente o contrário do que o personagem está fazendo nesse momento.

As duas passagens acima citadas me parecem corroborar com o que diz Sérgio Lima acerca das noções erroneamente vulgarizadas que se têm do surrealismo. Na primeira delas isso parece ficar mais claro, se considerarmos o lugar comum de que qualquer coisa extravagante possa ser tachada de surrealista. Assim, seria "tipicamente surrealista" um jardineiro completamente "aloprado", com retardos de compreensão, que se expressa de maneira não usual, a sacudir a cabeça, adentrando a sala da diretora de um internato para moças. A cena parece bem bizarra, convenhamos. É possível pensar aqui que o que se procurou com a expressão "aloprado" tenha sido intensificar uma situação "surrealista", própria do senso comum que se tem do que possa ser uma "situação

---

<sup>273</sup> BRETON, 1964. p. 96.

<sup>274</sup> BARROSO, 1987. p. 84.

surrealista”. Entretanto, não é esse o caso. *Les Détraquées* é uma peça comum e seu autor, Pierre Palau, não tinha nenhum contato com o surrealismo. A peça, do gênero “Grand-Guignol”, chamou a atenção de Breton que foi assistir a ela, mesmo não gostando de teatro, por acreditar que não poderia ser ruim, já que a crítica mostrara-se feroz<sup>275</sup>.

Mas se a interferência no trecho anterior talvez visasse a intensificação de uma “situação surreal”, é de chamar a atenção que no episódio da Praça Dauphine tenha se dado justamente o contrário. Ao decidir que o bêbado discute de maneira acalorada e lúgubre, Barroso homogeneiza a passagem, pois elimina a contradição no interior do discurso da personagem que em dado momento parece mesmo expressar-se de uma maneira mais agitada, já que gritava em tom de protesto, e repentinamente passa a “plaisanter lugubrement”. O humor sombrio, talvez fúnebre que passa a figurar na fala dessa personagem, associa-se aquele dito negro, tão ao gosto surrealista, e que na tradução brasileira some por completo. Curioso é que se anteriormente a intervenção procura acentuar o “surrealismo”, aqui ela faz o contrário.

Para Berman a homogeneização é uma das tendências deformadoras de um texto traduzido:

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

---

<sup>275</sup> *Les Détraquées* causou escândalo na época em função de sua alusão ao lesbianismo e pedofilia, o que levou ao pedido de proibição da peça.



considérer [l'homogénéisation] comme une tendance en soi, qui plonge profondément ses racines dans l'être du traducteur.<sup>276</sup>

Se a homogeneização pode estar enraizada no ser do tradutor, então é possível contextualizar a primeira tradução de *Nadja* naquela situação de pouco conhecimento e marginalização a que o surrealismo sempre esteve submetido no Brasil. Entretanto, por mais que um tradutor desconheça inicialmente a matéria, o seu objeto de trabalho no momento, isso não implica, obviamente, que ele não venha a fazê-lo, já que como diz Berman<sup>277</sup>, não se traduz apenas com dicionários, mas também com livros. Segundo o teórico francês, é fundamental o estudo da obra a ser traduzida, o qual é feito através de leitura e releituras do original, a partir das quais vai se mapeando o texto em uma já pré-tradução, o que por fim leva ao que ele chama de um criticismo próprio e autônomo do tradutor:

Il est bien certain que ce “criticisme” ne saurait être purement et simplement fondé sur le face-à-face du traducteur et de l'oeuvre. Il faut qu'il recoure à de multiples lectures collatérales, d'autres oeuvres de l'auteur, d'ouvrages divers sur cet auteur, son époque, etc.

(...)

D'une manière générale, traduire exige des lectures vastes et diversifiées. Un traducteur ignorant — qui ne lit pas de la sorte — est un traducteur déficient. On traduit avec des livres.<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> BERMAN, 1995. p. 67, 68.

<sup>277</sup> Idem.

<sup>278</sup> Idem. p. 68.

Afirmar categoricamente que à tradução para essa primeira versão de *Nadja* se apliquem as colocações de Berman pode parecer prematuro. Contudo, não se pode deixar de aventar a possibilidade, haja vista os problemas pertinentes ao surrealismo presentes na tradução, cujas ausências implicariam em um conhecimento prévio sobre o assunto. Além disso, há o histórico das traduções de Ivo Barroso, além de algumas colocações que ele mesmo fez.

Além de *Nadja*, Barroso não traduziu nenhuma outra obra surrealista ou algum autor próximo ao surrealismo<sup>279</sup>, com exceção de Rimbaud, de quem traduziu as obras completas. No entanto, a proximidade de Rimbaud com o surrealismo é na condição de precursor em alguns aspectos, precedência essa reclamada pelos próprios surrealistas, mas obviamente a sua obra independe do surrealismo.

Todavia, dentre suas traduções, Barroso traduziu uma obra de Picasso, conforme ele mesmo me informou em contato que mantivemos:

---

<sup>279</sup> André Breton (*Nadja*, 1987 Guanabara; 1999 Imago; 2007 Cosacnaify), André Gide (*A volta do Filho pródigo* precedido de cinco outros tratados, 1984), André Malraux (*A condição humana*, 1998), Arthur Rimbaud (*Poesia Completa*, 1994; *Prosa poética: Uma estadia no inferno e Iluminações, Um coração sob a sotaina, Os desertos do amor, Prosas evangélicas*, 1998), Edgar Allan Poe (*O Corvo e suas traduções*, 1998. Como organizador), Erik-Axel Karfeldt (*Poesias*, 1984), Eugenio Montale (*Diário Póstumo*, 2000), Georges Perec (*A vida, modo de usar*, 1991), Hermann Hesse (*Demian: História da juventude de Emil Sinclair*, 1972 *Civilização Brasileira*, 1984 Record; *O lobo da estepe*, 1983), Italo Calvino (*Seis Propostas para o próximo milênio*, 1990; *O castelo dos destinos cruzados*, 1991; *As cosmicômicas*, 1992; *Palomar*, 1999), Italo Svevo (*A consciência de Zeno*, 1984; *Senilidade*, 1986; *A novela do bom velho e da bela mocinha*; 1987), Jane Austen (*Razão e sentimento*, 1982; *Emma*, 1996), Johan August Strindberg (*Inferno*, 1989), Marguerite Yourcenar (*Denário do sonho*, 1982; *Golpe de misericórdia*, 1982; *O tempo, esse grande escultor*, 1985), Nikos Kazantzakis (*Ascese*, 1959), *O Torso e o gato* (Poemas traduzidos de Rilke, Shakespeare, Blake, Yeats, Eliot, Lorca, Baudelaire, entre outros. 1991), Romain Rolland (*Colas Breugnon*, 1973), Shel Silverstein (*Uma girafa e tanto*, 2003), T. S. Eliot (*O livro dos Gatos*, 1991; *Teatro completo*, 2004), Umberto Eco (*O pêndulo de Foucault*, 1989), William Shakespeare (30 sonetos, 1991). IN: *Dicionário de tradutores literários do Brasil*. Disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/IvoBarroso.htm>. Acesso: 28/01/2011.

Colaborei com as traduções dos conferencistas franceses [para a exposição do surrealismo em 2001 no CCBB], (...) de poemas de Breton e Éluard (publicados depois no Rioartes) e da peça de teatro de Picasso, *As Três Meninas*, esse o texto realmente MAIS<sup>280</sup> surrealista que traduzi.<sup>281</sup>

Picasso, que segundo Breton “caçava nas mesmas redondezas”, jamais integrou o surrealismo, embora tenha contribuído com ilustrações em algumas revistas como *Minotaure*, a qual estampou na capa de seu primeiro número em 1933 uma colagem sua.

Jean Grenier no ensaio *Picasso e o movimento surrealista* afirma que a influência do surrealismo sobre o pintor andaluz foi decisiva em certos momentos de sua trajetória, sendo isso perceptível nas construções metálicas do artista em 1933, nos poemas semiautomáticos de 1935 e na peça *Désir attrapé par la queue* de 1943, ano em que os caminhos de Picasso e Breton começam a divergir.<sup>282</sup>

*Les quatre petites filles*<sup>283</sup>, publicada em 1948 sob a forma de um poema dramático, após o pintor de *Guernica* trabalhar vários meses sobre ela, é uma peça em estilo surrealista, mas não necessariamente surrealista. Nessa sua segunda peça Picasso valeu-se do onirismo, cenas absurdas, apologia à loucura. Elementos que se encontrados no surrealismo, também o são no teatro de Beckett, Ionesco e Jarry, o que não assegura que suas obras possam ser classificadas como surrealistas.

---

<sup>280</sup> A escrita da palavra em caixa alta é do próprio Barroso.

<sup>281</sup> COSTA, 2004. p. 169. A peça é na verdade *Les quatre petites filles*. Barroso deve ter se equivocado sobre o título quando escreveu o e-mail.

<sup>282</sup> GUINSBOURG e LEIRNER, 2008. p. 810.

<sup>283</sup> Em minha pesquisa não consegui qualquer informação sobre essa tradução, possivelmente fora de catálogo ou então ainda inédita.

Sobre essa questão, em *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?*, Eudinyr Fraga faz o seguinte comentário:

A noção de “teatro surrealista” torna-se paradoxal porque o elemento fundamental do Surrealismo, o automatismo psíquico, estaria ausente da montagem. Às vezes dizemos que determinado espetáculo é surrealista por causa do seu clima onírico e da presença constante do insólito. Há um mau costume de associar surrealismo com bizarras ou coisas sem muito nexos, esquecendo-se de que o surrealismo assim obtido é fácil de atingir. (...) o objeto surrealista tem de decorrer de iluminações do subconsciente, de breves fissuras no pensamento racional (ou então de total projeção de um pensamento irracional).<sup>284</sup>

A condenação da arte dramática por parte de Breton e Aragon sempre repousou em questões como a criação racional da trama e da montagem, a composição psicológica dos personagens, e na conciliação a ser feita com as exigências do público e da crítica. Ademais, a experiência dadaísta mostrara a Breton que esse tipo de interação com o público, mesmo quando chocar é a intenção, tende rapidamente a se exaurir, culminando no escândalo pelo escândalo, tornando-se assim algo gratuito.

Em suas considerações sobre o teatro surrealista Eudinyr Fraga menciona o “mau costume de associar o surrealismo com bizarras ou coisas sem muito nexos” o que vem ao encontro do que se tem colocado até agora sobre a vulgarização do surrealismo e sua marginalização. Como em *Nadja* não há nada parecido com “uma pessoa com quatro

---

<sup>284</sup> FRAGA, 1988. p. 100.

cabeças e de cor verde”, talvez por isso possa parecer “mais” surrealista textos<sup>285</sup> como o seguinte:

Et qu'on est bien ici et qu'on est bien à la campagne, au soleil, fondues au milieu de sa panse, jouant, jouant et rigolant, au soleil rempli de mûres, le soleil plein de rubans, plein de cailloux, plein de cornets de glace. Allons toutes rire et chanter et faire dinette.<sup>286</sup>

Aliás, se estabelecermos como critério de filiação ao surrealismo apenas a estranheza das imagens, *Nadja* se comparada ao excerto de *Les quatre petites filles* pode parecer mesmo “menos” surrealista. Porém, o que não se pode esquecer, e esse é o ponto diferencial, *Nadja* é uma obra na qual é possível constatar a possibilidade de uma experiência em que real e imaginário se fundem, propiciando o acesso a “mais realidade” que Breton tanto buscava:

A companhia de Nadja pareceu a Breton uma prova da realidade do surrealismo. Não só pela comprovação do inconsciente como fonte de imagens, mas por estas interferirem no presente ou preverem o futuro. Ambos trafegaram por um território crepuscular onde realidade e sonho, um mundo sólido, estável, e outro volátil, da imaginação desencadeada, se confundiam.<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> A escrita da peça de Picasso assemelha-se à escrita automática que no *Primeiro Manifesto* é apresentada com entusiasmo como a grande descoberta do surrealismo. Com ela estava declarada a “igualdade entre os homens”, já que qualquer um poderia escrever um texto automático. Todavia, a impossibilidade de asseverar ser um texto totalmente automático somado ao risco de dissociação mental, levou Breton a referir-se a à escrita automática como um “infortúnio contínuo”. Aragon, por sua vez, em *Le traité du style* afirmaria que “tristes imbecilidades escritas de forma automática, continuariam a ser tristes imbecilidades”.

<sup>286</sup> PICASSO, 1999, p. 24.

<sup>287</sup> WILLER, 2008, p. 334. IN: *O Surrealismo*.

Em *Les quatre petites filles* se pode perceber facilmente que o texto foi retocado em função das rimas. Nenhum poeta surrealista, nem mesmo Paul Éluard o mais lírico dentre todos eles, possui um único poema automático nessa condição. Reescrever um poema automático é colocar-se a mercê da censura, contra a qual a definição de surrealismo, em forma de verbete encontrada no *Primeiro Manifesto*, se opunha, pois com a reescritura há a interferência da razão.

Mas a questão da linguagem em *Nadja* em sua tradução para a Guanabara é de outra ordem, como deixa ver o próprio tradutor em entrevista concedida para a revista *Cadernos de Tradução* do curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC. Resposta essa que talvez corrobore com a hipótese levantada sobre essa tradução ser também reflexo do não-lugar em que se encontra o surrealismo no Brasil:

CT.: Você traduziu uma obra surrealista, *Nadja* de André Breton. Qual a sua ligação com o movimento surrealista?

Ivo: Conheci em Lisboa, onde morei dez anos, o Mário Cesariny de Vasconcellos, considerado a maior expressão viva do movimento em Portugal, tradutor de Rimbaud. Ele achava que “*Une Saison em Enfer*” devia ser traduzido por “*Uma Cerveja no Inferno*” porque no tempo de Rimbaud havia em Charleville uma cerveja que se chamava “*saison*”. Achei que o movimento era (ou tinha sido) muito doido e resolvi traduzir *Nadja* usando uma linguagem que “admiti” comigo fosse surrealista. Eis tudo.<sup>288</sup>

---

<sup>288</sup> *Cadernos de Tradução*, 2004. p. 189,190.

Bem, se o tradutor entendeu que ao traduzir uma das obras máximas do criador do surrealismo seria necessário usar uma linguagem que a seu ver fosse surrealista, é de se pensar sobre qual seria a sua concepção de surrealismo e no que ela diverge da que tinha o próprio Breton. Curioso que nenhuma edição sobre o surrealismo, nem mesmo as que se propõem apenas como introdução ao assunto, se refira ao surrealismo como algo “muito doido” ou adjetivações afins. Talvez isso ocorra porque qualquer obra que possua tal proposta enfatize que a crítica do surrealismo diante das noções de realidade e razão não é destrutiva, e tampouco se propõe a substituição pura e simples pelo irreal e a loucura.

*Nadja* chega ao Brasil quase sessenta anos após a sua publicação na França e encontra um público e uma tradição literária no país pouco afeita ao surrealismo. Independente disso, a edição preparada pela Guanabara é praticamente “nua”. Exceto a “orelha” do livro que inseria *Nadja* no contexto das vanguardas históricas tão somente, e uma apresentação da obra na contracapa, não há nenhum prefácio ou mesmo nota do tradutor sobre a tarefa a que se dedicou<sup>289</sup>.

As notas de rodapé não possuem um critério que diferencie as notas do autor inseridas quando este revisou a obra para a reedição de 1964 daquelas originárias da primeira edição de 1928, conforme se encontra no original em francês<sup>290</sup>.

---

<sup>289</sup> Ainda que se contasse com oito obras relacionadas ao surrealismo editada no Brasil naquela época, talvez um ensaio tivesse sido interessante, conforme sublinhei naquela análise, pois se introduzia a obra no Brasil. E como o surrealismo era ainda praticamente desconhecido pelo leitor, possivelmente um ensaio acompanhado de uma sugestão bibliográfica sobre o surrealismo, propiciaria uma leitura mais enriquecedora aquele leitor que pela primeira vez deparava-se com *Nadja*.

<sup>290</sup> COSTA, 2004. p. 42.

Para a capa se escolheu o quadro *Danae* de Gustav Klimt, optando-se por não reproduzir a original, ao contrário da maioria das edições estrangeiras, na qual figura um desenho feito pela própria Nadja<sup>291</sup>.

Enfim, se a introdução de *Nadja* no Brasil funciona como apresentação e vislumbre de uma experiência surrealista, por outro lado ela nos deixa ver e sentir pouco o seu autor. O Breton de narrativa suntuosa e arcaica definitivamente não é o mesmo que lemos em francês. Nem o que lemos na primeira tradução dos *Manifestos* e em *Arcano 17*. Felizmente, a editora Cosac Naify nos brindou em 2007 com uma versão inteiramente modificada de *Nadja*, superior a primeira e, não menos interessante, trazendo o mesmo tradutor. É sobre essa segunda versão de *Nadja* no Brasil que passo agora.

---

<sup>291</sup> O que procurei demonstrar com a dissertação (cap. 1.1, Parte III), nesse sentido, é como a capa não correspondia em nada com a proposta da obra, e como a original francesa estava totalmente de acordo.



### 3.1.2. SEGUNDA VERSÃO

Em 2007 a editora Cosacnaify publicou uma segunda versão de *Nadja*<sup>292</sup>, trazendo como tradutor novamente Ivo Barroso, que “considera o texto publicado na presente edição uma nova tradução”<sup>293</sup>.

Bastante diferente da edição de vinte anos antes, essa publicação mostra-se mais apropriada em muitos aspectos, a começar pela apresentação da obra, bastante luxuosa.

A capa, dupla e em papel duro, estampa na sobrecapa uma foto<sup>294</sup> de Claude Cahun<sup>295</sup> e na contracapa, além de um desenho feito por Nadja, figura ainda a última frase da obra “A beleza será convulsiva ou não será” e o crédito da tradução.

A edição da Cosacnaify apresenta *Nadja* como uma obra que “não guarda semelhança com nenhuma outra”, destacando a importância de Paris, a relação com “O Demônio da Analogia”<sup>296</sup>, a presença de gêneros literários que se entrecruzam no romance, tudo isso constando na “orelha” do livro, que não traz autoria.

---

<sup>292</sup> A exemplo da edição da Guanabara, apenas uma resenha da obra, pelo menos até onde pude apurar, foi publicada a respeito dessa segunda versão da obra de Breton. Assinada por Antônio Gonçalves Filho que a publicou no jornal O Estado de São Paulo em setembro de 2007. Sobre a tradução de Ivo Barroso consta apenas que a editora Cosacnaify “encomendou a seu tradutor, o poeta Ivo Barroso, uma revisão de sua versão de duas décadas atrás para a editora Guanabara.”

<sup>293</sup> BRETON, 2007. P. 175.

<sup>294</sup> Feita entre 1936-39, mostra quatro mãos sobrepostas. No entanto, a foto se encontra invertida, de cabeça para baixo.

<sup>295</sup> Claude Cahun (1894-1954). Fotógrafa e escritora francesa foi ativista da Resistência durante a ocupação alemã. Era próxima de André Breton e dos surrealistas. Expôs trabalhos na Exposição Surrealista Internacional de Londres e também na Exposição Surrealista de Objetos em Paris, as duas em 1936. Disponível em <http://www.sortiraparis.com/art-culture/claude-cahun-a-la-galerie-du-jeu-de-paume-en-2011-34848.html> Acesso: 03/02/2011.

<sup>296</sup> Referência direta ao poema homônimo de Mallarmé presente em *Nadja* e de grande importância na narrativa. Essa menção tinha sido suprimida do texto publicado em 1987, o que foi corrigido na edição da Cosacnaify.

A segunda versão de *Nadja* no Brasil se apresenta rica no que se refere à paratextos. Há como prefácio um ensaio, *Breton diante da esfinge*, assinado por Eliane Robert Moraes<sup>297</sup> e como apêndice, além do ensaio de Annie Le Brun, *História de um desastre*<sup>298</sup>, um panorama crítico o qual conta com depoimentos de Murilo Mendes sobre André Breton<sup>299</sup>, além de trechos curtos de ensaios sobre *Nadja* e o surrealismo<sup>300</sup>. Completa o apêndice algumas sugestões de leitura dando conta das obras de Breton traduzidas para o português, de textos esparsos sobre Breton e o surrealismo nas obras de Octávio Paz, Simone de Beauvoir e Theodor Adorno. Há sugestões ainda de obras em francês e inglês, como também do que estudiosos do surrealismo no Brasil produziram sobre o tema, entre eles Claudio Willer, Floriano Martins e Sérgio Lima, embora tenha ficado de fora a menção aos estudos de Robert Ponge e à revista *A Phala*, importante documento sobre o Grupo de São Paulo/Rio de Janeiro.

Comparada à edição da Guanabara, há um cuidado maior com as notas de rodapé, dessa vez indicando corretamente quais são as da edição original de 1928 e quais as inseridas por Breton em 1964, o mesmo valendo para as notas do tradutor. Também com a iconografia, que se na edição de 1987 apresentava alguns problemas, agravados na de 1999 pela Imago, que se encontrava em grande desacordo em relação ao original, dessa vez se mostra perfeita com as legendas

---

<sup>297</sup> Professora da USP, estudiosa da obra do Marquês de Sade e da literatura erótica.

<sup>298</sup> Annie Le Brun fez parte do Grupo de Paris entre 1963-69. Esse ensaio foi publicado originalmente em sua obra *De l'Éperdue* no ano de 2000.

<sup>299</sup> Murilo Mendes teve alguns encontros em Paris com Breton entre 1952 e 1953.

<sup>300</sup> É o caso de Walter Benjamin, *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*; Michel Beaujour, *O que é Nadja*; Maurice Blanchot, *Le demain joueur*; Alejandra Pizarnik, *Uma releitura de Nadja de André Breton*; e Rosalind Krauss, *As condições fotográficas do surrealismo*.

correspondendo exatamente aos números das páginas. Entretanto, a Cosacnaify suprimiu os créditos dos autores das fotos<sup>301</sup>.

No que se refere à tradução pode-se dizer que a versão de 2007 é mais apropriada que a anterior. Ivo Barroso dessa vez nos apresenta um Breton que se exprime na língua alvo em um nível de linguagem mais próximo àquele em que se expressa o autor em sua língua materna. A narrativa que encontramos na edição da Cosacnaify, portanto, nos permite ler um texto cujo nível está de acordo com a linguagem padrão, mesmo que, a exemplo do original, termos mais coloquiais e mesmo da linguagem oral se façam presentes.

Para a tarefa empreendida nessa segunda versão de *Nadja*, o tradutor não fez uso de praticamente nenhuma das formas que fazem da versão de 1987 uma tradução enobrecedora, conforme procurarei demonstrar mais adiante. Assim, conforme já referido, a importante alusão ao poema de Mallarmé ausente na edição da Guanabara se faz presente nessa da Cosacnaify. Também é possível constatar que para essa edição o tradutor procurou manter em itálico apenas os vocábulos assim assinalados pelo autor — pois esses cumprem com a função de destacar uma determinada situação no decorrer do período gramatical, o que é comum nas obras de Breton — o que não ocorrera anteriormente. Barroso também corrigiu algumas informações equivocadas encontradas na tradução de vinte anos, é o caso de “bufo-real” (2007, p. 29), espécie de coruja (*gran-duc*) típica da Europa e que havia sido traduzido em 1987 por “gavião” (p. 28); e de “cisnes alvadios” (1987, p. 41) para “cisnes cinzentos” (2007, p. 43).

---

<sup>301</sup> Fotógrafos como Man Ray, um dos ícones da fotografia no século XX, além de Henri Manuel, J.A. Boiffard e Valentine Hugo, todos ligados ao movimento surrealista.

Conforme apontado no capítulo anterior, o emprego frequente de arcaísmos, termos cultos e pouco usuais na língua de chegada era o que fazia da tradução dos anos 80 de *Nadja* uma tradução enobrecedora. Procurarei comparar a partir de agora, utilizando para isso trechos da obra anteriormente citados, as diferenças entre as duas traduções. Com isso tenciono demonstrar que as opções do tradutor para a versão de 2007 por serem outras, faz a proposta de tradução para a Cosacnaify contrária àquela para a Guanabara, no que se refere ao enobrecimento.

Uma das formas de anacronismo presentes na primeira versão era o uso do pronome oblíquo de 2ª pessoa do plural:<sup>302</sup>

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.<sup>303</sup>

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.<sup>304</sup>

O processo que consiste em virem surpreender você à noite, em meterem você na camisa de força ou em subjugarem de qualquer outra maneira, equivale ao da polícia, quando enfiam um revólver no seu bolso.<sup>305</sup>

---

<sup>302</sup> Os termos por mim grifados nos excertos são os que diferem entre uma versão e outra. Para as referências dos trechos procedi da mesma forma que no capítulo anterior.

<sup>303</sup> BRETON, 1964. p. 166.

<sup>304</sup> BARROSO, 1987. p. 147.

<sup>305</sup> BARROSO, 2007. p. 130.

O tradutor nessa segunda versão substituiu o pronome oblíquo de segunda pessoa do plural, “vos”, para o pronome de tratamento “você”, de segunda pessoa do singular, não trazendo com isso prejuízo para a passagem, eliminando assim o arcaísmo presente na primeira versão.

O mesmo ocorre em relação ao emprego das mesóclises, eliminadas totalmente na edição da Cosacnaify:

Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma parte, m'est quelque fois advenu, (...) j'en parlerai sans ordre préétabli (...).<sup>306</sup>

Limitar-me-ei aqui a lembrar sem esforços de fatos que, independentemente de minha vontade, ocorreram comigo, (...) deles falarei sem ordem preestabelecida (...).<sup>307</sup>

Vou limitar-me aqui a lembrar, sem esforços, de fatos que, independentemente de qualquer iniciativa, de minha parte, já ocorreram comigo, (...) deles falarei sem ordem preestabelecida (...).<sup>308</sup>

E também no excerto:

Elle voit le poète qui passe près de cette forêt, on dirait que de loin elle peut le suivre: (...).<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> BRETON, 1964. p. 22.

<sup>307</sup> BARROSO, 1987. p. 21.

<sup>308</sup> BARROSO, 2007. p. 28, 29.

<sup>309</sup> BRETON, 1964. p. 83.

Vê o poeta que passa junto a essa floresta, dir-se-ia que o pode seguir de longe: (...).<sup>310</sup>

Vê o poeta que passa perto dessa floresta, daria para dizer que pode segui-lo de longe (...).<sup>311</sup>

Em ambos os casos a mesóclise é substituída. No primeiro trecho por ênclise, mantendo assim o pronome reflexivo na tradução, e por uma locução verbal no segundo trecho, a qual traz para a língua de chegada a flexão impessoal da língua de partida.

Outro exemplo de arcaísmo que pode ser encontrado na tradução da Guanabara e que o tradutor optou por remover nessa para a Cosacnaify diz respeito aos pronomes pessoais em elipse:

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 jarrettière sombre...<sup>312</sup>

De repente, interrompe-se, vemo-la apenas entreabrir a bolsa e, deixando ver a perna maravilhosa até um pouco acima da liga escura...<sup>313</sup>

De repente, ela se interrompe, mal a vemos entreabrir a bolsa e, descobrindo uma coxa maravilhosa, ali, um pouco acima da cinta-liga escura...<sup>314</sup>

---

<sup>310</sup> BARROSO, 1987. p. 75.

<sup>311</sup> BARROSO, 2007. p. 71.

<sup>312</sup> BRETON, 1964. p. 49.

<sup>313</sup> BARROSO, 1987. p. 45.

<sup>314</sup> BARROSO, 2007. p. 49.

E ainda:

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).<sup>315</sup>

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).<sup>316</sup>

A relação de cores entre as capas dos dois volumes a surpreende e seduz. Parece que "combinam" comigo. Sem dúvida que fiz de propósito (um pouco).<sup>317</sup>

Nas duas situações os pronomes em elipse presentes nos verbos "ver" e "fazer" para as expressões do original "on la voit" e "Je l'ai fait", respectivamente, dão lugar a construções mais usuais da língua portuguesa como "a vemos" no primeiro trecho e o verbo "fazer" conjugado em primeira pessoa no segundo. O mesmo se dá em:

Un masque conique, en moelle de sureau rouge et roseaux, de Nouvelle-Bretagne, l'a fait s'écrier: "Tiens, Chimène!"<sup>318</sup>

Uma máscara cônica, feita de medula de sabugueiro e de caniços, da Nova-Bretanha, fê-la gritar: "Olha só, ximena!"<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> BRETON, 1964. p. 84.

<sup>316</sup> BARROSO, 1987. p. 76.

<sup>317</sup> BARROSO, 2007. p. 72.

<sup>318</sup> BRETON, 1964. p. 149.

Uma máscara cônica, feita de medula de sabugueiro e de caniços,  
da Nova Bretanha, a fez gritar: “Olha só, Chimène”!<sup>320</sup>

E também :

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.<sup>321</sup>

Que as sinistras obrigações da vida mo imponham, vá lá, mas que  
me peçam para acreditar nele, respeitar o meu ou dos outros,  
jamais.<sup>322</sup>

Que ele me seja imposto pelas sinistras obrigações da vida, vá lá,  
mas que me peçam para acreditar nele, reverenciar o meu ou dos  
outros, jamais.<sup>323</sup>

Para “l’a fait” do primeiro excerto, que na tradução de 1987 aparecia na forma arcaica “fê-la”, temos na de 2007 a construção “a fez”, enquanto que no segundo excerto para o pronome oblíquo “me” a primeira versão apresentava o arcaísmo “mo”. Já na segunda Barroso opta pelo pronome oblíquo correspondente em português, cuja morfologia é a mesma da língua fonte.

A exemplo do que fez com as formas arcaicas da língua alvo para essa nova edição de *Nadja*, o tradutor procurou também utilizar

---

<sup>319</sup> BARROSO, 1987. p. 129, 132.

<sup>320</sup> BARROSO, 2007. p. 114.

<sup>321</sup> BRETON, 1964. p. 68, 69.

<sup>322</sup> BARROSO, 1987. p. 62.

<sup>323</sup> BARROSO, 2007. p. 62.



vocábulos em nível de linguagem semelhante aquele usado pelo autor no texto original. Assim, para os trechos concernentes aos comentários de Breton acerca da peça de teatro *Les Détraquées*, podemos ver as seguintes diferenças, quando comparados aos mesmo da tradução introdutória:

Toutes les recherches sont restées vaines. C'est de nouveau le cabinet de la directrice.<sup>324</sup>

Todas as procuras foram baldadas. Estamos novamente no gabinete da diretora.<sup>325</sup>

Todas as buscas foram em vão. Novamente no gabinete da diretora.<sup>326</sup>

E ainda em:

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.<sup>327</sup>

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.<sup>328</sup>

---

<sup>324</sup> BRETON, 1964. p. 53.

<sup>325</sup> BARROSO, 1987. p. 48.

<sup>326</sup> BARROSO, 2007. p. 51.

<sup>327</sup> BRETON, 1964. p. 46.

<sup>328</sup> BARROSO, 1987. p. 43.

A peça, insisto, e este não é um dos seus aspectos mais estranhos, perde quase tudo se não for *vista*, ou pelo menos se cada intervenção dos personagens não for em mímica.<sup>329</sup>

No primeiro caso, o vocábulo “vaines”, que na edição da Guanabara foi traduzido por “baldadas”, encontra em “vãs” uma tradução mais próxima ao original no que se refere ao nível de linguagem, pois é mais possível que o falante do português tenha como mais frequente em sua gramática “vãs” do que “baldadas”. Além disso, no que tange à forma, a palavra “vãs” encontra maior proximidade com o termo da língua de partida do que o seu sinônimo.

No segundo trecho, para a palavra “mimée”, que na versão anterior se traduziu por “mimada”, nesta da Cosacnaify se traduziu pela expressão “em mímica”. Conforme abordado no capítulo anterior, a tradução feita para o vocábulo francês em 1987 apresentava um problema polissêmico, o qual não existiria caso o leitor tivesse ou buscasse um conhecimento etimológico. A opção de Barroso em sua segunda versão de *Nadja* se mostra, portanto, apropriada, já que elimina a confusão que antes se estabelecia na passagem.

Ainda sobre as diferenças relacionadas ao nível de linguagem entre as duas versões de *Nadja* pode-se citar o comentário de Breton sobre Giorgio 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

---

<sup>329</sup> BARROSO, 2007. p. 47.

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!<sup>330</sup>

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!<sup>331</sup>

Hoje, se um homem como De Chirico consentisse em revelar integralmente e, desnecessário dizer, sem arte, penetrando nos mais ínfimos, bem como nos mais inquietantes detalhes, tudo o que o fez agir no passado, que grande passo não teria feito avançar a exegese!<sup>332</sup>

“Bien entendu”, que fora traduzido em um primeiro momento por “escusado dizer”, vinte anos mais tarde encontra em “desnecessário dizer” uma tradução que contribui para que a segunda versão da obra de Breton não imponha ao leitor um nível de linguagem igual àquele que faz uso o autor quando lido no original. Assim, Os termos de uso mais cultos na língua, frequentes na primeira edição, são mais raros na segunda. E se na edição da Guanabara encontramos, conforme assinalado no capítulo anterior, para as palavras “clavier”, “ôtaït”, “gris”, “pression” e “passée” as traduções “craveira”, “assestava”, “alvadios”, “premidos” e “pregressa”, respectivamente, na edição da

---

<sup>330</sup> BRETON, 1964. p. 14.

<sup>331</sup> BARROSO, 1987. p. 15.

<sup>332</sup> BARROSO, 2007. p. 51.

Cosac Naify os mesmos vocábulos são traduzidos como “registro”, “tirava”, “cinzentos”, “apertamos” e “passada”.

A questão do nível de linguagem, elemento que dificultava na primeira versão a visualização do autor por parte do leitor, foi ao que parece uma preocupação do tradutor para a edição de 2007. E muito embora isso pareça claro, é curioso notar que em determinados momentos dessa sua nova tradução ele não tenha dessa forma procedido. Assim, ainda que se para “bondit”<sup>333</sup> o tradutor tenha preferido manter a palavra “resfolga”<sup>334</sup> presente na edição da Guanabara, o mesmo com “La voici”<sup>335</sup> que continuou traduzido por “Ei-la”<sup>336</sup>, encontramos modificações na tradução do verbo francês “composer”<sup>337</sup>, que antes fora traduzido por “comprometer”<sup>338</sup> e na versão mais recente por “coadunar”<sup>339</sup>. O mesmo ocorre com a expressão “si peu de saison”<sup>340</sup>, na primeira versão traduzido por “fora do comum”<sup>341</sup> e na segunda por “extemporâneo”<sup>342</sup>. E ainda a palavra “soulever”<sup>343</sup> que na tradução da Guanabara encontra equivalência em “levantar”<sup>344</sup> e na da Cosac Naify em “sopesar”<sup>345</sup>. Todavia, ainda que Barroso para a versão de 2007 tenha optado nesses casos específicos por termos mais cultos que aqueles que escolhera para a versão da década de 80, mesmo assim isso não chega a interferir no nível de linguagem de sua tradução.

---

<sup>333</sup> BRETON, 1964, p. 64.

<sup>334</sup> BARROSO, 1987, p. 166 e 2007. p. 146.

<sup>335</sup> BRETON, 1964, p. 48.

<sup>336</sup> BARROSO, 1987, p. 44 e 2007. p. 48.

<sup>337</sup> BRETON, 1964, p. 10.

<sup>338</sup> BARROSO, 1987, p. 12

<sup>339</sup> BARROSO, 2007. p. 22

<sup>340</sup> BRETON, 1964, p. 62

<sup>341</sup> BARROSO, 1987, p. 54

<sup>342</sup> BARROSO, 2007. p. 56

<sup>343</sup> BRETON, 1964, p. 64

<sup>344</sup> BARROSO, 1987, p. 59

<sup>345</sup> BARROSO, 2007. p. 60

No que concerne à homogeneização presente na primeira versão de *Nadja*, no episódio do jantar na Praça Dauphine, a mais recente edição se mostra diferente:

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?"<sup>346</sup>

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?<sup>347</sup>

E os mortos, os mortos! O bêbado continua a zombar lugubrementemente. O olhar de Nadja agora percorre as casas. Está vendo, lá em cima, aquela janela?<sup>348</sup>

Ao substituir “arengar” por “zombar”, palavra essa semanticamente muito mais próxima de “plaisanter” que a primeira, Barroso restabelece a contradição no discurso do personagem fazendo com isso, como consta no original em francês, que um determinado tipo de humor tão ao gosto surrealista permaneça na tradução brasileira.

Dos trechos apontados até o momento, apenas aquele que trata do personagem do jardineiro talvez não tenha sofrido grande modificação. No entanto, possivelmente devido à polissemia do verbo “hébété” em francês

---

<sup>346</sup> BRETON, 1964. p. 96.

<sup>347</sup> BARROSO, 1987. p. 84.

<sup>348</sup> BARROSO, 2007. p. 79.

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, (...).<sup>349</sup>

Um jardineiro aloprado, que sacode a cabeça e se exprime de maneira intolérable, com imensos retardos de compreensão e vícios de pronúncia, (...).<sup>350</sup>

Um jardineiro abobalhado, que sacode a cabeça e se expressa de maneira intolérable, com imensos retardos de compreensão e vícios de pronúncia, (...).<sup>351</sup>

A tradução de “hébété” para “abobalhado” parece conservar algo da tradução anterior, na qual a palavra francesa foi traduzida por “aloprado”. Se na versão de 2007 não há mais a possibilidade de agitação para a personagem, os “imensos retardos de compreensão” passam a ser compreendidos em função de alguma debilidade mental. Relembrando que tal característica do personagem, em função do outro significado da palavra na língua fonte, também poderia ser causada pelo consumo de álcool.

Talvez a possibilidade de inexistência de uma palavra em língua portuguesa que possua a mesma riqueza polissêmica daquela do texto fonte tenha levado o tradutor a fazer uma opção aqui, a de deixar ver em sua tradução o personagem como alguém com retardos de compreensão em função de algum problema clínico. Isso parece ficar claro por outra

---

<sup>349</sup> BRETON, 1964. p. 47.

<sup>350</sup> BARROSO, 1987. p. 43, 44.

<sup>351</sup> BARROSO, 2007. p. 47.

opção do tradutor, referente ao mesmo personagem, para um trecho um pouco mais à frente:

La brute continue à ergoter misérablement avec elle-même, à ressasser d'une manière de moins en moins intelligible les mêmes choses.<sup>352</sup>

O imbecil continua a argumentar consigo mesmo, ruminando miseravelmente as mesmas coisas de maneira cada vez menos inteligível.<sup>353</sup>

A opção por “imbecil”, a mesma da primeira versão de *Nadja*, como tradução para “brute”, parece corroborar a hipótese levantada sobre a questão. Entretanto, a palavra em francês não possui o sentido encontrado na tradução brasileira. O vocábulo na língua fonte é comumente usado, a exemplo de “bruto” em português, para se referir a uma pessoa grosseira ou mesmo violenta.

Se a edição da Guanabara detém o mérito de introduzir no Brasil aquela que é possivelmente a principal obra literária do fundador do surrealismo, por sua vez a mais recente, da Cosac Naify, permite que o leitor *sinta* um pouco mais o autor, agora não tão ausente como na primeira versão. Afora um detalhe ou outro e em certos momentos existir uma tendência facilitadora de leitura<sup>354</sup>, a tradução de *Nadja* publicada em 2007 e assinada por Ivo Barroso, se mostra mais apropriada que a sua antecessora. Essa segunda versão, portanto, se distingue, por parte da editora, no que tange à presença de paratextos,

---

<sup>352</sup> BRETON, 1964. p. 62.

<sup>353</sup> BARROSO, 2007. p. 51.

<sup>354</sup> Abordarei tal questão no próximo capítulo.

certo cuidado com a iconografia e apreço estético que lhe foi reservado. E, por parte do tradutor, no que se refere à eliminação de certo preciosismo formal presente na versão anterior, como também em uma menor interferência nas zonas significantes<sup>355</sup> da obra, como se pode perceber nas passagens dos personagens do jardineiro e do bêbado.

---

<sup>355</sup> BERMAN, 1999. p. 70.



### 3.2. O PROJETO PARA A TRADUÇÃO DE NADJA

Propor uma nova tradução de *Nadja* passa necessariamente por uma questão: por qual razão traduzir uma obra cuja tradução mais recente conta apenas quatro anos? Para tentar respondê-la creio que se fazem necessárias algumas considerações, as quais pressupõem por um lado a recepção do surrealismo no Brasil, e por outro as duas traduções da obra no país.

Há, portanto, que se considerar que existe atualmente — se compararmos com meados da década de 80 quando se começou efetivamente a traduzir<sup>356</sup> no Brasil obras relacionadas ao surrealismo — um número aceitável de publicações que permitem compreender as propostas do movimento fundado por André Breton. É preciso ainda considerar o espaço ocupado, ou não ocupado, pelo surrealismo na literatura brasileira e o seu “infortúnio crítico”, como também os estudos que vem sendo realizados no meio acadêmico<sup>357</sup>, além de alguns eventos

---

<sup>356</sup> Não apenas traduções, mas também publicações nacionais.

<sup>357</sup> Além de artigos e ensaios publicados em revistas especializadas em meio impresso e eletrônico e também em jornais, entre as dissertações pode-se citar: *Uma análise lacaniana do método paranóico-crítico de Salvador Dalí* (Claudio de Souza Limeira, UFSC-2010); *Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto* (José Roberto Araújo de Godoy, USP-2010); *Une étude et une traduction de l'homme au complet gris clair, nouvelle de Marcel Leconte écrivain surréaliste belge francophone* (Érika Pinto de Azevedo, UFRGS-2007); *Trois sujets d'intérêt dans la recherche de l'or du temps menée par André Breton* (Camila do Nascimento Fialho, UFRGS-2009); *Lendo Nadja: um estudo do "récit" de André Breton* (Néstor Omar Del-Pino Salas, UFRGS-2008); *As traduções de Nadja e o (a) caso objetivo da marginalização do surrealismo no Brasil* (Anderson da Costa, UFSC-2004), *Do Manifesto Surrealista à sua Performance e Sanção - Questões de um Contrato Comunicacional* (Gisela Porto Benatti, PUC/SP-2002); *Poeta, isto é, revolucionário: itinerários de Benjamin Péret no Brasil (1929-1931)* (Maria Rita Sigaud Soares Palmeira, UNICAMP-2000); *Análise histórica, crítica e simbólica de duas obras de Victor Brauner: arquitetura pentacular e taça da dívida* (Emerson Dionísio de Oliveira, UNICAMP-1998); *O Camponês de Paris de Louis Aragon - Tradução Comentada* (Flávia Nascimento, UNICAMP-1991). Entre as teses de doutorado, em número bem menor, encontram-se: *Tradução comentada de O Surrealismo Francês de Peter Burger* (José Pedro Antunes, UNICAMP-

realizados<sup>358</sup> no Brasil sobre o surrealismo. Além disso, *Nadja* possui duas traduções editadas no país cada qual cumprindo com um papel específico. Assim, se a edição de 2007 traz uma tradução que resolveu os problemas de enobrecimento e inversão de algumas passagens apresentados na tradução anterior, e talvez em função disso se possa presumir que essa de 2007 seja mais apropriada que aquela de vinte anos antes, então uma nova tradução de *Nadja* deve levar em conta a mais recente versão da obra, principalmente porque ambas as edições contam com o mesmo tradutor.

Em razão dessas questões uma nova tradução de *Nadja* se pautaria então por duas condições. Primeiramente o compromisso em evitar as frequentes generalizações e confusões acerca do surrealismo, e para tanto, considera-se aqui o leitor não familiarizado com o tema e que, em virtude disso, está mais exposto a essa situação. A outra condição diz respeito às traduções já existentes de *Nadja*, as quais estão em pólos opostos. Se a primeira é uma tradução que prima pela “bela escrita” em língua portuguesa, a segunda, na tentativa de eliminar esse traço, se mostra facilitadora, o que Berman chamou de racionalização, sobretudo no que se refere ao nível sintático. Como consequência, se não temos nessa versão o nível de linguagem elevado presente na outra, ainda assim temos uma escrita que muitas vezes dá ao leitor a sensação de que a obra não foi escrita originalmente em outra língua que não a sua.

---

2001); *O legado surrealista na poesia de Jorge de Lima* (José Nivaldo de Farias, Indiana University-1996); *André Breton e o Álbi Literário Artístico* (Robert Ponge, USP-1994).

<sup>358</sup> Afora os já citados eventos ocorridos desde a segunda metade dos anos 80, a UFRGS realizou na primeira semana de Abril de 2010 o Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade.

Racionalização essa que também aparece na tradução de 1987, já que em uma escrita enobrecedora também há o arranjo das frases segundo a ordem sintática da língua para a qual se traduz, afinal, o foco dessa maneira de traduzir, quanto ao aspecto formal, é estilístico.

Em função desse traço das traduções anteriores, procurei para a tradução de *Nadja* uma que fosse mais literal no que tange ao nível sintático. Busquei manter na língua de chegada a mesma ordem sintática dos componentes da frase encontrados na língua de partida sempre quando foi possível. Como a língua portuguesa se estrutura praticamente da mesma maneira que a francesa, inclusive em relação às inversões sintáticas, não houve maiores problemas.

Ainda relacionado ao estilo do autor procurei manter as alternâncias de tempos verbais em um mesmo período, traço bastante comum na prosa de André Breton. Da mesma forma em relação aos longos períodos e parágrafos, que às vezes ultrapassam cinco páginas; as constantes digressões feitas pelo autor em meio à história, e que em alguns momentos não possuem no original uma clara indicação de interrupção da narrativa. Igualmente no que se refere à alternância de tons no texto, em que ora a narração simples e linear dos fatos é bruscamente interrompida pelas memórias do autor, ora irrompe um tom ensaístico que dialoga com outros textos do próprio autor ou de outrem. Além disso, procurei manter certa coerência lexical referente ao texto fonte. Por exemplo, "flâner" não será traduzido por "passear" ou "andar à toa", conforme a primeira tradução e sim por flunar. Pois, nesse caso, a escolha por outro vocábulo elimina a ideia de errância e deambulação que, na concepção do surrealismo, propicia o acaso objetivo. Com isso

se almejou evitar prejuízos em relação ao que Berman<sup>359</sup> chama de redes significantes subjacentes, e que em *Nadja* diz respeito justamente à *flânerie* e à concepção do maravilhoso enquanto revelação, propiciando assim um estado de libertação. Além disso, a fim de que não houvesse perdas significativas no que diz respeito aos subtextos, constituintes de uma das faces de significado da obra<sup>360</sup>, segundo o crítico francês, foram feitas leituras colaterais de outras obras do autor<sup>361</sup>, outras traduções<sup>362</sup> da obra e do tradutor, além de leituras críticas<sup>363</sup> sobre a obra, o contexto literário, e histórico.

Embora se proponha para a presente tese a tradução de um trecho da obra apenas<sup>364</sup>, mesmo assim procurei levar em conta qual seria o horizonte de tradução de uma nova tradução de *Nadja*. Para Berman esse horizonte é indissociável do projeto de tradução, ou melhor, é um aspecto considerável dele, pois leva o tradutor a traçar uma meta para o trabalho que propõe. Em outras palavras, qual o resultado final a ser apresentado ao leitor? Qual o lugar a ser ocupado pela tradução no momento? Qual a sua pertinência para a obra e para o contexto literário e cultural da língua alvo? Essas questões devem ser consideradas levando-se em conta os parâmetros de linguagem, literários, culturais e históricos de que fala o autor de *L'auberge du lointain*, e que por sua vez determinam o que ele chama de "posição tradutiva".

---

<sup>359</sup> BERMAN, 1999. p. 61.

<sup>360</sup> Idem.

<sup>361</sup> *Les manifestes du surréalisme; Poisson soluble; L'amour fou; Arcane 17; Antologie du l'humour noir; Les pas perdus, Magia Cotidiana.*

<sup>362</sup> *Nadja* (Portugal, 1972); *Nadja* (Espanha, 1985).

<sup>363</sup> Autores que venho utilizando também como fundamentação teórica para a tese.

<sup>364</sup> Cujas razões procurei definir na introdução da tese.

A pertinência de uma nova tradução de *Nadja* pode ser fundamentada a partir de algumas situações que abrangem o histórico do surrealismo e da tradução de *Nadja* no Brasil, conforme me referi nos três primeiros parágrafos deste capítulo. Partindo disso é necessário ter em mente a que leitor uma nova tradução se destinaria, se a um leitor que lê apenas em sua língua materna ou em outras línguas, nesse caso principalmente em francês; se esse leitor é minimamente familiarizado com o surrealismo ou completamente alheio a ele.

Naturalmente, uma nova tradução de *Nadja* teria que levar esse panorama em consideração. Pois ao contrário da primeira edição da obra quando as publicações acerca do surrealismo eram escassas, o leitor atualmente possui possibilidades de informação muito maiores sobre o assunto. Evidentemente não se parte do pressuposto de que o leitor da tradução seja conhecedor de textos colaterais, porém, considera-se a possibilidade de acesso a eles já na língua materna.

Há, portanto, três tipos de leitor alvo aqui. Um que é monolíngue, com algum conhecimento sobre Breton e o surrealismo, e que poderá identificar questões mais específicas na obra via os subtextos. Outro também monolíngue, mas se alheio ao autor e ao contexto literário da obra, com condições de enriquecer a sua leitura. E por fim um terceiro, bilíngue, conhecedor da obra no original, todavia também conhecedor das versões anteriores.

Por essas razões essa proposta de tradução pretende apresentar um André Breton mais próximo de sua densidade enquanto autor de uma obra surrealista.



### 3.2.1. TRADUÇÃO DE NADJA

Para essa proposta de tradução utilizei como texto fonte a edição de Nadja de 1964 publicada pela Gallimard, a qual foi revisada pelo próprio autor.

Publicada originalmente em 1928, Nadja compõe o chamado ciclo de obras em prosa de André Breton, do qual fazem parte *Les vases communicants* (1932), *L'amour fou* (1937) e *Arcane 17* (1944), nunca traduzidos no Brasil<sup>365</sup>. Além das traduções brasileiras de *Nadja*, também consultei a tradução portuguesa e a espanhola.

Estruturalmente *Nadja* pode ser dividida em três partes, sendo que a primeira pode ser considerada um preâmbulo, em que Breton relembra uma série de incidentes e encontros insólitos experimentados por ele e alguns membros do grupo surrealista de Paris, anunciando de certa forma as situações vivenciadas com Nadja; a segunda parte que compreende o relato dos encontros entre os protagonistas no espaço de duas semanas, e por fim a parte final, na qual Breton tece algumas considerações sobre os encontros, algumas considerações de Breton sobre alguns desenhos feitos por Nadja e outras obras plásticas; além de uma crítica aos aparelhos de repressão do Estado e de um poema em prosa.

---

365 Com exceção de *Arcano 17*, editado em 1985 pela editora Brasiliense, contando com tradução de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura

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 : après m'être arrêté quelques minutes devant la vitrine de la librairie de *L'Humanité* et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotsky, sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra. Les bureaux, les ateliers commençaient à se vider, du haut en bas des maisons des portes se fermaient, des gens sur le trottoir se serraient la main, il commençait tout de même à y avoir plus de monde. J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution.

---

\* On est en 1926. (N. d. A., 1962.)

Em 4 de outubro último\*, ao fim de uma dessas tardes totalmente desocupadas e muito sombrias, das quais tenho o segredo de como passar, eu me encontrava na rua Lafayette: após ter parado diante da vitrine da livraria do *L'Humanité* e de ter feito a aquisição da última obra de Trotsky, sem meta eu perseguia minha rota em direção ao l'Opéra. Os escritórios, os ateliês começavam a se esvaziar, por toda a parte as portas do comércio se fechavam, as pessoas na calçada apertavam as mãos, começava, apesar de tudo, ali a ficar cheio de gente. Eu observava sem querer os rostos, as vestimentas estranhas, os andares. Ora, ainda não seriam esses os que encontraríamos prontos para fazer a Revolução.

---

\* Estamos em 1926. (N. d. A., 1962.)



Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. 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. Le bord, nullement la paupière (un tel éclat s'obtient et s'obtient seulement si l'on ne passe avec soin le crayon que sous la paupière.

Eu acabava de atravessar esse cruzamento, o qual eu esqueci ou ignoro o nome, ali, diante de uma igreja. De repente, ainda que ela esteja talvez há uns dez passos de mim, vindo no sentido inverso, vejo uma jovem mulher, muito pobremente vestida e que também me vê, ou já me tinha visto. Ela vai com a cabeça erguida, contrariamente a todos os outros passantes. Ela é tão frágil que quase não toca o chão ao andar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. Curiosamente maquiada, como alguém que tendo começado pelos olhos, não teve tempo de terminar, mas com o contorno dos olhos muito negro para uma loira. O contorno, de forma alguma a pálpebra (um tal reflexo se obtém, e se obtém somente, se passarmos com cuidado o lápis apenas sob a pálpebra.

Il est intéressant de noter, à ce propos, que Blanche Derval, dans le rôle de Solange, même vue de très près, ne paraissait en rien maquillée. Est-ce à dire que ce qui est très faiblement permis dans la rue mais est recommandé au théâtre ne vaut à mes yeux qu'autant qu'il est passé outre à ce qui est défendu dans un cas, ordonné dans l'autre ? Peut-être). Je n'avais jamais vu de tels yeux. Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant, j'en conviens du reste, au pire. Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme *en connaissance de cause*, bien qu'alors je n'en puisse rien croire. 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).

É interessante notar, a propósito, que Blanche Derval, no papel de Solange, mesmo vista de muito perto, não parecia em nada maquiada. Isto quer dizer que o que é facilmente permitido na rua, mas recomendado no teatro não vale aos meus olhos quanto o que é, sem que eu perceba, proibido num caso e ordenado no outro? Talvez). Eu jamais havia visto tais olhos. Sem hesitação eu dirijo a palavra à desconhecida, esperando, como de resto me convém, o pior. Ela sorri, mas tão misteriosamente e, diria eu, *com conhecimento de causa*, ainda que eu nem possa acreditar. Ela se dirige, pretende, a um cabelereiro no boulevard Magenta (digo pretende, porque imediatamente duvido e ela reconhece em seguida que ia sem destino algum).

Elle m'entretient bien avec une certaine insistance de difficultés d'argent qu'elle éprouve, mais ceci, semble-t-il, plutôt en mais manière d'excuse et pour expliquer l'assez grand dénuement de sa mise. Nous nous arrêtons à la terrasse d'un café proche de la gare du Nord. Je la regarde mieux. Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux ? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil ? C'est aussi l'énigme que pose le début de confession que, sans m'en demander davantage, avec une confiance qui pourrait (ou bien qui ne pourrait ?) être mal placée elle me fait. À Lille, ville dont elle est originaire et qu'elle n'a quittée qu'il y a deux ou trois ans, elle a connu un étudiant qu'elle a peut-être aimé, et qui l'aimait.

Ela me fala com certa insistência sobre as dificuldades relacionadas a dinheiro por que passa, mas isso, ao que parece, como forma de desculpa e para explicar a enorme pobreza com que se veste. Paramos na esplanada de um café perto da gare do Nord. Eu a olho melhor. O que pode haver de tão extraordinário nesses olhos? Como se pode ver neles ao mesmo tempo uma obscura miséria e um luminoso orgulho? É também esse o enigma que coloca o início da confissão que, sem me perguntar muito, com uma confiança que poderia (ou não poderia?) ser mal compreendida, ela me faz. Em Lille, sua cidade de origem e que deixou não mais que há dois ou três anos, ela conheceu um estudante o qual talvez amou, e que a amava.

Un beau jour, elle s'est résolue à le quitter alors qu'il s'y attendait le moins, et cela « de peur de le gêner ». C'est alors qu'elle est venue à Paris, d'où elle lui a écrit à des intervalles de plus en plus longs sans jamais lui donner son adresse. À près d'un an de là, cependant, elle l'a rencontré par hasard : tous deux ont été très surpris. Lui prenant les mains, il n'a pu s'empêcher de dire combien il la trouvait changée et, posant son regard sur ces mains, s'est étonné de les voir si soignées (elles ne le sont guère maintenant). Machinalement alors, à son tour, elle a regardé l'une des mains qui tenaient les siennes et n'a pu réprimer un cri en s'apercevant que les deux derniers doigts en étaient inséparablement joints. « Mais tu t'es blessé ! »

Um belo dia ela resolveu deixá-lo quando ele menos esperava, e isso “por medo de o atormentar”. Foi então que veio à Paris, de onde ela lhe escrevia em intervalos cada vez mais longos sem jamais lhe dar seu endereço. Há pouco mais de um ano, entretanto, ela o encontrou por acaso: os dois ficaram muito surpresos. Tomando-lhe as mãos, ele não pôde deixar de dizer como a achava mudada e pousando o olhar nessas mãos, admirou-se de vê-las tão bem cuidadas (elas não o são muito agora). Maquinalmente então, por sua vez, ela olhou uma das mãos que seguravam as suas e não pôde reprimir um grito ao perceber que os dois últimos dedos estavam inseparavelmente juntos. “Mas você se machucou!”

Il fallut absolument que le jeune homme lui montrât son autre main, qui présentait la même malformation. Là-dessus, très émue, elle m'interroge longuement : « Est-ce possible ? Avoir vécu si longtemps avec un être, avoir eu toutes les occasions possibles de l'observer, s'être attachée à découvrir ses moindres particularités physiques ou autres, pour enfin si mal le connaître, pour ne pas même s'être aperçue de *cela* ! Vous croyez... vous croyez que l'amour peut faire de ces choses ? Et lui qui a été si fâché, que voulez-vous, je n'ai pu ensuite que me taire, ces mains... Il a dit alors quelque chose que je ne comprends pas, où il y a un mot que je ne comprends pas, il a dit : "Gribouille !

Foi absolutamente necessário que o jovem lhe mostrasse a sua outra mão, a qual apresentava a mesma má formação. Agora, muito emocionada, ela me interroga longamente: “É possível? Ter vivido por tanto tempo com alguém, ter tido todas as ocasiões possíveis de o observar, estar determinada a descobrir as suas menores particularidades físicas ou outras, para enfim tão mal o conhecer, para nem mesmo ter percebido *aquilo*! Você acredita... você acredita que o amor pode fazer essas coisas? Ele ficou tão desolado, que quer você, eu não pude em seguida senão me calar, aquelas mãos... Ele disse então alguma coisa que não compreendo, há uma palavra que não compreendo, ele disse: “Papalva!

Je vais retourner en Alsace-Lorraine. Il n'y a que là que les femmes sachent aimer." Pourquoi : Gribouille ? Vous ne savez pas ? » Comme on pense je réagis assez vivement : « N'importe. Mais je trouve odieuses ces généralités sur l'Alsace-Lorraine, à coup sûr cet individu était un bel idiot, etc. Alors il est parti, vous ne l'avez plus revu ? Tant mieux. » Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisi : « Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'est que le commencement. » Elle vient seulement de songer à me demander qui je suis (au sens très restreint de ces mots). Je le lui dis. Puis elle revient encore à son passé, me parle de son père, de sa mère.

Eu irei retornar para a Alsace-Lorraine. Não há outro lugar em que as mulheres saibam amar". Por que Papalva? Você não sabe? "Como é de se pensar eu reagi muito vivamente: "Não importa. Pois eu acho odiosas essas generalizações sobre a Alsace-Lorraine, seguramente esse indivíduo era um perfeito idiota, etc. Então ele partiu, você não o reviu mais? Melhor assim." Ela me diz o seu nome, um que escolheu para si: "Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e por ser nada mais que seu o começo." Ela tinha somente acabado de pensar em me perguntar quem eu sou (no sentido bem restrito dessas palavras). Eu lhe disse. Em seguida ela retorna novamente ao seu passado, me fala de seu pai, de sua mãe.

Elle s'attendrit surtout au souvenir du premier : « Un homme si faible ! Si vous saviez comme il a toujours été faible. Quand il était jeune, voyez-vous, presque rien ne lui était refusé. Ses parents, très bien. Il n'y avait pas encore d'automobiles mais tout de même une belle voiture, le cocher... Avec lui tout a vite fondu, par exemple. Je l'aime tant. Chaque fois que je pense à lui, que je me dis à quel point il est faible... Oh ! mère, ce n'est pas la même chose. C'est une bonne femme, voilà, comme on dit vulgairement, une *bonne* femme. Pas du tout la femme qu'il aurait fallu à mon père. Chez nous, bien sûr tout était très propre, mais lui, comprenez-vous, il n'était pas

Comove-se, sobretudo ao lembrar-se do primeiro: “Um homem tão fraco! Se você soubesse como ele sempre foi fraco. Quando era jovem, veja você, quase nada lhe era recusado. Seus pais tinham posses. Não havia ainda automóveis, mas ainda assim tinham uma bela carruagem, cocheiro... Com ele tudo rapidamente desapareceu, incrível. Eu o amo tanto. A cada vez que eu penso nele percebo a que ponto ele é fraco... Oh! Com a minha mãe não é a mesma coisa. É uma boa mulher, claro, como se diz vulgarmente, uma *boa*\* mulher. De maneira alguma a mulher de quem meu pai teria precisado. Na nossa casa, é claro que tudo era muito organizado, mas ele, não sei se entende, não era feito

---

\* No original em francês *bonne femme*. A expressão pode ter dois sentidos, o de mulher do povo, do interior, e de boa dona de casa. (N.d.T.)

fait pour la voir, quand il rentrait, en tablier. C'est vrai qu'il trouvait une table servie, ou qu'il était bien temps de servir, il ne trouvait pas ce qu'on appelle (avec une expression ironique de convoitise et un geste amusant) une table dressée. Mère, je l'aime bien, pour rien au monde je ne voudrais lui faire de la peine. Ainsi, quand je suis venue à Paris, elle savait que j'avais un mot de recommandation pour les soeurs de Vaugirard. Naturellement, je ne m'en suis jamais servie. Mais, chaque fois que je lui écris, je termine ma lettre par ces mots : "J'espère te voir bientôt", et j'ajoute : "si Dieu le veut, comme dit soeur..." ici un nom quelconque.

para vê-la de avental, quando voltava para casa. É verdade que ele encontrava uma mesa servida, ou que estava a tempo de ser servida, o que ele não encontrava é o que chamamos (com uma expressão irônica de avidez e um gesto engraçado) uma mesa posta. Mãe, eu a amo tanto, por nada nesse mundo eu gostaria de lhe causar sofrimento. Assim, quando vim para Paris, ela sabia que eu tinha uma carta de recomendação para as irmãs de Vaugirard. Naturalmente, eu jamais me servi dela. Mas, cada vez que eu lhe escrevo, eu termino minha carta com essas palavras: "Eu espero te ver em breve", e acrescento: "se Deus quiser, como diz a irmã..." e aí um nome qualquer.



Et elle, alors, qui doit être contente ! Dans les lettres que je reçois d'elle, ce qui me touche le plus, ce pourquoi je donnerais tout le reste, c'est le post-scriptum. Elle éprouve en effet toujours le besoin d'ajouter : "Je me demande ce que tu peux faire à Paris." Pauvre mère, si elle savait ! » Ce que Nadja fait à Paris, mais elle se le demande. Oui, le soir, vers sept heures, elle aime à se trouver dans un compartiment de seconde du métro. La plupart des voyageurs sont des gens qui ont fini leur travail. Elle s'assied parmi eux, elle cherche à surprendre sur leurs visages ce qui peut bien faire l'objet de leur préoccupation. Ils pensent forcément à ce qu'ils viennent de laisser jusqu'à demain, seulement jusqu'à demain, et aussi à ce qui les attend ce soir, qui les déride ou les rend encore plus soucieux.

E ela, então, como deve ficar contente! Nas cartas que recebo dela, o que me toca mais, e por isso eu daria tudo, é o post-scriptum. Com efeito, ela sempre sente a necessidade de acrescentar: "Eu me pergunto o que você pode fazer em Paris". Pobre mãe, se ela soubesse! "O que Nadja faz em Paris, mas ela mesma se pergunta. Bem, à noite, por volta das sete horas, gosta de se achar em um vagão de segunda do metrô. A maior parte dos viajantes é de pessoas que terminaram o seu trabalho. Ela se senta entre eles, procura descobrir em seus rostos qual pode ser o objeto de suas preocupações. Eles pensam, forçosamente, no que acabaram de deixar até amanhã, somente até amanhã, e também no que os espera essa noite, que os alegra ou os deixa ainda mais preocupados.

Nadja fixe quelque chose en l'air : « Il y a de braves gens. » Plus ému que je ne veux le paraître, cette fois je me fâche : « Mais non. Il ne s'agit d'ailleurs pas de cela. Ces gens ne sauraient être intéressants dans la mesure où ils supportent le travail, avec ou non toutes les autres misères. Comment cela les élèverait-il si la révolte n'est pas en eux la plus forte ? À cet instant, vous les voyez, du reste, ils ne vous voient pas. Je hais, moi, de toutes mes forces, cet asservissement qu'on veut me faire valoir. Je plains l'homme d'y être condamné, de ne pouvoir en général s'y soustraire, mais ce n'est pas la dureté de sa peine qui me dispose en sa faveur, c'est et ce ne saurait être que la vigueur de sa protestation. Je sais qu'à un four d'usine, ou devant une de ces machines inexorables qui imposent tout le jour,

Nadja fixa um ponto qualquer no ar: “É uma brava gente”. Mais emocionado do que quero parecer, desta vez me irrito: “De forma alguma. Não se trata, aliás, disso. Essas pessoas não poderiam ser interessantes na medida em que suportam o trabalho, tendo ou não todas as outras misérias. Como isso os elevaria se a revolta neles não é o que há de mais forte? Neste instante, você os vê, ao passo que eles, não. Eu odeio, com todas as minhas forças, essa servidão que me querem fazer valer. Lastimo pelo homem estar condenado a isso, por não poder em geral disso se subtrair, mas não é a dureza da sua dor que me dispõe ao seu favor, é, e seria senão que o vigor do seu protesto. Eu sei que em um forno de usina, ou diante de uma dessas máquinas inexoráveis que impõem o dia inteiro,

à quelques secondes d'intervalle, la répétition du même geste, ou partout ailleurs sous les ordres les moins acceptables, ou en cellule, ou devant un peloton d'exécution, on peut encore se sentir libre mais ce n'est pas le martyre qu'on subit qui crée cette liberté. Elle est, je le veux bien, un désenchaînement perpétuel : encore pour que ce désenchaînement soit possible, constamment possible, faut-il que les chaînes ne nous écrasent pas, comme elles font de beaucoup de ceux dont vous parlez. Mais elle est aussi, et peut-être humainement bien davantage, la plus ou moins longue mais la merveilleuse suite de pas qu'il est permis à l'homme de faire désenchaîné. Ces pas, les supposez-vous capables de les faire ? En ont-ils le temps, seulement ? En ont-ils le cœur ?

a alguns segundos de intervalo, a repetição do mesmo gesto, ou por toda a parte as ordens menos aceitáveis, ou em uma cela, ou diante de um pelotão de execução, podemos ainda nos sentir livre, mas não é esse o martírio que sofremos que criou essa liberdade. Ela é, assim a vejo, um desencadeamento perpétuo: ainda que para que esse desencadeamento seja possível, constantemente possível, é preciso que as correntes não nos esmaguem, como elas fazem com muitos desses de quem você fala. Mas ela é também, e talvez humanamente mais ainda, a mais ou menos longa e maravilhosa sucessão de passos que é permitida ao homem desencadear. Esses passos, você os supõe capazes de os dar? Eles têm tempo para isso, somente? Têm eles coragem?

De braves gens, disiez-vous, oui, braves comme ceux qui se sont fait tuer à la guerre, n'est-ce pas ? Tranchons-en, des héros : beaucoup de malheureux et quelques pauvres imbéciles. Pour moi, je l'avoue, ces *pas* sont tout. Où vont ils, voilà la véritable question. Ils finiront bien par dessiner une route et sur cette route, qui sait si n'apparaîtra pas le moyen de désenchaîner ou d'aider à se désenchaîner ceux qui n'ont pu suivre ? C'est seulement alors qu'il conviendra de s'attarder un peu, sans toutefois revenir en arrière. » (On voit assez ce que je peux dire à ce sujet, pour peu surtout que je m'avise d'en traiter de manière concrète.) Nadja m'écoute et ne cherche pas à me contredire. Peut-être n'at-elle rien moins voulu faire que l'apologie du travail.

É uma brava gente, diz você, sim, brava como aqueles que se deixam matar na guerra, não é? Enfim, os heróis: muitos infelizes e alguns pobres imbecis. Para mim, eu asseguro, esses *passos* são tudo. Para onde vão, essa é a verdadeira questão. Eles acabarão bem por desenhar uma rota e sobre essa rota, quem sabe se não aparecerá o meio de quebrar as correntes ou de ajudar a libertar aqueles que não puderam prosseguir? É somente então que convirá se atrasar um pouco, sem todavia, voltar atrás.” (Vê-se logo o que posso dizer sobre esse assunto, sobretudo com a condição que eu ouse tratá-lo de maneira concreta.) Nadja me escuta e não procura me contradizer. Talvez não tenha ela querido fazer nada menos que a apologia do trabalho.

Elle vient à me parler de sa santé, très compromise. Le médecin qu'elle a consulté et qu'elle avait, au prix de tout l'argent qui lui restait, choisi tel qu'elle pût s'y fier, lui a prescrit de partir immédiatement pour le Mont-Dore. Cette idée l'enchantait, en raison de ce qu'un tel voyage a pour elle d'irréalisable. Mais elle s'est persuadée qu'un travail manuel suivi suppléerait en quelque sorte à la cure qu'elle ne peut faire. C'est dans cet esprit qu'elle a cherché à s'employer dans la boulangerie, voire la charcuterie, où, comme elle en juge de façon purement poétique, il lui paraît y avoir plus de garanties qu'ailleurs de se bien porter. Partout on lui a offert des salaires dérisoires. Il est arrivé aussi qu'avant de lui donner réponse on la regardât à deux fois.

Ela acaba por me falar da sua saúde, muito comprometida. O médico que ela consultou e que tinha, ao preço de todo o dinheiro que lhe restava, escolhido como se pudesse só nele confiar, lhe prescreveu partir imediatamente para Mont-Dore. Essa ideia a encanta, em razão de que uma viagem como tal é para ela irrealizável. Mas ela persuadiu-se que um trabalho manual regular supriria de alguma forma a cura que não pode ter. Foi com esse espírito que procurou empregar-se em uma padaria, mesmo uma charcutaria, onde, como julga de maneira puramente poética, lhe parece ali ter mais garantias de uma melhor saúde do que em outro lugar. Por toda a parte lhe ofereceram salários irrisórios. E Aconteceu também de antes de lhe darem resposta a olharem duas vezes.

Un patron boulanger qui lui promettait dix-sept francs par jour, après avoir de nouveau levé les yeux sur elle, s'est repris : dix-sept ou dix-huit. Très enjouée : « Je lui ai dit : dix-sept, oui ; dix-huit, non. » Nous voici, au hasard de nos pas, rue du Faubourg-Poissonnière. Autour de nous on se hâte, c'est l'heure de dîner. Comme je veux prendre congé d'elle, elle demande qui m'attend. « Ma femme. — Marié ! Oh ! alors... » et, sur un autre ton très grave, très recueilli : « 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. À vous entendre parler, je sentais que rien ne vous empêcherait : rien, pas même moi...

Um dono de padaria que lhe prometeu dezessete francos por dia, após ter novamente posto os olhos sobre ela corrigiu: dezessete ou dezoito. Bem humorada: “Eu lhe disse: dezessete, sim; dezoito, não.” Aqui estamos, ao acaso de nossos passos, na rua do Faubourg-Poissonnière. À nossa volta todos se apressam, está na hora do jantar. Como quero despedir-me, ela pergunta quem me espera. “Minha mulher — Casado! Oh! então...” e, em um tom muito grave, bastante recolhido: “Tanto pior. Mas... e aquela grande idéia? Eu tinha começado logo agora a vê-la tão bem. Era realmente uma estrela, uma estrela em direção a qual você ia. Você não pode deixar de chegar àquela estrela. Ao escutá-lo falar, eu sentia que nada o impediria: nada, nem mesmo eu...

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. » Je suis extrêmement ému. Pour faire diversion je demande où elle dîne. Et soudain cette légèreté que je n'ai vue qu'à elle, cette *liberté* peut-être précisément : « Où ? (le doigt tendu :) mais là, ou là (les deux restaurants les plus proches), où je suis, voyons. C'est toujours ainsi. » Sur le point de m'en aller, je veux lui poser une question qui résume toutes les autres, une question qu'il n'y a que moi pour poser, sans doute, mais qui, au moins une fois, a trouvé une réponse à sa hauteur : « Qui êtes-vous ? » Et elle, sans hésiter : « Je suis l'âme errante ».

Você jamais poderá ver essa estrela como eu a via. Você não compreende: ela é como o coração de uma flor sem coração.” Fico extremamente emocionado. Para desviar o assunto pergunto onde ela jantará. E de súbito aquele encanto que não vi senão nela, aquela *liberdade* talvez mais precisamente: “Onde? (o dedo estendido:) ora, ali, ou lá (os dois restaurantes mais próximos), onde estou, vejamos. É sempre assim.” No momento de ir, quero lhe colocar uma questão que resume todas as outras, uma questão que apenas eu poderia fazer, sem dúvida, mas que, ao menos uma vez, encontrou uma resposta à altura: “Quem é você?” E ela, sem hesitar: “Eu sou a alma errante.”

Nous convenons de nous revoir le lendemain au bar qui fait l'angle de la rue Lafayette et du faubourg Poissonnière. Elle aimerait lire un ou deux livres de moi et y tiendra d'autant plus que sincèrement je mets en doute l'intérêt qu'elle peut y prendre. La vie est autre que ce qu'on écrit. Quelques instants encore elle me retient pour me dire ce qui la touche en moi. C'est, dans ma pensée, dans mon langage, dans toute ma manière d'être, paraît-il, et c'est là un des compliments auxquels j'ai été de ma vie le plus sensible, la *simplicité*.

. Ela gostaria de ler um ou dois livros meus sendo que muito sinceramente eu ponho em dúvida o interesse que pode ter neles. A vida é diferente do que se escreve. Alguns instantes ainda ela me retém para me dizer o que em mim a toca. Está no meu pensamento, na minha linguagem, em toda a minha maneira de ser, ao que parece, e aqui está um dos elogios mais sensíveis entre os que ganhei na minha vida, a *simplicidade*.



5 octobre. — Nadja, arrivée la première, en avance, n'est plus la même. Assez élégante, en noir et rouge, un très seyant chapeau qu'elle enlève, découvrant ses cheveux d'avoine qui ont renoncé à leur incroyable désordre, elle porte des bas de soie et est parfaitement chaussée. La conversation est pourtant devenue plus difficile et commence par ne pas aller, de sa part, sans hésitations. Cela jusqu'à ce qu'elle s'empare des livres que j'ai apportés (*Les Pas perdus, Manifeste du surréalisme*) : « Les Pas perdus ? Mais il n'y en a pas. » Elle feuillette l'ouvrage avec grande curiosité. Son attention se fixe sur un poème de Jarry qui y est cité :

*Parmi les bruyères, pénil des menhirs...*

5 de outubro — Nadja, que chegou primeiro, adiantada, não é mais a mesma. Bastante elegante, em preto e vermelho, eleva um chapéu que lhe cai muito bem, descobrindo seus cabelos de aveia que renunciaram a sua incrível desordem, ela porta meias de seda e está perfeitamente calçada. A conversa, no entanto, torna-se mais difícil e começa por não andar, da sua parte, sem hesitações. Isso até ela se apoderar dos livros que lhe trouxe (*Os Passos perdidos, Manifesto do surrealismo*): “Os passos perdidos? Mas eles não existem.” Ela folheia a obra com grande curiosidade. Sua atenção fixa-se em um poema de Jarry que é citado:

*Entre as urzes, pubis dos menires...*

Loin de la rebuter, ce poème, qu'elle lit une première fois assez vite, puis qu'elle examine de très près, semble vivement l'émouvoir. À la fin du second quatrain, ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision d'une forêt. Elle voit le poète qui passe près de cette forêt, on dirait que de loin elle peut le suivre : << Non, il tourne autour de la forêt. Il ne peut pas entrer, il n'entre pas. >> Puis elle le perd et revient au poème, un peu plus haut que le point où elle l'a laissé, interrogeant les mots qui la surprennent le plus, donnant à chacun le signe d'intelligence, d'assentiment exact qu'il réclame.

*Chasse de leur acier la martre  
et l'hermine.*

Longe de lhe chocar, esse poema, que ela lê uma primeira vez muito rápido, e que em seguida examina bem de perto, parece vivamente emocioná-la. Ao fim do segundo quarteto, seus olhos se molham e se enchem da visão de uma floresta. Ela vê o poeta que passa perto dessa floresta, diríamos que de longe ela o pode seguir: “Não, ele caminha em torno da floresta. Ele não pode entrar, ele não entra.” Depois o perde e retorna ao poema, um pouco mais acima do ponto em que o deixou, interrogando as palavras que mais a surpreendem, dando a cada uma a marca de inteligência, de assentimento exato que se pede.

*Persegue com sua arma a  
marta e o arminho.*

« De leur acier ? La martre... et l'hermine. Oui, je vois : les gâtes coupants, les rivières froides : *De leur acier*. » Un peu plus bas :

*En mangeant le bruit des hannetons, C'havann*

(Avec effroi, fermant le livre :)  
 « Oh ! ceci, c'est la mort ! » 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). ). Puis elle me parle de deux amis qu'elle a eus : l'un, à son arrivée à Paris, qu'elle désigne habituellement sous le nom de « Grand ami », c'est ainsi qu'elle l'appelait et il a toujours voulu qu'elle ignorât qui il était, elle montre encore pour lui une immense vénération, c'était un homme de près de soixante quinze ans, qui avait longtemps

“Com sua arma? A marta... e o arminho. Sim, eu vejo: os alojamentos cortantes, os riachos frios: com sua arma”  
 Um pouco mais abaixo:

*Comendo o barulho dos besouros, Zzumm*

(Com terror, fechando o livro)  
 “Oh! isso é a morte!” A relação das cores entre as capas dos dois volumes a espanta e seduz. Parece que me “vai bem”. Eu seguramente as fiz de propósito (um pouco). Em seguida me fala de dois amigos que teve: um, em sua chegada à Paris, que ela designa habitualmente de “Grande amigo”, era assim que o chamava e ele sempre quis que ela ignorasse quem ele era, mostra ainda uma imensa veneração por ele. Era um homem perto dos setenta e cinco anos, que passara muito tempo

séjourné aux colonies, il lui a dit en partant qu'il retournerait au Sénégal ; l'autre, un Américain, qui semble lui avoir inspiré des sentiments très différents : « Et puis, il m'appelait Lena, en souvenir de sa fille qui était morte. C'est très affectueux, très touchant, n'est-ce pas ? Pourtant il m'arrivait de ne plus pouvoir supporter d'être appelée ainsi, comme en rêvant : Lena, Lena... Alors je passais plusieurs fois la main devant ses yeux, très près de ses yeux, comme ceci, et je disais : Non, pas Lena, Nadja. » Nous sortons. Elle me dit encore : « Je vois chez vous. Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien. Peut-être aussi, mais ailleurs, un chat (exact). Pour l'instant, je ne vois rien d'autre. » Je me dispose à rentrer chez moi, Nadja m'accompagne en taxi.

nas colônias e que lhe disse ao partir que retornaria ao Senegal; o outro, um Americano, que parece ter-lhe inspirado sentimentos muito diferentes: “E depois, chamava-me de Lena, em lembrança da sua filha que estava morta. É muito afetuoso, muito tocante, não é? Entretanto, me acontecia de não mais poder suportar ser chamada assim, como que sonhando: Lena, Lena... Então eu passava várias vezes a mão diante dos seus olhos, muito perto dos seus olhos, assim, e dizia: Não, Lena não, Nadja.” Saímos. Ela me diz ainda: “Vejo sua casa. Sua mulher. Morena, naturalmente. Pequena. Bonita. Sim, há perto dela um cão. Talvez também, mas em outro lugar, um gato (exato). Nesse instante, não vejo nada mais.” Eu me disponho a voltar para casa, Nadja me acompanha no táxi.

Nous demeurons quelque temps silencieux, puis elle me tutoie brusquement : « Un jeu : Dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N'importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux) : Deux, deux quoi ? Deux femmes. Comment sont ces femmes ? En noir. Où se trouvent-elles ? Dans un parc... Et puis, que font-elles ? Allons, c'est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer ? Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires : c'est même entièrement de cette façon que je vis. »\*

Passamos algum tempo silenciosos, então, bruscamente ela me trata de forma mais informal: “Um jogo: Diga alguma coisa. Feche os olhos e diga alguma coisa. Não importa, um número, um nome. Assim (ela fecha os olhos): Duas, duas o quê? Duas mulheres. Como estão essas mulheres? De preto. Onde se encontram elas? Em um parque...E depois, que fazem elas? Vamos, é tão fácil, por que não quer você jogar? Bem, quanto a mim, é assim que falo quando estou só, conto para mim todo tipo de histórias. E não somente histórias vãs: é mesmo inteiramente dessa maneira que eu vivo.”\*

---

\* Ne touche-t-on pas là au terme extrême de l'aspiration surréaliste, à sa plus forte *idée limite*? (N. d. A.)

---

\* Não atingimos aqui o ponto extremo da aspiração surrealista, em sua mais forte *idéia limite*? (N.d.A.)

Je la quitte à ma porte : « Et moi, maintenant ? Où aller ? Mais il est si simple de descendre lentement vers la rue Lafayette, le faubourg Poissonnière, de commencer par revenir à l'endroit même où nous étions. »

*6 octobre.* — 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 » où je dois rejoindre Nadja à cinq heures et demie. Le temps d'un détour par les boulevards jusqu'à l'Opéra, où m'appelle une course brève. 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, sous son aspect du premier jour.

Deixo-a à minha porta: “E eu, agora? Aonde ir? Mas é tão simples descer lentamente em direção à Rua Lafayette, ao faubourg Poissonnière, de começar por voltar ao mesmo lugar onde estávamos.”

*6 de outubro.* — De maneira a não ter que flânar demais saio por volta de quatro horas na intenção de chegar a pé ao “la Nouvelle France”, onde devo reencontrar Nadja às cinco e meia. Tempo de um desvio pelos boulevards até o l'Opéra, por onde um breve percurso me espera. Contrariamente ao ordinário, escolho seguir pela calçada direita da rua da Chaussée-d'Antin. Uma das primeiras passantes com quem me presto a cruzar é Nadja, com o mesmo aspecto do primeiro dia.

Elle s'avance comme si elle ne voulait pas me voir. Comme le premier jour, je reviens sur mes pas avec elle. Elle se montre assez incapable d'expliquer sa présence dans cette rue où, pour faire trêve à de plus longues questions, elle me dit être à la recherche de bonbons hollandais. Sans y penser, déjà nous avons fait demi-tour, nous entrons dans le premier café venu. Nadja observe envers moi certaines distances, se montre même soupçonneuse. C'est ainsi qu'elle retourne mon chapeau, sans doute pour y lire les initiales de la coiffe, bien qu'elle prétende le faire machinalement, par habitude de déterminer à leur insu la nationalité de certains hommes. Elle avoue qu'elle avait l'intention de manquer le rendez-vous dont nous avions convenu.

Ela avança como se não quisesse me ver. Como no primeiro dia, eu retorno sobre os meus passos com ela. Mostra-se tão incapaz de explicar sua presença nessa rua onde, para evitar maiores questões, me diz estar à procura de doces holandeses. Sem muito pensar, fizemos meia volta e entramos no primeiro café que vimos. Nadja mantém em relação a mim certa distância, mostra-se mesmo desconfiada. É assim que ela revira meu chapéu, sem dúvida para nele ler as iniciais do forro, ainda que ela pretenda fazê-lo maquinalmente, por hábito de determinar, sem que percebam, a nacionalidade de certos homens. Confessa que tinha a intenção de faltar ao encontro que nós tínhamos combinado.

J'ai observé en la rencontrant qu'elle tenait à la main l'exemplaire des *Pas perdus* que je lui ai prêté. Il est maintenant sur la table et, à en apercevoir la tranche, je remarque que quelques feuillets seulement en sont coupés. Voyons : ce sont ceux de l'article intitulé : « L'esprit nouveau », où est relatée précisément une rencontre frappante, faite un jour, à quelques minutes d'intervalle, par Louis Aragon, par André Derain et par moi. L'indécision dont chacun de nous avait fait preuve en la circonstance, l'embaras où quelques instants plus tard, à la même table, nous mit le souci de comprendre à quoi nous venions d'avoir affaire, l'irrésistible appel qui nous porta, Aragon et moi, à revenir aux points mêmes où nous était apparu ce véritable

Observei ao encontrá-la que tinha à mão o exemplar de *Os Passos perdidos* que lhe emprestei. Ele está agora sobre a mesa e, ao perceber a dobra, observo que somente algumas folhas estão marcadas. Vejamos: são aquelas do artigo intitulado “O espírito novo”, no qual está relatado precisamente um encontro surpreendente, ocorrido um dia, com alguns minutos de intervalo, com Louis Aragon, André Derain e por mim. A indecisão da qual cada um de nós havia provado naquela circunstância, o embaraço que alguns instantes mais tarde, à mesma mesa, nos deixou inquietos para compreender o que nós acabamos de experimentar, o irresistível apelo que nos levou, a Aragon e a mim, a retornar aos mesmos pontos em que nos tinha aparecido essa verdadeira



sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants, ce sphinx qui nous avait épargnés l'un après l'autre et, à sa recherche, de *courir* le long de toutes les lignes qui, même très capricieusement, peuvent relier ces points — le manque de résultats de cette poursuite que le temps écoulé eût dû rendre sans espoir, c'est à cela qu'est allée tout de suite Nadja. Elle est étonnée et déçue du fait que le récit des courts événements de cette journée m'ait paru pouvoir se passer de commentaires. Elle me presse de m'expliquer sur le sens exact que je lui attribue tel quel et, puisque je l'ai publié, sur le degré d'objectivité que je lui prête.

esfinge sob os traços de uma charmosa jovem indo de uma calçada à outra interrogar os passantes, essa esfinge que nos tinha poupado um após o outro, a sua procura, de *correr* ao longo de todas as linhas que, mesmo muito caprichosamente, podem religar aqueles pontos — a falta de resultados dessa perseguição que o curso do tempo fez tornar sem esperança, foi a isso que chegou de imediato Nadja. Ela está surpresa e decepcionada com o fato de que o relato dos curtos acontecimentos desse dia me tenha parecido poder passar sem comentários. Ela me pressiona para explicar o sentido exato tal qual lhe atribuo, já que a publiquei, sobre o grau de objetividade que lhe empresto.

Je dois répondre que je n'en sais rien, que dans un tel domaine le droit de constater me paraît être tout ce qui est permis, que j'ai été la première victime de cet abus de confiance, si abus de confiance il y a, mais je vois bien qu'elle ne me tient pas quitte, je lis dans son regard l'impatience, puis la consternation. Peut-être s' imagine-t-elle que je mens : une assez grande gêne continue à régner entre nous. Comme elle parle de rentrer chez elle, j'offre de la reconduire. Elle donne au chauffeur l'adresse du Théâtre des Arts qui, me dit-elle, se trouve à quelques pas de la maison qu'elle habite. En chemin, elle me dévisage longuement, en silence. Puis ses yeux se ferment et s'ouvrent très vite comme lorsqu'on se trouve en présence de quelqu'un qu'on n'a plus vu depuis longtemps, ou qu'on ne

Devo responder que nada sei, que em tal domínio o direito de constatar me parece ser tudo o que é permitido, que fui a primeira vítima desse abuso de confiança, se há abuso de confiança, mas bem vejo que ela não me libera, leio no seu olhar a impaciência, depois a consternação. Talvez imagine que minto: um grande embaraço continua a reinar entre nós. Como ela fala em voltar para casa, ofereço-me para acompanhá-la. Ela dá ao chofer o endereço do Théâtre des Arts o qual, me diz, encontra-se a alguns passos da casa em que mora. No caminho, ela me encara longamente, em silêncio. Em seguida seus olhos se fecham e se abrem rapidamente como quando nos encontramos em presença de alguém que não vemos desde há muito tempo, ou que não

s'attendait plus à revoir et comme pour signifier qu'on « ne les en croit pas ». Une certaine lutte paraît aussi se poursuivre en elle, mais tout à coup elle s'abandonne, ferme tout à fait les yeux, offre ses lèvres... Elle me parle maintenant de mon pouvoir sur elle, de la faculté que j'ai de lui faire penser et faire ce que je veux, peut-être plus que je ne crois vouloir. Elle me supplie, par ce moyen, de ne rien entreprendre contre elle. Il lui semble qu'elle n'a jamais eu de secret pour moi, bien avant de me connaître. Une courte scène dialoguée, qui se trouve à la fin de « Poisson soluble », et qui paraît être tout ce qu'elle a lu du *Manifeste*, scène à laquelle, d'ailleurs, je n'ai jamais su attribuer de sens précis et dont les personnages me sont aussi étrangers, leur agitation aussi ininterprétable que possible,

se esperava mais rever e pensássemos “mas eu não acredito”. Uma certa luta parece também se travar dentro dela, mas de repente entrega-se, fecha totalmente os olhos, oferece seus lábios... Fala-me agora do meu poder sobre ela, da faculdade que possuo de levá-la a pensar e fazer o que quero, talvez mais do que quero acreditar. Ela me suplica, por esse meio, de nada empreender contra ela. Parece-lhe que jamais teve segredos para comigo, bem antes de me conhecer. Uma curta cena dialogada, que se encontra ao fim de “Peixe solúvel”, e que parece ser tudo o que ela leu do *Manifesto*, cena a qual, aliás, eu jamais soube atribuir um sentido preciso e da qual os personagens me são também estranhos, de agitação tão ininterpretável quanto possível,

comme s'ils avaient été apportés et remportés par un flot de sable, lui donne l'impression d'y avoir participé vraiment et même d'y avoir joué le rôle, pour le moins obscur, d'Hélène.\* Le lieu, l'atmosphère, les attitudes respectives des acteurs étaient bien ce que j'ai conçu. Elle voudrait me montrer « où cela se passait » : je propose que nous dînions ensemble. Une certaine confusion a dû s'établir dans son esprit car elle nous fait conduire, non dans l'île

como se tivessem sido trazidos e arrastados por uma onda de areia, lhe dá a impressão de dela ter participado verdadeiramente e mesmo de ter interpretado o papel, pelo menos obscuro, de Hélène.\* O lugar, a atmosfera, as atitudes respectivas dos atores eram bem o que eu tinha concebido. Ela queria me mostrar “onde aquilo se passava”: eu proponho que jantemos juntos. Uma certa confusão deve ter se estabelecido em seu espírito, pois ela nos conduz, não à l'île

---

\*Je n'ai connu personnellement aucune femme de ce nom, qui de tout temps m'a ennuyé et paru fade comme de tout temps celui de Solange m'a ravi. Pourtant, Mme Sacco, voyante, 3, rue des Usines, qui ne s'est jamais trompée à mon sujet, m'assurait, au début de cette année, que ma pensée était grandement occupée d'une « Hélène ». Est-ce pourquoi, à quelque temps de là, je me suis si fort intéressé à tout ce qui concerne *Hélène Smith* ? La conclusion à en tirer serait de l'ordre de celle que m'a imposée précédemment la fusion dans un rêve de deux images très éloignées l'une de l'autre. « Hélène, c'est moi », disait Nadja. (N. d. A.)

---

\*Não conheci pessoalmente nenhuma mulher com esse nome, o qual sempre me chateou e pareceu insípido, da mesma forma que o de Solange sempre me encantou. Entretanto, Mme Sacco, vidente, nº 3, rua das Usines, que jamais se enganou ao meu respeito, me assegurava, no início desse ano, que meu pensamento estava enormemente ocupado por uma “Hélène”. Será por isso, que a partir desse momento, eu me senti fortemente interessado por tudo o que concerne à *Hélène Smith*? A conclusão a tirar seria da ordem daquela que me impôs precedentemente a fusão em um sonho de duas imagens muito afastadas uma da outra. “Hélène, sou eu”, dizia Nadja. (N.d.A.)

Saint-Louis, comme elle le croit, mais place Dauphine où se situe, chose curieuse, un autre épisode de « Poisson soluble » : « Un baiser est si vite oublié. » (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 Hôtel », où les allées et venues à toute heure, pour qui ne se satisfait pas de solutions trop simples, sont suspectes.) Le jour baisse.

Saint-Louis, como ela acreditava, mas à Praça Dauphine onde se situa, coisa curiosa, um outro episódio de “Peixe solúvel”: “Um beijo é tão rapidamente esquecido.” (Essa praça Dauphine é de fato um dos lugares mais profundamente retirados que conheço, um dos piores terrenos vagos que existem em Paris. Cada vez que ali me encontrei, eu senti me abandonar pouco a pouco o desejo de ir embora, foi necessário argumentar comigo mesmo para me libertar de um abraço muito doce, por demais agradavelmente insistente e em suma, explosivo. Ademais, morei por algum tempo em um hotel adjacente a essa praça, “City Hôtel”, onde as idas e vindas a toda hora, para quem não se satisfaz com soluções muito simples, são suspeitas.) O dia declina.

Afin d'être seuls, nous nous faisons servir dehors par le marchand de vins. Pour la première fois, durant le repas, Nadja se montre assez frivole. Un ivrogne ne cesse 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 ? » J'essaie à plusieurs reprises de l'écarter, mais en vain. Comme arrive le dessert, Nadja commence à regarder autour d'elle. Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de justice (elle me montre de quel endroit du Palais, un peu à droite du perron blanc) et contourne l'hôtel Henri-IV.

A fim de ficarmos sós, fazemo-nos servir do lado de fora da casa de vinhos pelo taberneiro. Pela primeira vez, durante a refeição, Nadja se mostra bastante frívola. Um bêbado não pára de rondar em torno de nossa mesa. Ele pronuncia muito alto palavras incoerentes, em tom de protesto. Entre essas palavras ressurgem sem cessar uma ou duas palavras obscenas sobre as quais ele se apóia. Sua mulher, que o vigia de sob as árvores, limita-se a gritar de vez em quando: “Vamos, você vem?” Tento repetidas vezes afastá-lo, mas em vão. Quando chega a sobremesa, Nadja começa a olhar a sua volta. Ela está certa que sob nossos pés passa um túnel que vem do Palais de Justice (mostra-me de qual lugar do Palais, um pouco à direita da escadaria branca) e contorna o hotel Henri IV.

Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore. Où ne se perdent en ce moment dans l'ombre que deux ou trois couples, elle semble voir une foule. « 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 ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. » La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges. (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.)

Perturba-se com a idéia do que já se passou nessa praça e com o que ainda se passará ali. Onde, nesse momento, se perdem na sombra nada mais que dois ou três casais, ela parece ver uma multidão. “E os mortos, os mortos” O bêbado continua a brincar lugubrementemente. O olhar de Nadja agora circula pelas casas. “Você vê, lá, aquela janela? Ela está escura, como todas outras. Olhe bem. Em um minuto ela vai se iluminar. Ela ficará vermelha.” O minuto passa. A janela se ilumina. Há, com efeito, cortinas vermelhas. (Lamento, mas nada posso fazer se isso passa talvez dos limites da credibilidade. Todavia, nesse caso, não gostaria de tomar partido: eu me limito a *convir* que de escura, aquela janela se tornou então vermelha, isso é tudo.)

J'avoue qu'ici la peur me prend, comme aussi elle commence à prendre Nadja. « Quelle horreur ! Vois-tu ce qui passe dans les arbres ? Le bleu et le vent, le vent bleu. Une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu. C'était là, d'une fenêtre de l'hôtel Henri-IV ,\* et mon ami, le second dont je t'ai parlé, allait partir. Il y avait aussi une voix qui disait : Tu mourras, tu mourras. Je ne voulais pas mourir mais j'éprouvais un tel vertige... Je serais certainement tombée si l'on ne m'avait retenue. » Je crois qu'il est grand temps de quitter ces lieux. Le long des quais, je la sens toute tremblante. C'est elle qui a voulu revenir vers la Conciergerie. Elle est très abandonnée, très sûre de moi.

---

\* Lequel fait face à la maison dont il vient d'être question, ceci toujours pour les amateurs de solutions faciles. (N. d. A.)

Confesso que aqui o medo me toma, como também começa a tomar Nadja. “Que horror! Você vê o que se passa nas árvores? O azul e o vento, o vento azul. Só uma outra vez eu vi sobre essas mesmas árvores passar esse vento azul. Foi lá, em uma janela do hotel Henri-IV\*, e o meu amigo, o segundo de que lhe falei, ia partir. Havia também uma voz que dizia: Você morrerá, você morrerá. Eu não queria morrer, mas eu sentia uma tal vertigem... Eu teria certamente caído se alguém não me tivesse retido.” Creio que já é tempo suficiente para deixar lugares assim. Ao longo dos cais, eu a sinto toda trêmula. Foi ela quem quis retornar em direção à Conciergerie. Ela está tão entregue, tão segura de mim.

---

\* O qual fica em frente à casa de vinhos em questão, e isso sempre para os amantes das soluções fáceis. (N.d.A.)



Pourtant elle cherche quelque chose, elle tient absolument à ce que nous entrions dans une cour, une cour de commissariat quelconque qu'elle explore rapidement. « Ce n'est pas là... Mais, dis-moi, pourquoi dois-tu aller en prison ? Qu'auras-tu fait ? Moi aussi j'ai été en prison. Qui étais-je ? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu ? » Nous longeons de nouveau la grille quand tout à coup Nadja refuse d'aller plus loin. Il y a là, à droite, une fenêtre en contrebas qui donne sur le fossé, de la vue de laquelle il ne lui est plus possible de se détacher. C'est devant cette fenêtre qui a l'air condamnée qu'il faut absolument attendre, elle le sait. C'est de là que tout peut venir. C'est là que tout commence. Elle tient des deux mains la grille pour que je ne l'entraîne pas. Elle ne répond presque plus à mes questions.

No entanto ela procura alguma coisa, quer absolutamente que entremos em um um pátio, um pátio de uma delegacia qualquer que ela explora rapidamente. “Não é aqui... Mas, diga-me, por que você deve ir para prisão? O que terá você feito? Eu também já estive na prisão. Quem era eu? Faz séculos. E você, então, quem era você?” Margeamos de novo a grade quando de repente Nadja se recusa a ir mais longe. Há aqui, à direita, uma janela baixa que dá sobre o fosso, de cuja vista não lhe é mais possível desviar. Diante dessa janela de ar condenado é absolutamente necessário esperar, ela o sabe. É dali que tudo pode vir. É ali que tudo começa. Ela tem as duas mãos na grade para que eu não a arranque dali. Quase não responde mais as minhas questões.

De guerre lasse, je finis par attendre que de son propre gré elle poursuive sa route. La pensée du souterrain ne l'a pas quittée et sans doute se croit-elle à l'une de ses issues. Elle se demande qui elle a pu être, dans l'entourage de Marie-Antoinette. Les pas des promeneurs la font longuement tressaillir. Je m'inquiète, et, lui détachant les mains l'une après l'autre, je finis par la contraindre à me suivre. Plus d'une demi-heure s'est ainsi passée. Le pont traversé, nous nous dirigeons vers le Louvre. Nadja ne cesse d'être distraite. Pour la ramener à moi, je lui dis un poème de Baudelaire, mais les inflexions de ma voix lui causent une nouvelle frayeur, aggravée du souvenir qu'elle garde du baiser de tout à l'heure : « un baiser dans lequel il y a une menace ».

Desisto, acabo por esperar que de vontade própria ela persiga sua rota. O pensamento sobre o túnel não a deixou e sem dúvida acredita estar diante de uma das saídas. Ela se pergunta quem pode ter sido no séquito de Maria Antonieta. Os passos dos passeantes fazem-na longamente estremecer. Eu me inquieto, e, soltando-lhe as mãos uma após a outra, acabo por obrigá-la a me seguir. Mais de meia hora se passou assim. Atravessada a ponte, nos dirigimos em direção ao Louvre. Nadja está o tempo todo distraída. Para trazê-la a mim, recito um poema de Baudelaire, mas as inflexões da minha voz lhe causam um novo terror, agravado pela lembrança que guarda do beijo de ainda há pouco: “Um beijo no qual há uma ameaça”.

Elle s'arrête encore, s'accoude à la rampe de pierre d'où son regard et le mien plongent dans le fleuve à cette heure étincelant de lumières : « Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main qui flambe sur l'eau ? C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose. Mais que veut dire cette main ? Comment l'interprètes-tu ? Laisse-moi donc voir cette main. Pourquoi veux-tu que nous nous en allions ? Que crains-tu ? Tu me crois très malade, n'est-ce pas ? Je ne suis pas malade. Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi : le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau ? Plaisantant :) Bien sûr ce n'est pas la fortune : le feu et l'eau, c'est la même chose ; le feu et l'or c'est tout différent. » Vers minuit, nous voici aux Tuileries, où elle souhaite que nous nous asseyions un moment.

Ela pára novamente, apóia o cotovelo sobre o parapeito de pedra de onde seu olhar e o meu mergulham no rio, a essa hora cintilante de luzes: “Esta mão, esta mão sobre o Sena, por que essa mão que queima sobre a água? É verdade que o fogo e a água são a mesma coisa. Mas o que quer dizer essa mão? Como você a interpreta? Deixe-me então ver essa mão. Por que você quer que nos vamos daqui? Do que tem medo? Acredita que estou muito doente, não é? Eu não estou doente. Mas o que isso quer dizer para você: o fogo sobre a água, uma mão de fogo sobre a água? (Brincando:) Claro que não é a sorte: o fogo e a água, são a mesma coisa; já o fogo e o ouro são totalmente diferentes.” Perto da meia-noite, estamos nas Tuileries, onde ela deseja que nos sentemos por um momento.

Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. « Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élanement brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment. » Je m'écrie : « Mais, Nadja, comme c'est étrange ! Où prends-tu justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire ? » (Et je suis amené à lui expliquer qu'elle fait l'objet d'une vignette, en tête du troisième des *Dialogues entre Hylas et Philonous*, de Berkeley, dans l'édition de 1750, où elle est accompagnée de la légende :

Diante de nós derrama um jato d'água do qual ela parece seguir a curva. “São os teus pensamentos e os meus. Veja de onde partem todos eles, até onde se elevam, e como é ainda mais bonito quando eles recaem. Em seguida, imediatamente eles se fundem, retornam com a mesma força, de novo esse lançamento quebrado, essa queda... e assim indefinidamente.” Eu grito: “Mas Nadja, como isso é estranho! De onde você tirou essa imagem que se encontra expressa quase da mesma forma em uma obra que você não pode conhecer e que acabo de ler?” (E sou levado a lhe explicar que ela figura como objeto de uma vinheta, no alto do terceiro dos *Dialogues entre Hylas et Philonous*, de Berkeley, na edição de 1750, a qual é acompanhada da legenda:

« *Urget aquas vis sursum eadem flectit que deorsum* », qui prend à la fin du livre, au point de vue de la défense de l'attitude idéaliste, une signification capitale.) Mais elle ne m'écoute pas, tout attentive qu'elle est au manège d'un homme qui passe à plusieurs reprises devant nous et qu'elle croit connaître, car ce n'est pas la première fois qu'elle se trouve à pareille heure dans ce jardin. Cet homme, si c'est lui, s'est offert à l'épouser. Cela la fait penser à sa petite fille, une enfant dont elle m'a appris avec tant de précautions l'existence, et qu'elle adore, surtout parce qu'elle est si peu comme les autres enfants, « avec cette idée de toujours enlever les yeux des poupées pour voir ce *qu'il y a* derrière ces yeux».

“*Urget aquas vis sursum eadem flectit que deorsum,*” que toma ao fim do livro, do ponto de vista da defesa da atitude idealista, uma significação capital.) Mas ela não me escuta, tão atenta que está às manobras de um homem que passa várias vezes diante de nós e que ela acredita conhecer, pois não é a primeira vez que ela se encontra a essa mesma hora nesse jardim. Esse homem, se é ele, ofereceu-se para desposá-la. Isso a faz pensar em sua filhinha, uma criança sobre quem ela me informou com tantas precauções a existência, e que adora, sobretudo porque é uma criança tão pouco parecida com as outras, “com essa ideia de sempre arrancar os olhos das bonecas para ver o *que há* por detrás deles”.

Elle sait qu'elle attire toujours les enfants : où qu'elle soit, ils ont tendance à se grouper autour d'elle, à venir lui sourire. Elle parle maintenant comme pour elle seule, tout ce qu'elle dit ne m'intéresse plus également, elle a la tête tournée du côté opposé au mien, je commence à être las. Mais, sans que j'aie donné aucun signe d'impatience : « Un point, c'est tout. J'ai senti tout à coup que j'allais te faire de la peine. (Se retournant vers moi :) C'est fini. » Au sortir du jardin, nos pas nous conduisent rue Saint-Honoré, à un bar, qui n'a pas baissé ses lumières. Elle souligne que nous sommes venus de la place Dauphine au « Dauphin ». (Au jeu de l'analogie dans la catégorie animale j'ai souvent été identifié au dauphin.)

Nadja sabe que sempre atrai as crianças: onde quer que esteja elas têm a tendência em se agrupar em torno dela, a virem lhe sorrir. Fala agora como que para ela somente, tudo o que diz, igualmente, não me interessa muito. Tem a cabeça virada para o lado oposto ao meu, começo a ficar cansado. Mas, sem que eu tenha dado algum sinal de impaciência: “Só uma coisa, e é tudo. Senti de repente que iria desolá-lo. (Virando-se para mim:) Acabou.” Ao sair do jardim, nossos passos nos conduzem pela rua Saint-Honoré, a um bar, que ainda não apagou as luzes. Ela sublinha que viemos da praça Dauphine ao “Dauphin”.\* (No jogo de analogia, na categoria animal, eu tenho frequentemente sido identificado com o Dauphin).

---

\* Golfinho (N.d.T).

Mais Nadja s'alarme à la vue d'une bande de mosaïque qui se prolonge du comptoir sur le sol et nous devons partir presque aussitôt. Nous convenons de ne nous retrouver à « la Nouvelle France » que le soir du surlendemain.

*7 octobre.* — J'ai souffert d'un violent mal de tête, qu'à tort ou à raison, j'attribue aux émotions de cette soirée et aussi à l'effort d'attention, d'accommodation que j'ai dû fournir. Toute la matinée, pourtant, je me suis ennuyé de Nadja, reproché de ne pas avoir pris rendez-vous avec elle aujourd'hui. Je suis mécontent de moi. Il me semble que je l'observe trop, comment faire autrement ? Comment me voit-elle, me juge-t-elle ? Il est impardonnable que je continue à la voir si je ne l'aime pas. Est-ce que je ne l'aime pas ?

Mas Nadja alarma-se à vista de uma tira de mosaico que se prolonga do balcão ao solo e partimos quase imediatamente. Combinamos de nos reencontrar no “la Nouvelle France”, à noite, dali a dois dias.

*7 de outubro* — Sofri com uma violenta dor de cabeça, que com ou sem razão, eu atribuo às emoções dessa noite e também ao esforço de atenção, de acomodação que tive de ter. Toda a manhã, no entanto, fiquei contrariado por causa de Nadja, reprovando-me por não ter marcado um encontro com ela hoje. Fiquei descontente comigo mesmo. Parece-me que a examino demais, mas como fazer diferentemente? Como ela me vê, como me julga? É imperdoável que eu continue a vê-la se não a amo. Será que não a amo?

Je suis, tout en étant près d'elle, plus près des choses qui sont près d'elle. Dans l'état où elle est, elle va forcément avoir besoin de moi, de façon ou d'autre, tout à coup. Quoi qu'elle me demande, le lui refuser serait odieux tant elle est pure, libre de tout lien terrestre, tant elle tient peu, mais merveilleusement, à la vie. Elle tremblait hier, de froid peut-être. Si légèrement vêtue. Il serait impardonnable aussi que je ne la rassure pas sur la sorte d'intérêt que je lui porte, que je ne la persuade pas qu'elle ne saurait être pour moi un objet de curiosité, comment pourrait-elle croire, de caprice. Que faire ? Et me résoudre à attendre jusqu'à demain soir, c'est impossible. Que faire tantôt, si je ne la vois pas ? Et si je ne la voyais plus ? Je ne *saurais* plus.

Sinto-me, quando estou junto dela, muito mais perto das coisas que lhe são próximas. No estado em que está, ela vai forçosamente ter que precisar de mim, de uma maneira ou outra, e de repente. Seja lá o que me peça, recusar-lhe seria odioso, tão pura ela é, livre de todo vínculo terrestre, tem tão pouco, mas está maravilhosamente atada à vida. Ela tremia ontem, de frio talvez. Tão mal agasalhada. Seria imperdoável também que eu não a tranqüilize sobre o tipo de interesse que tenho nela, que eu não a persuade de que ela não poderia ser para mim um objeto de curiosidade, como poderia ela acreditar, de capricho apenas. Que fazer? Resolver esperar até amanhã à noite é impossível. Que fazer até lá, e se não a vir? E se não a visse de novo? Eu não *saberia* mais.



J'aurais donc mérité de ne plus savoir. Et cela ne se retrouverait jamais. Il peut y avoir de ces fausses annonces, de ces grâces d'un jour, véritables casse-cou de l'âme, abîme, abîme où s'est rejeté l'oiseau splendidement triste de la divination. Que puis-je faire, sinon me rendre vers six heures au bar où nous nous sommes déjà rencontrés ? Aucune chance de l'y trouver, naturellement, à moins que... Mais « à moins que », n'est-ce pas là que réside la grande possibilité d'intervention de Nadja, très au-delà de la chance ? Je sors vers trois heures avec ma femme et une amie ; en taxi nous continuons à nous entretenir d'elle, comme nous l'avions fait pendant le déjeuner.

Eu teria então merecido não mais saber. E isso não se recuperaria jamais. Pode haver aí dessas falsas anúncios, dessas graças de um dia, verdadeiros perigos para a alma, abismo, abismo onde mergulha o pássaro esplendidamente triste da adivinhação. Que posso fazer, senão deixar-me ir por volta das seis horas ao bar onde já nos encontramos? Nenhuma chance de ali achá-la, naturalmente, a menos que... Mas “a menos que”, não é aí que reside a grande possibilidade de intervenção de Nadja, muito para além da sorte? Saio por volta das três horas com minha mulher e uma amiga; no táxi continuamos a falar de Nadja, como já tínhamos feito durante o almoço.

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, me fait presque mécaniquement frapper au carreau. C'est comme si Nadja venait de passer. Je cours, au hasard, dans une des trois directions qu'elle a pu prendre. C'est elle, en effet, que voici arrêtée, s'entretenant avec un homme qui, me semble-t-il, tout à l'heure l'accompagnait. Elle le quitte assez rapidement pour me rejoindre. Au café, la conversation s'engage mal. Voici deux jours consécutifs que je la rencontre : il est clair qu'elle est à ma merci. Ceci dit, elle se montre très réticente. Sa situation matérielle est tout à fait désespérée car, pour avoir chance de la rétablir, il lui faudrait ne pas me connaître.

Subitamente, ainda que eu não preste nenhuma atenção aos passantes, não sei que rápida mancha, ali, sobre a calçada da esquerda, à entrada da rua Saint-Georges, me faz quase que mecanicamente bater na vidraça. É como se Nadja acabasse de passar. Corro, ao acaso, em uma das três direções que ela pode ter tomado. É ela, com efeito, que está ali parada, conversando com um homem que, parece-me, no momento a acompanhava. Ela o deixa muito rapidamente para se reunir a mim. No café, a conversa começa mal. Há dois dias consecutivos que a encontro: está claro que ela está a minha mercê. Dito isto, ela se mostra muito reticente. Sua situação material é absolutamente desesperadora, pois para ter a possibilidade de restabelecê-la, teria sido necessário não me conhecer.

Elle me fait toucher sa robe, pour me montrer combien elle est solide, « mais cela au détriment de toute autre qualité ». Il ne lui est plus possible d'accroître ses dettes et elle est en butte aux menaces du tenancier de son hôtel et à ses suggestions effroyables. Elle ne fait aucun mystère du moyen qu'elle emploierait, si je n'existais pas, pour se procurer de l'argent, quoiqu'elle n'ait même plus la somme nécessaire pour se faire coiffer et se rendre au Claridge, où, fatalement... « Que veux-tu, me dit-elle en riant, l'argent me fuit. D'ailleurs, maintenant, tout est perdu. Une seule fois, je me suis trouvée en possession de vingt-cinq mille francs, que mon ami m'avait laissés. On m'a assuré qu'en quelques jours il m'était très facile de *tripler* cette somme, à condition d'aller

Ela me faz tocar seu vestido, para me mostrar o quanto é consistente, “mas isso em detrimento de qualquer outra qualidade”. Não lhe é mais possível contrair dívidas e ela já é alvo das ameaças do gerente do hotel e das suas insinuações horríveis. Não faz nenhum mistério sobre o meio que empregaria, se eu não existisse, para conseguir dinheiro, ainda que não tenha nem mesmo a soma necessária para ir ao cabeleireiro e ao Claridge, onde, fatalmente... “Que quer você, me diz rindo, o dinheiro me foge. Aliás, agora, tudo está perdido. Uma só vez, eu me encontrei em posse de vinte e cinco mil francos, que meu amigo tinha me deixado. Foi-me assegurado que em alguns dias me seria muito fácil *triplicar* essa soma, com a condição de ir

l'échanger à La Haye contre de la cocaïne. On m'a confié trente-cinq autres mille francs destinés au même usage. Tout s'était bien passé. Deux jours plus tard je ramenais près de deux kilos de drogue dans mon sac. Le voyage s'effectuait dans les meilleures conditions. Pourtant, en descendant du train, j'entends comme une voix me dire : Tu ne passeras pas. Je suis à peine sur le quai qu'un monsieur, tout à fait inconnu, se porte à ma rencontre. "Pardon, me dit-il, c'est bien à mademoiselle D... que j'ai l'honneur de parler ?

— Oui, mais pardonnez-moi, je ne sais... — Aucune importance, voici ma carte", et il me conduit au poste de police. Là, on me demande ce que j'ai dans mon sac. Je le dis, naturellement, tout en l'ouvrant. Voilà.

à Haia trocá-la por cocaína. Foram-me confiados outros trinta cinco mil francos destinados ao mesmo uso. Tudo se passava bem. Dois dias mais tarde eu trazia quase dois quilos de droga na minha bolsa. A viagem se efetuava nas melhores condições. Entretanto, descendo do trem, eu ouvi como que uma voz me dizer: Você não passará. Eu quase estava sobre a plataforma quando um senhor, totalmente desconhecido, se dirige ao meu encontro. "Perdão, disse-me ele, é com a senhorita D... que tenho a honra de falar?

— Sim, mas perdoe-me, eu não sei...

— Não tem importância, esse é o meu cartão", e me conduz ao posto policial. Ali, me perguntam o que eu tenho em minha bolsa. Eu lhes disse, naturalmente, abrindo-a totalmente. Pronto.

On m'a relâchée le jour même, sur l'intervention d'un ami, avocat ou juge, nommé G... On ne m'en a pas demandé davantage et moi-même, tant j'étais émue, j'ai oublié de signaler que tout n'était pas dans mon sac, qu'il fallait aussi chercher sous le ruban de mon chapeau. Mais ce qu'on eût trouvé n'en valait pas la peine. Je l'ai gardé pour moi. Je te jure que depuis longtemps c'est fini.

» Elle froisse maintenant dans sa main une lettre qu'elle me montre. C'est celle d'un homme rencontré un dimanche à la sortie du Théâtre-Français. Sans doute, dit-elle, un employé « puisqu'il a mis plusieurs jours à m'écrire, qu'il ne l'a fait qu'au commencement du mois ». Elle pourrait en ce moment lui téléphoner, à lui ou à quelque autre, mais ne s'y décide pas. Il est trop certain que l'argent la fuit.

Soltaram-me no mesmo dia, com a intervenção de um amigo, advogado ou juiz, de nome G... Não me perguntaram nada mais e eu mesma, tão nervosa que estava, que esqueci de assinalar que não estava tudo em minha bolsa, que era necessário também procurar sob a fita do meu chapéu. Mas o que lá teriam encontrado não valia a pena. Guardei para mim. Juro que há muito tempo acabou”. Ela agora amarrota em sua mão uma carta a qual me mostra. É de um homem que encontrou um domingo à saída do Théâtre-Français. Sem dúvida, diz ela, um empregado “pois levou vários dias para me escrever, tendo-o feito apenas no começo do mês”. Ela poderia nesse momento lhe telefonar, a ele ou a qualquer outro, mas não se decide. É mais que certo que o dinheiro lhe foge.

Quelle somme lui faudrait-il immédiatement ? Cinq cents francs. Ne l'ayant pas sur moi, je ne me suis pas plus tôt offert à la lui remettre le lendemain que déjà toute inquiétude en elle s'est dissipée. Je goûte une fois de plus ce mélange adorable de légèreté et de ferveur. Avec respect je baise ses très jolies dents et elle alors, lentement, gravement, la seconde fois sur quelques notes plus haut que la première : « La communion se passe en silence... La communion se passe en silence. » C'est, m'explique-t-elle, que ce baiser la laisse sous l'impression de quelque chose de sacré, où ses dents « tenaient lieu d'hostie ».

De qual soma precisaria imediatamente? Quinhentos francos. Não tendo essa quantia comigo, não me demoro muito em oferecer dar-lhe a soma no dia seguinte e já toda a sua inquietude se dissipou. Saboreio uma vez mais essa mistura adorável de leviandade e de fervor. Com respeito eu beijo seus muito belos dentes e ela então, lentamente, gravemente, a segunda vez num tom mais alto que a primeira: “A comunhão se passa em silêncio... A comunhão se passa em silêncio.” É que, explica-me ela, esse beijo a deixa sob a impressão de alguma coisa de sagrado, em que seus dentes “tomavam o lugar das hóstias”.

8 octobre — J'ouvre, en m'éveillant, une lettre d'Aragon, venant d'Italie et accompagnant la reproduction photographique du détail central d'un tableau d'Uccello que je ne connaissais pas. Ce tableau a pour titre : *La Profanation de l'Hostie*.<sup>\*</sup> Vers la fin de la journée, qui s'est passée sans autre incident, je me rends au bar habituel («À la Nouvelle France») où j'attends vainement Nadja. Je redoute plus que jamais sa disparition. Ma seule ressource est d'essayer de découvrir où elle habite, non loin du Théâtre des Arts. J'y parviens sans peine : c'est au troisième hôtel où je m'adresse, l'hôtel du Théâtre, rue de Chéroy.

---

\* Je ne l'ai vu reproduit dans son ensemble que quelques mois plus tard. Il m'a paru lourd d'intentions cachées et, tout compte fait, d'une interprétation très délicate. (N. d. A.)

8 de outubro — Eu abro, ao acordar, uma carta de Aragon, vinda da Itália, acompanhando a reprodução fotográfica do detalhe central de um quadro de Uccello que eu não conhecia. O quadro tem por título: *A Profanação da Hóstia*.<sup>\*</sup> Por volta do fim do dia, que se passou sem outro incidente, eu me dirijo ao bar habitual ("À la Nouvelle France") onde espero Nadja em vão. Temo mais que nunca seu desaparecimento. Meu único recurso é de tentar descobrir onde ela mora, não longe do Théâtre des Arts. Lá chego sem esforço: é no terceiro hotel a que me dirijo, o hotel do Théâtre, rue de Chéroy.

---

\* Eu não a vi reproduzida em sua totalidade senão que meses mais tarde. Pareceu-me repleta de intenções ocultas e, em suma, de uma interpretação muito delicada.

Ne l'y trouvant pas, je laisse une lettre où je m'informe du moyen de lui faire parvenir ce que je lui ai promis.

*9 octobre.* — Nadja a téléphoné en mon absence. À la personne venue à l'appareil, qui lui demandait de ma part comment l'atteindre, elle a répondu : « On ne m'atteint pas. » Mais par pneumatique, un peu plus tard, elle m'invite à passer au bar à cinq heures et demie. Je l'y trouve en effet. Son absence de la veille tenait à un malentendu: nous avions, par exception, rendez-vous à « la Régence » et c'est moi qui l'avais oublié. Je lui remets l'argent.\* Elle pleure.

---

\* Le triple de la somme prévue, ce qui ne va pas non plus sans coïncidence, je viens seulement de m'en apercevoir.

Não a encontrando, eu deixo um bilhete para informar o meio de lhe fazer chegar o que eu lhe tinha prometido.

*9 de outubro* — Nadja telefonou em minha ausência. À pessoa que veio ao telefone, que de minha parte lhe perguntou como encontrá-la, ela respondeu: "Ninguém me encontra". Mas pelo correio pneumático, um pouco mais tarde, ela me convida a passar no bar às cinco e meia. Com efeito, ali a encontro. Sua ausência na véspera se deu por um mal entendido: nós tínhamos, excepcionalmente, um encontro no "la Régence" e fui eu quem tinha esquecido. Entrego-lhe o dinheiro\*. Ela chora.

---

\* O triplo da soma prevista, o que não é mais que uma coincidência, o que venho somente agora perceber.



Nous sommes seuls lorsque entre un vieux quémandeur, comme je n'en ai jamais vu se présenter nulle part. Il offre quelques pauvres images relatives à l'histoire de France. Celle qu'il me tend, qu'il insiste pour que je prenne, a trait à certains épisodes des règnes de Louis VI et Louis VII (je viens précisément de m'occuper de cette époque, et ceci en fonction des « Cours d'Amour », de m'imaginer activement ce que pouvait être, alors, la conception de la vie). Le vieillard commente d'une manière très confuse chacune des illustrations, je n'arrive pas à comprendre ce qu'il dit de Suger.\* Moyennant deux francs que je lui donne, puis, pour le faire partir, deux autres francs,

Estamos sós quando entra um velho pedinte, como eu jamais vi se apresentar em parte alguma. Ele oferece algumas pobres imagens relativas à história da França. A que me entrega, e que insiste para que eu compre, trata de certos episódios dos reinos de Louis VI e Louis VII (acabo precisamente de me ocupar sobre essa época, e isso em função do "Cours d'Amour", de imaginar ativamente o que podia ser, então, a concepção da vida). O velho comenta de maneira muito confusa cada uma das ilustrações, eu não consigo compreender o que ele diz sobre Suger.\* Mediante dois francos que lhe dou, em seguida, para o fazer partir, dois outros francos,

---

\* *Quand le maigre Suger se hâtait vers la Seine* (Guillaume Apollinaire). (N. d. A., 1962.)

---

\* *Quando o magro Suger se apressava em direção ao Sena.* (Guillaume Apollinaire). (N. d. A., 1962.)

il tient absolument à nous laisser toutes ses images, ainsi qu'une dizaine de cartes postales glacées en couleurs représentant des femmes. Impossible de l'en dissuader. Il se retire à reculons : « Dieu vous bénisse, mademoiselle. Dieu vous bénisse, monsieur. » Maintenant Nadja me fait lire des lettres qui lui ont été récemment adressées et que je ne goûte guère. Il en est d'éplorées, de déclamatoires, de ridicules qui sont signées de ce G... dont il a déjà été question. G... ? mais oui, c'est le nom de ce président d'assises qui, il y a quelques jours, au procès de la femme Sierrri, accusée d'avoir empoisonné son amant, s'est permis un mot ignoble, tañçant la prévenue de n'avoir même pas « la reconnaissance du ventre (rires) ».

ele insiste absolutamente em nos deixar todas as sua gravuras, assim como uma dezena de cartões postais em cores brilhantes representando mulheres. Impossível de dissuadi-lo disso. Ele se retira em reverência: "Deus a abençoe, senhorita. Deus o abençoe, senhor". Nadja agora me faz ler cartas que lhe foram recentemente endereçadas e de que não gosto nada. Elas são lamuriosas, declamatórias, ridículas e assinadas por esse tal G... de quem já se falou. G...? Ah sim, é o nome do magistrado que, há alguns dias, no processo da senhora Sierrri, acusada de ter envenenado o seu amante, se permitiu uma palavra ignóbil, censurando a ré de não ter nem mesmo "o reconhecimento do ventre (risos)".

Justement Paul Éluard avait demandé qu'on retrouvât ce nom, oublié par lui et resté en blanc dans le manuscrit de la « revue de la presse », destinée à *La Révolution surréaliste*. J'observe avec malaise qu'au dos des enveloppes que j'ai sous les yeux est imprimée une balance.

*10 octobre.* — Nous dînons quai Malaquais, au restaurant Delaborde. Le garçon se signale par une maladresse extrême : on le dirait fasciné par Nadja. Il s'affaire inutilement à notre table, chassant de la nappe des miettes imaginaires, déplaçant sans motif le sac à main, se montrant tout à fait incapable de retenir la commande.

Justamente Paul Éluard havia pedido que se reencontrasse esse nome, esquecido por ele e que estava em branco no manuscrito da "resenha de imprensa", destinada à *La Révolution surréaliste*". Observo com mal estar que nas costas dos envelopes que tenho sob os olhos está impresso uma balança.

*10 de outubro* – Jantamos no cais Malaquais, no restaurante Delaborde. O garçom se distingue por um mau jeito extremo: diria que fascinado por Nadja. Ele se ocupa inutilmente com a nossa mesa, catando na toalha farelos imaginários, mudando sem motivo a bolsa de lugar, se mostrando totalmente incapaz de manter o controle.

Nadja rit sous cape et m'annonce que ce n'est pas fini. En effet, alors qu'il sert normalement les tables voisines, il répand du vin à côté de nos verres et, tout en prenant d'infinies précautions pour poser une assiette devant l'un de nous, en bouscule une autre qui tombe et se brise. Du commencement à la fin du repas (on entre de nouveau dans l'incroyable), je compte onze assiettes cassées. Chaque fois qu'il vient de la cuisine, il est vrai qu'il se trouve en face de nous, qu'alors il lève les yeux sur Nadja et paraît pris de vertige. C'est à la fois burlesque et pénible. Il finit par ne plus s'approcher de notre table, et nous avons grand-peine à achever de dîner.

Nadja ri à socapa e anuncia-me que não é o fim. De fato, ainda que ele sirva normalmente as mesas vizinhas, derrama o vinho para fora de nossos copos e, mesmo tomando infinitas precauções para colocar um prato diante de nós, empurra um outro que cai e se quebra. Do começo ao fim da refeição (entramos de novo no inacreditável), eu conto onze pratos quebrados. Cada vez que ele vem da cozinha, quando se acha a nossa frente, ele então eleva os olhos sobre Nadja e parece tomado de vertigem. É ao mesmo tempo burlesco e penoso. Acaba por não se aproximar mais de nossa mesa, e conseguimos à duras penas terminar o jantar.

Nadja n'est aucunement surprise. Elle se connaît ce pouvoir sur certains hommes, entre autres ceux de race noire, qui, où qu'elle soit, sont contraints de venir lui parler. Elle me conte qu'à trois heures, au guichet de la station de métro « Le Peletier », on lui a remis une pièce neuve de deux francs, que tout le long de l'escalier elle a tenue serrée entre ses mains. À l'employé qui poinçonne les billets elle a demandé : « Tête ou pile ? » Il a répondu pile. C'était bon. « Vous demandiez, mademoiselle, si vous verriez tout à l'heure votre ami. Vous le verrez. » Par les quais nous sommes parvenus à la hauteur de l'Institut. Elle me reparle de cet homme qu'elle appelle « Grand ami », et à qui elle me dit devoir d'être qui elle est.

Nadja não está minimamente surpresa. Ela conhece o seu poder sobre certos homens, entre eles aqueles da cor negra, que, onde quer que esteja, são coagidos a vir lhe falar. Ela me conta que às três horas, no guichê da estação de metrô "Le Peletier", lhe deram uma moeda nova de dois francos, que ao longo de toda a escada ela manteve cerrada entre suas mãos. Ao funcionário que perfura os bilhetes ela perguntou: "Cara ou coroa?". Ele respondeu coroa. Era a certa. "Pergunte, senhorita, se você verá logo o seu amigo. Você o verá?". Pelos cais nós atingimos a altura do Institut. Ela me fala de novo desse homem que chama de "Grande amigo", e a quem me diz dever ser quem ela é.

« Sans lui je serais maintenant la dernière des grues. » J'apprends qu'il l'endormait chaque soir, après le dîner. Elle a mis plusieurs mois à s'en apercevoir. Il lui faisait narrer dans tous ses détails l'emploi de sa journée, approuvait ce qu'il jugeait bon, blâmait le reste. Et toujours ensuite une gêne physique localisée dans la tête l'empêchait de refaire ce qu'il avait dû lui interdire. Cet homme, perdu dans sa barbe blanche, qui a voulu qu'elle ignorât tout de lui, lui fait l'effet d'un roi. Partout où elle est entrée avec lui, il lui a semblé que sur son passage un mouvement d'attention très respectueuse se produisait. Pourtant, depuis lors, elle l'a revu un soir, sur le banc d'une station de métro, et l'a trouvé très las, très négligé, très vieilli.

"Sem ele eu seria agora a última das piranhas". Fico sabendo que ele a fazia adormecer a cada noite, depois do jantar. Ela levou muitos meses para perceber isso. Ele a fazia narrar em todos os detalhes o emprego do seu dia, aprovava o que julgava bom, censurava o resto. E sempre depois uma impressão física localizada na cabeça a impedia de fazer novamente o que ele tinha lhe proibido. Este homem, perdido em sua barba branca, que quis que ela ignorasse tudo sobre ele, lhe dava a impressão de um rei. Em todo lugar em que ela entrou com ele, lhe pareceu que sobre a sua passagem um movimento de atenção muito respeitoso se produzia. No entanto, depois disso, ela o reviu uma noite, em um banco de uma estação de metrô, e o achou tão esgotado, tão negligente, tão envelhecido.

Nous tournons par la rue de Seine, Nadja résistant à aller plus loin en ligne droite. Elle est à nouveau très distraite et me dit suivre sur le ciel un éclair que trace lentement une main. « Toujours cette main. » Elle me la montre réellement sur une affiche, un peu au-delà de la librairie Dorbon. Il y a bien là, très au-dessus de nous, une main rouge à l'index pointé, vantant je ne sais quoi. Il faut absolument qu'elle touche cette main, qu'elle cherche à atteindre en sautant et contre laquelle elle parvient à plaquer la sienne. « La main de feu, c'est à ton sujet, tu sais, c'est toi. » Elle reste quelque temps silencieuse, je crois qu'elle a les larmes aux yeux. Puis, soudain, se plaçant devant moi, m'arrêtant presque, avec cette manière extraordinaire

Retornamos pela rua do Sena, Nadja resistente a ir mais longe em linha reta. Ela está novamente muito distraída e me diz seguir no céu um relâmpago que desenha lentamente uma mão. “Sempre essa mão”. Mostra-me a mão realmente em um cartaz, um pouco depois da livraria Dorbon. Ali está, bem acima de nós, uma mão vermelha com o indicador apontado, celebrando sei lá o quê. É absolutamente necessário que ela toque essa mão, que ela procura atingir saltando, e contra a qual consegue espalmar a sua. “A mão de fogo, isso é com você, você sabe, é você”. Ela fica algum tempo silenciosa, acredito que há lágrimas em seus olhos. Em seguida, de repente, se colocando diante de mim, parando-me quase, com aquela maneira extraordinária

de m'appeler, comme on appellerait quelqu'un, de salle en salle, dans un château vide : « André ? André ?... Tu écriras 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 imposant. 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. La main aussi, mais c'est moins essentiel que le feu. Ce que je vois, c'est une flamme qui part du poignet, comme ceci (avec le geste de faire disparaître une carte) et qui fait qu'aussitôt la main brûle, et qu'elle disparaît en un clin d'oeil.

de me chamar, como chamaríamos alguém, de sala em sala, em um castelo vazio: “André? André?... Você escreverá um romance sobre mim. Garanto. Não diga não. Preste atenção: tudo se enfraquece, tudo desaparece. De nós é necessário que alguma coisa fique... Mas isso pouco importa: Você escolherá um outro nome: qualquer nome, quer que eu o diga? É muito importante. É preciso que ele tenha um pouco o nome do fogo, pois é sempre o fogo que ressurgue quando se trata de você. A mão também, mas é menos essencial que o fogo. O que vejo é uma chama que parte do pulso, assim (com o gesto de fazer desaparecer uma carta ) o que faz de imediato com que a mão queime, e que desapareça em um piscar de olhos.



Tu trouveras un pseudonyme, latin ou arabe.\* Promets. Il faut. » Elle se sert d'une nouvelle image pour me faire comprendre comment elle vit : c'est comme le matin quand elle se baigne et que son corps s'éloigne tandis qu'elle fixe la surface de l'eau. « Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces. » Elle avait oublié de me faire part de l'étrange aventure qui lui est arrivée hier soir, vers huit heures, comme, se croyant seule, elle se promenait à mi-voix chantant et esquissant quelques pas de danse sous une galerie du Palais-Royal. Une vieille dame est apparue sur le pas d'une porte fermée et elle a cru que cette personne allait lui demander de l'argent.

Você encontrará um pseudônimo, latino ou árabe\*. Prometa.É preciso.” Ela se serve de uma nova imagem para me fazer compreender como vive : é igual a quando ela se banha pela manhã e seu corpo se afasta enquanto ela fixa os olhos na superfície da água. “Eu sou a pensamento do banho na casa sem espelhos”. Ela tinha se esquecido de me pôr a par da estranha aventura que lhe aconteceu na noite passada por volta das oito horas. Acreditando-se sozinha, ela passeava cantando a meia-voz, traçando alguns passos de dança em uma galeria do Palais-Royal. Uma velha senhora apareceu na soleira de uma porta fechada e ela pensou que ia lhe pedir dinheiro.

---

\* Sur la porte de beaucoup de maisons arabes, s'inscrit, me dit-on, une main rouge, au dessin plus ou moins schématique : la « main de Fatma ». (N. d. A.).

---

\* Acima da porta de muitas casas árabes, se entalha, me disseram, uma mão vermelha, de desenho mais ou menos esquemático: a “mão de Fátima”. (N. d. A.).

Mais elle était seulement en quête d'un crayon. Nadja lui ayant prêté le sien, elle a fait mine de griffonner quelques mots sur une carte de visite avant de la glisser sous la porte. Par la même occasion elle a remis à Nadja une carte semblable, tout en lui expliquant qu'elle était venue pour voir « Madame Camée » et que celle-ci n'était malheureusement pas là. Ceci se passait devant le magasin au fronton duquel on peut lire les mots : CAMÉES DURS. Cette femme, selon Nadja, ne pouvait être qu'une sorcière. J'examine la carte de très petit format qu'elle me tend et tient à me laisser : « Madame Aubry-Abrivard, femme de lettres, 20, rue de Varenne, 3e étage, porte à droite. »

Mas estava somente à procura de um lápis. Nadja lhe emprestou o seu e ela fez menção de rabiscar algumas palavras em um cartão de visitas antes de jogá-lo por baixo da porta. Na mesma ocasião ela deu à Nadja um cartão parecido, enquanto explicava que tinha vindo para ver “Madame Camée” e que infelizmente ela não estava. Isso se passava diante de uma loja em cujo frontão se podia ler as palavras: CAMÉES DURS.\* Aquela mulher, segundo Nadja, só podia ser uma feiticeira. Eu examino o cartão de formato muito pequeno que ela me estende e quer que eu fique : “Madame Aubry-Abrivard, mulher de letras, 20, rua de Varenne, 3º andar, porta à direita”.

---

\* Camafeus Duros. (N.d.T)

(Cette histoire demanderait à être éclaircie.) Nadja, qui a rejeté un pan de sa cape sur son épaule, se donne, avec une étonnante facilité, les airs du Diable, tel qu'il apparaît dans les gravures romantiques. Il fait très sombre et très froid. En me rapprochant d'elle, je m'effraie de constater qu'elle tremble, mais littéralement, «comme une feuille ».

*11 octobre.* — Paul Éluard s'est présenté à l'adresse de la carte : personne. Sur la porte indiquée, épinglée, mais à l'envers, une enveloppe portant ces mots : « Aujourd'hui 11 octobre, Mme Aubry-Abrivard rentrera très tard, mais rentrera sûrement. » Je suis mal disposé à la suite d'un entretien qui s'est prolongé inutilement l'après-midi.

(Essa história deveria ser esclarecida.) Nadja, que lança a aba de sua capa sobre o ombro, toma, com uma facilidade impressionante, os ares do diabo tal qual aparecia nas gravuras românticas. Está muito escuro e muito frio. Aproximando-me dela me assusto ao constatar que treme, mas literalmente, “como uma folha”.

*11 de outubro* — Paul Éluard foi ao endereço do cartão : ninguém. Sobre a porta indicada, espetado, mas ao inverso, havia um envelope com as palavras : “Hoje, 11 de outubro, Mme Aubry-Aubrivard retornará muito tarde, mas retornará seguramente”. Sinto-me indisposto em consequência de uma conversa que se prolongou inutilmente pela tarde.

De plus Nadja est arrivée en retard et je ne m'attends de sa part à rien d'exceptionnel. Nous déambulons par les rues, l'un près de l'autre, mais très séparément. Elle répète à plusieurs reprises, scandant de plus en plus les syllabes : « Le temps est taquin. Le temps est taquin parce qu'il faut que toute chose arrive à son heure. » Il est impatientant de la voir lire les menus à la porte des restaurants et jongler avec les noms de certains mets. Je m'ennuie. Nous passons boulevard Magenta devant le « Sphinx-Hôtel ». Elle me montre l'enseigne lumineuse portant ces mots qui l'ont décidée à descendre là, le soir de son arrivée à Paris. Elle y est demeurée plusieurs mois, n'y recevant d'autre visite que celle de ce « Grand ami » qui passait pour son oncle.

Ademais, Nadja chegou atrasada e não espero de sua parte nada de excepcional. Nós deambulamos pelas ruas, um perto do outro, mas muito separadamente. Ela repete várias vezes, escandindo gradualmente as sílabas : “O tempo é inquietante. O tempo é inquietante porque é necessário que cada coisa aconteça na sua hora”. Fico impaciente de vê-la ler os cardápios à porta dos restaurantes e a fazer trocadilhos com os nomes de certos pratos. Eu me aborreço. Passamos pelo boulevard Magenta diante do “Sphinx-Hotel”. Ela me mostra o letreiro luminoso com esas palavras que a fizeram decidir descer ali, na noite de sua chegada à Paris. Lá ficou vários meses, não recebendo nenhuma visita que não fosse aquela desse “Grande amigo” que passava por seu tio.

*12 octobre.* — Marx Ernst, à qui j'ai parlé d'elle, accepterait-il de faire le portrait de Nadja ? Mme Sacco, me dit-il, a vu sur son chemin une Nadia ou Natacha qu'il n'aimerait pas et qui — ce sont à peu près ses termes — causerait un mal physique à la femme qu'il aime : cette contre-indication nous paraît suffisante. 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..., pleines de supplications et accompagnées de poèmes stupides, démarqués de Musset. Puis Nadja me communique un dessin, le premier que je vois d'elle, et qu'elle a fait l'autre jour à « la Régence » en m'attendant.

*12 de outubro* — Max Ernst, para quem falei sobre ela, aceitaria ele fazer o retrato de Nadja ? Mme Sacco, me disse ele, viu em seu caminho uma Nadia ou Natacha de quem ele não gostaria e que — foram mais ou menos esses os seus termos — causaria um mal físico à mulher que ama : essa contra-indicação nos parece suficiente. Pouco depois das quatro horas, em um café do boulevard des Batignolles, uma vez mais, eu devo fazer parecer que tomo conhecimento das cartas de G..., repletas de súplicas e acompanhadas de poemas estúpidos, plagiados de Musset. Em seguida, Nadja me mostra um desenho, o primeiro que vejo dela, e que fez outro dia no “la Régence” enquanto me esperava.

Elle veut bien m'éclairer les quelques éléments de ce dessin, à l'exception du masque rectangulaire dont elle ne peut rien dire, sinon qu'il lui apparaît ainsi. Le point noir qu'il présente au milieu du front est le clou par lequel il est fixé ; le long du pointillé se rencontre d'abord un crochet ; l'étoile noire, à la partie supérieure, figure l'idée. Mais ce qui, pour Nadja, fait l'intérêt principal de la page, sans que j'arrive à lui faire dire pourquoi, est la forme calligraphique des L. — Après dîner, autour du jardin du Palais-Royal, son rêve a pris un caractère mythologique que je ne lui connaissais pas encore. Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine.

Ela quer muito me esclarecer alguns elementos desse desenho, à exceção da máscara retangular sobre a qual nada pode dizer, senão que lhe parece assim. O ponto negro que se apresenta no meio da fronte é o prego pelo qual está fixada; ao longo do pontilhado se encontra no início um gancho; a estrela negra, na parte superior, representa a ideia. Mas o que, para Nadja, estabelece o interesse principal da página, sem que eu consiga lhe fazer dizer o porquê, é a forma caligráfica dos L. — Após jantar, em torno do jardim do Palais-Royal, seu sonho tomou um aspecto mitológico que eu não conhecia ainda. Ela compõe num momento, com bastante arte, até dar ilusão bem singular, à personagem de Melusina.

À brûle-pourpoint elle me demande aussi : « Qui a tué la Gorgone, dis-moi, dis. » J'ai de plus en plus de peine à suivre son soliloque, que de longs silences commencent à me rendre intraduisible. En manière de diversion, je propose que nous quittions Paris. Gare Saint-Lazare : va pour Saint-Germain, mais le train part sous nos yeux. Nous en sommes réduits, près d'une heure, à faire les cent pas dans le hall. Tout de suite, comme l'autre jour, un ivrogne s'est mis à rôder autour de nous. Il se plaint de ne pas retrouver son chemin et voudrait que je le conduise dans la rue. Nadja s'est enfin rapprochée. Comme elle me le fait constater, il est exact que tous, même les plus pressés, se retournent sur nous, que ce n'est pas elle qu'on regarde, que c'est *nous*.

À queima-roupa ela também me pergunta: “Quem matou a Górgona? diga-me, diga.” Eu tenho cada vez mais dificuldade em seguir o seu solilóquio, cujos longos silêncios começam a torná-lo intraduzível para mim. De maneira a mudar de assunto, eu proponho que deixemos Paris. Gare Saint-Lazare: saída para Saint-Germain, mas o trem parte sob nossos olhares. Ficamos restritos, em torno de uma hora, a caminhar de um lado para o outro na estação. De repente, como no outro dia, um bêbado se põe a rondar a nossa volta. Ele se queixa de não encontrar o seu caminho e pede que eu o conduza pela rua. Nadja, enfim se aproxima. Como ela me faz constatar, de fato todos, mesmo os mais apressados, se voltam para nos ver, só que não é para ela que olham, é para *nós*.

« 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. » Dans ce compartiment où nous sommes seuls, toute sa confiance, toute son attention, tout son espoir me sont revenus. Si nous descendions au Vésinet ? Elle suggère que nous nous promenions un peu dans la forêt. Pourquoi pas ? Mais, comme je l'embrasse, soudain elle pousse un cri. . « Là (me montrant le haut de la glace de la portière) il y a quelqu'un. Je viens de voir très nettement une tête renversée. » Je la rassure tant bien que mal. Cinq minutes plus tard, même jeu : « Je te dis qu'il est là, il a une casquette. Non, ce n'est pas une vision. » Je me penche au-dehors : rien sur la longueur du marchepied, ni sur l'escalier du wagon voisin.

“Eles não podem acreditar, olha, não conseguem se recompor por nos ver juntos. É tão rara essa chama nos olhos que você tem, que eu tenho”. Nesse vagão em que estamos sozinhos, toda a sua confiança, toda a sua atenção, toda a sua esperança me pertencem. E se descermos em Vêsinet ? Ela sugere que passeemos um pouco pela floresta. Por que não ? Mas, assim que a beijo, ela de repente solta um grito “Ali (me mostrando o alto da vidraça da portinhola) tem alguém. “Acabo de ver nitidamente uma cabeça inclinada.” Eu a tranquilizo, ainda que mal. Cinco minutos mais tarde, a mesma coisa “Eu disse a você que está ali, ele usa um quepe. Não, não é uma visão.” Inclino-me para fora: nada no estribo, nem nos degraus do vagão vizinho.



Pourtant Nadja affirme qu'elle n'a pu se tromper. Elle fixe obstinément le haut de la glace et demeure très nerveuse. Par acquit de conscience, je me penche une seconde fois audehors. J'ai le temps de voir, très distinctement, se retirer la tête d'un homme couché à plat ventre sur le toit du wagon, au-dessus de nous et qui porte en effet une casquette d'uniforme. Sans doute un employé de chemin de fer, qui n'a eu aucune peine à venir là, de l'impériale du wagon voisin. À la station suivante, comme Nadja se tient à la portière et que je suis de l'oeil, à travers la vitre, la silhouette des voyageurs, un homme seul, avant de sortir de la gare, lui envoie un baiser. Un second agit de même, un troisième. Elle reçoit avec complaisance et gratitude ces sortes d'hommages.

Entretanto, Nadja afirma que não pode ter se enganado. Ela fixa obstinadamente o alto da vidraça e permanece muito nervosa. Por desincargo de consciência, inclino-me uma segunda vez para fora. Tenho tempo de ver, bem distintamente, se retirar a cabeça de um homem deitado de bruços no teto do vagão, acima de nós e que usa, com efeito, um quepe de uniforme. Sem dúvida um empregado da ferrovia, que não teve nenhuma dificuldade em chegar ali, pela plataforma do vagão vizinho. Na estação seguinte, como Nadja se detém na portinhola, fico de olho, através da vidraça, na silhueta dos viajantes, um homem sozinho, antes de sair da gare, lhe envia um beijo. Um segundo faz o mesmo, e um terceiro. Ela recebe com complacência e gratidão essas formas de homenagens.

Ils ne lui manquent jamais et elle paraît y tenir beaucoup. Au Vésinet, toutes lumières éteintes, impossible de se faire ouvrir aucune porte. Le vagabondage en forêt n'est plus très engageant. Force nous est d'attendre le prochain train, qui nous déposera à Saint-Germain vers une heure. En passant devant le château, Nadja s'est vue en Mme de Chevreuse ; avec quelle grâce elle dérobait son visage derrière la lourde plume inexistante de son chapeau !

Elas jamais lhe faltam e parece gostar muito. Em Vésinet, todas as luzes apagadas, impossível de se fazer abrir alguma porta. A errância pela floresta não é mais tão sedutora. Somos forçados a esperar o próximo trem, que nos deixará em Saint-Germain em torno de uma hora. Passando diante do castelo, Nadja se viu como Mme de Chevreuse. com que graça ela escondia o rosto atrás da pesada pluma inexistente de seu chapéu !

### 3.2.2. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DE NADJA.

Ao propor a tradução de uma obra já anteriormente traduzida para a mesma língua, ou mesmo de um excerto dessa obra, é inevitável que se estabeleça um diálogo com as traduções precedentes. Ainda mais se a última tradução é recente, que é o caso de *Nadja* para o português brasileiro.

É inerente a qualquer tradução que aconteçam perdas em maior ou menor grau em relação ao original, já que “nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra”<sup>366</sup>. Em função disso, e dependendo sempre do projeto de tradução e da posição tradutiva, as soluções encontradas pelos tradutores durante o processo de tradução de uma determinada obra serão variadas. Para Berman há aí uma dupla dimensão plural, uma concernente às traduções da obra e outra concernente à própria obra, pois ela existe também de modo plural<sup>367</sup>, já que em todo texto, conforme ressalta o crítico francês, há outros subtextos. Portanto, é natural que outras traduções surjam a partir da leitura (e estudo) de uma tradução<sup>368</sup>. Como também é natural, levando em conta a posição tradutiva e o horizonte de tradução, que um tradutor divirja das soluções encontradas em traduções anteriores à sua, e que procure, lá onde há alguma defectividade, apresentar outra proposta que possa vir a enriquecer a tradução de uma determinada obra, como o próprio Ivo Barroso demonstra nas suas duas versões de *Nadja*, caso se considere a de 2007 mais apropriada que a de 1987.

---

<sup>366</sup> HUMBOLDT, 2001. IN: *Clássicos da Teoria da Tradução*. p. 91.

<sup>367</sup> BERMAN, 1999. p. 85.

<sup>368</sup> Idem.

Para os comentários sobre a tradução de *Nadja* irei me deter em quatro aspectos: o da destruição das redes significantes subjacentes; o da literalidade sintática; o do deslocamento temporal; e por fim o do léxico. Para tanto, procurarei também demonstrar, a fim de que se possa fazer uma comparação, as soluções apresentadas por Barroso para a tradução publicada pela Cosacnaify.

### 3.2.2.1. AS REDES SIGNIFICANTES SUBJACENTES

Em *La traduction et la Lettre* ou *L'auberge du Lointain* Berman afirma que todo texto comporta textos subjacentes, os quais, quando acessados, permitem ao leitor atingir outros níveis de leitura. Segundo ele, em todo texto subjacente há palavras-chave que formam uma rede significativa específica:

Toute oeuvre comporte un texte “sous-jacent”, où certains signifiants clefs se répondent et s’enchaînent, forment des réseaux sous la “surface” du texte, je veux dire : du texte manifeste, donné à la simple lecture. C’est le sous-texte, qui constitue l’une des faces de la rythmique et de la signifiante de l’oeuvre.

Ainsi reviennent de loin en loin certains mots qui forment, ne fût-ce que par leur ressemblance ou leur mode de visée, un réseau spécifique.<sup>369</sup>

Em *Nadja*, além da narrativa de temática amorosa percebida imediatamente durante a leitura, há outros textos subjacentes que tratam de questões mais herméticas do surrealismo como, por exemplo, a noção de liberdade surrealista, de acaso objetivo e também da sua filiação à tradição da flânerie.

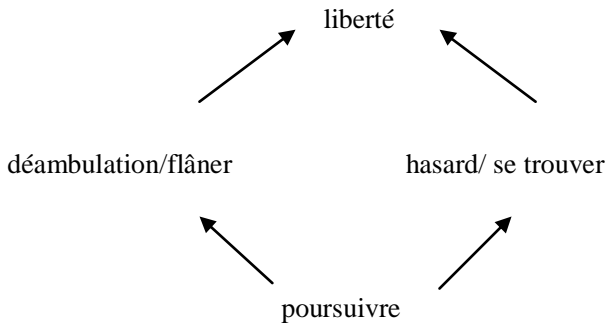
A esse outro texto remetem certas palavras que perpassam toda a obra e que surgem de tempos em tempos no discurso, formando uma rede específica. Em *Nadja*, há seis palavras-chave que compõem essa rede, palavras que aparecem também por meio de suas derivações: se trouver, liberté; déambulation; flâner; hasard; poursuivre. Esses seis

---

<sup>369</sup> BERMAN, 1995, p. 61.

vocábulos surgem na obra de tempos em tempos e se relacionam de maneira direta com a busca pelo maravilhoso empreendida pelo surrealismo. Daí o porquê serem elas palavras-chave e formarem uma rede de significantes subjacentes, conforme diz Berman. Esses seis vocábulos<sup>370</sup> remetem, no contexto da obra, ao próprio surrealismo e se dispõem em um texto subjacente importantíssimo, pois ele também define Nadja.

A partir do modelo de definição de Berman tal rede se apresentaria no texto de Breton da seguinte forma:



Assim, enquanto experiência surrealista, em Nadja há a perseguição à deambulação, à flânerie e ao acaso, meios pelos quais se atinge a liberdade, ou melhor, um estado de libertação. Sendo que essa perseguição ao acaso ocorre por meio da deambulação e da flânerie, acaso esse que pode levar aquele que vivencia tal prática a também se encontrar, se descobrir em meio a elas, ou mesmo em um local propício a uma experiência com o maravilhoso.

<sup>370</sup> São sete na verdade, mas contarei a expressão *se trouver* como única.

Para a tradução das palavras-chave utilizei liberdade (*liberté*); deambulação (*déambulation*); flanar (*flâner*); acaso (*hasard*), se encontrar (*se trouver*) e perseguir (*poursuivre*). As escolhas aqui me parecem naturais, já que as palavras são praticamente correspondentes em ambas as línguas. No caso de “*liberté*”, “*déambulation*” e “*flâner*” a aproximação é também sonora e morfológica.

Já com o vocábulo “perseguir” há uma perda sonora maior, como acontece também com “acaso” e “se encontrar”. Para esta última expressão, poderia ter utilizado “se achar”, por exemplo, sobretudo quando indica a situação de se estar presente em algum lugar, sendo nesse contexto que analisarei o uso da expressão, o que retomarei mais à frente. Passo agora aos comentários.

Prestes à entrada de Nadja em cena, Breton flana pela Rua Lafayette, surgindo ali pela primeira vez na narrativa a ideia de “perseguir” um caminho<sup>371</sup>:

(...) sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra.<sup>372</sup>

(...) continuei meu caminho sem rumo certo, seguindo em direção à Ópera.<sup>373</sup>

(...) sem meta eu perseguia minha rota em direção ao l'Opéra.<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> Para as citações de *Nadja* mantive datas e páginas do original e da tradução da Cosacnaify. Para a tradução que proponho as páginas correspondem àquelas em que se encontra a tradução na tese.

<sup>372</sup> BRETON, 1964. p. 71.

<sup>373</sup> BARROSO, 2007. p. 63.

<sup>374</sup> Tradução minha. p. 126.

E mais a frente, no pátio de uma delegacia de polícia, quando Nadja agarra-se à grade de uma janela e recusa-se a prosseguir:

De guerre lasse, je finis par attendre que de son propre gré elle poursuive sa route.<sup>375</sup>

Cansado de insistir, acabo esperando que ela continue o caminho por vontade própria.<sup>376</sup>

Desisto, acabo por esperar que de vontade própria ela persiga sua rota.<sup>377</sup>

Em ambos os casos preferi empregar o verbo “perseguir” não só por aproximação sonora, mas também em razão de uma práxis surrealista baseada na busca. Busca pelo ponto supremo, o qual também se pode atingir por meio da deambulação, sendo para tanto a “route”, como escreve Breton, um componente fundamental. Rota<sup>378</sup> essa que difere da normalmente percorrida pelos habitantes comuns da urbe, já que a rota surrealista se situa naquela fissura entre real e imaginário da cidade de Paris.

Antes de encontrar Nadja, a deambulação de Breton está impregnada por essa busca, talvez também a de Nadja, que se não a pratica conscientemente é “surrealista em sua essência”. Assim, logo em seguida ao encontro com Breton, ela “reconhece que andava sem destino algum”.

---

<sup>375</sup> BRETON, 1964. p. 98.

<sup>376</sup> BARROSO, 2007. p. 81.

<sup>377</sup> Tradução minha. p. 146.

<sup>378</sup> Voltarei a essa questão da opção de “rota” e não “caminho” e a analogia com a rota iniciática quando tratar das opções sobre o léxico.



“Poursuivre” também possui o sentido de “continuar por um caminho”, da mesma forma que o verbo “suivre”, que nesse sentido, de continuidade por um caminho, é mais comum vir acompanhado da palavra “chemin” (caminho). Breton por sua vez prefere “poursuivre” e ao invés de “chemin” prefere “route”, muito possivelmente em virtude da analogia com a rota iniciática. Além disso, o casal está em deambulação, ou seja, não possui uma rota e um objetivo definidos, os dois não sabem ao certo para onde estão indo. Aliás, no segundo trecho, momentos antes Nadja pensava estarem indo em direção à Île Saint Louis, quando na verdade acabam na Praça Dauphine, a partir da qual chegam ao pátio da delegacia de polícia. Assim, creio que “perseguir” uma rota, ou um caminho, possa talvez passar melhor a ideia de errância, de busca. Por essas razões, me pareceu a utilização do verbo “perseguir” mais apropriada.

Ainda no início do relato, com Breton na Rua Lafayette, há a primeira aparição de “se trouver” no texto, outra expressão que compõe a rede de significantes subjacentes:

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 (...)<sup>379</sup>

No dia 4 de outubro último, ao fim de uma dessas tardes inteiramente desocupadas e sombrias, das que conheço o segredo de como passar, estava eu na Rue Lafayette (...)<sup>380</sup>

---

<sup>379</sup> BRETON, 1964. p. 71.

<sup>380</sup> BARROSO, 2007. p. 63.

Em 4 de outubro último, ao fim de uma dessas tardes totalmente desocupadas e muito sombrias, das quais tenho o segredo de como passar, eu me encontrava na rua Lafayette (...)<sup>381</sup>

E no episódio da Praça Dauphine:

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.<sup>382</sup>

A Place Dauphine é de fato um dos lugares mais profundamente ermos que conheço, um dos piores terrenos baldios que existem em Paris. Cada vez que estive lá, senti que me abandonava pouco a pouco o desejo de sair, precisando argumentar comigo mesmo para escapar desse enlace tão suave, agradável e insistente demais, e, em última instância, aflitivo.<sup>383</sup>

Essa praça Dauphine é de fato um dos lugares mais profundamente retirados que conheço, um dos piores terrenos vagos que existem em Paris. Cada vez que ali me encontrei, eu senti me abandonar pouco a pouco o desejo de ir embora, foi necessário argumentar comigo mesmo para me libertar de um abraço muito doce, por demais agradavelmente insistente e em suma, explosivo.<sup>384</sup>

---

<sup>381</sup> Tradução minha. p. 126.

<sup>382</sup> BRETON, 1964. p. 93.

<sup>383</sup> BRETON, 1964. p. 93.

<sup>384</sup> Tradução minha. p. 143.

De início, procurei manter na tradução a forma reflexiva do verbo da língua fonte. Assim, traduzi o verbo “trouver” por “encontrar” nos dois casos, mantendo flexão em 1ª pessoa e o pronome “me”. Outra opção seria o verbo “achar” ou mesmo “estar”, que também caberia em razão de tratar-se de lugar nos dois casos citados.

A opção por “me encontrar” se relaciona novamente com a flânerie e a sua aplicação pelos surrealistas em uma busca. Primeiramente, tanto a chegada à Rua Lafayette quanto à Praça Dauphine se dá ao “acaso”, não por vontade própria dos personagens. Além do mais, a presença nesses locais não é totalmente gratuita, já que ali o inusitado se fará presente. A Rua Lafayette revelará Nadja a Breton, ao passo que na Praça Dauphine se desencadearão os eventos mais insólitos da curta convivência entre os dois. Há que se considerar também a cidade de Paris, cidade-cenário, cidade-catalisadora, imenso campo magnético, como se referiu Breton na obra de mesmo nome, e que parece conduzir os dois a lugares específicos, nos quais determinadas e surpreendentes situações se revelarão. Essa sensação de que nada é gratuito, de que o acaso não é tão acaso assim (daí acaso-objetivo) e que há algo exterior ao controle de quem deambula (Paris como campo magnético), o que pode ser percebido em alguns momentos do relato quando Breton se refere ao “acaso de nossos passos que nos conduzem (...)” pelas ruas de Paris.

Pois bem, quando Breton “se encontra” na Praça Dauphine, há mais do que simplesmente “estar” no local. Como texto subjacente aí se faz presente a noção de “descoberta”. Descoberta essa que se dá em dois campos: Breton “se descobre” fisicamente no local, já que a intenção era ir à Île Saint-Louis, e “descobre” a si, pois essa praça remete a ele

mesmo, como se pode perceber pelo seu depoimento a demonstrar a sua relação com o lugar, além de essa praça figurar em outras obras suas, constituindo-se assim, um dos lugares míticos para o autor e, por conseguinte, para o surrealismo.

A escolha por “se encontrar” ao invés de outro verbo procura conservar esse aspecto de descoberta, cujo sentido também se faz presente no verbo “trouver” em francês quando reflexivo. Optar pelo verbo “achar” também seria possível já que nele também existe o sentido de descoberta. Porém, creio que não com a mesma força ou possibilidade de inferência direta a esse sentido de descoberta que o verbo “encontrar” quando reflexivo possui. Talvez também porque em termos de polissemia “achar” possui riqueza maior que “encontrar”. Quanto ao verbo “estar”, outra possibilidade, penso que a noção de descoberta se perde com a sua utilização nesse contexto.

Em relação às outras palavras-chave (*liberté*, *déambulation*, *flâner* e *hasard*) as escolhas me pareceram naturais e por isso, sem maiores problemas.<sup>385</sup>

Ao final do primeiro encontro, pouco antes de Nadja se definir como “a alma errante”, Breton lhe pergunta onde jantará:

Et soudain cette légèreté que je n'ai vue qu'à elle, cette liberté peut-être précisément : « Où ? (le doigt tendu :) mais là, ou là (les deux restaurants les plus proches), où je suis, voyons. C'est toujours ainsi. »<sup>386</sup>

---

<sup>385</sup> Em função disso creio ser desnecessário mais de um exemplo.

<sup>386</sup> BRETON, 1964. p. 82.

E de repente aquela leveza que só vi nela, aquela liberdade, para ser mais preciso: “Onde ? (apontando o dedo:) ali, ou lá (os dois restaurantes mais próximos), onde eu estiver. É sempre assim”.<sup>387</sup>

E de súbito aquele encanto que não vi senão nela, aquela liberdade talvez mais precisamente: “Onde? (o dedo estendido:) ora, ali, ou lá (os dois restaurantes mais próximos), onde estou, vejamos. É sempre assim.”<sup>388</sup>

A escolha por “liberdade” para o vocábulo francês “liberté” parece-me óbvia nesse caso. As duas palavras se equiparam em ambas as línguas nos níveis morfológico, sonoro e semântico, de maneira que não parece haver outra possibilidade mais apropriada, assim, a tradução é a mesma em todas as passagens em que o vocábulo aparece na narrativa.

O mesmo ocorre com “hasard” traduzido sempre por “acaso”. Possibilidades outras como “porventura”, “imprevisto”, “fortuna”, “eventualidade” não parecem condizentes. Além disso, a tradução de “hasard” por “acaso” na literatura surrealista em língua portuguesa, tanto no Brasil quanto em Portugal, é unânime. O trecho a seguir dá conta de uma das deambulações por Paris:

Nous voici, au hasard de nos pas, rue du Faubourg-Poissonnière.  
Autour de nous on se hâte, c'est l'heure de dîner.<sup>389</sup>

---

<sup>387</sup> BARROSO, 2007. p. 70.

<sup>388</sup> Tradução minha. p. 135.

<sup>389</sup> BRETON, 1964. p. 81.

Vamos chegando, ao acaso dos nossos passos, na Rue du Faubourg-Poissonnière. À nossa volta as pessoas se apressam, está na hora do jantar.<sup>390</sup>

Aqui estamos, ao acaso de nossos passos, na rua do Faubourg-Poissonnière. À nossa volta todos se apressam, está na hora do jantar.<sup>391</sup>

Com “*déambulation*” e “*flâner*” procedi da mesma maneira, ficando a tradução como “deambulação” e “flanar”, respectivamente. O excerto a seguir é do penúltimo encontro entre Breton e Nadja:

De plus Nadja est arrivée en retard et je ne m'attends de sa part à rien d'exceptionnel. Nous déambulons par les rues, l'un près de l'autre, mais très séparément.<sup>392</sup>

Além do mais, Nadja se atrasou, e não espero dela nada de excepcional. Deambulamos pelas ruas, um ao lado do outro, mas bastante separados.<sup>393</sup>

Ademais, Nadja chegou atrasada e não espero de sua parte nada de excepcional. Nós deambulamos pelas ruas, um perto do outro, mas muito separadamente.<sup>394</sup>

A menção à *flânerie* aparece em Nadja no encontro de 6 de outubro:

---

<sup>390</sup> BARROSO, 2007. p. 70.

<sup>391</sup> BARROSO, 2007. p. 97.

<sup>392</sup> BRETON, 1964. p. 122.

<sup>393</sup> BARROSO, 2007. p. 97.

<sup>394</sup> Tradução minha. p. 161.

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 » où je dois rejoindre Nadja à cinq heures et demie.<sup>395</sup>

A fim de não ter que flamar por muito tempo, saio lá pelas quatro, com a intenção de ir a pé até La Nouvelle France, onde devo encontrar com Nadja às cinco e meia.<sup>396</sup>

De maneira a não ter que flamar demais saio por volta de quatro horas na intenção de chegar a pé ao “la Nouvelle France”, onde devo reencontrar Nadja às cinco e meia.<sup>397</sup>

Contudo, existem outras opções para “deambulação” e “flamar”, como, por exemplo, vaguear, errar, perambular, andar à toa, etc. O uso de sinônimos para essas duas palavras sem dúvida evitaria a repetição, mas por outro lado se perderia a riqueza significativa e também sonora dos termos, acarretando no que Berman chama de “empobrecimento qualitativo”<sup>398</sup>. Ademais, há que se considerar, no caso de “flamar” e “deambulação” o caráter mítico dessas palavras, tendo em vista a remissão que ambas fazem a outros textos e a um contexto literário do qual os surrealistas são herdeiros.

---

<sup>395</sup> BRETON, 1964. p. 87.

<sup>396</sup> BARROSO, 2007. p. 73.

<sup>397</sup> Tradução minha. p. 139.

<sup>398</sup> BERMAN, 1995. p. 58.





### 3.2.2.2. LITERALIZAÇÃO E RACIONALIZAÇÃO

A prosa de André Breton é conhecida por não ser uma escrita na qual o discurso se apresenta de forma linear. Isso é perceptível em obras como *Nadja*, *Poisson Soluble*, *Arcane 17* e *L'Amour Fou*, como também em toda a sua obra ensaística. As digressões por vezes longas, parágrafos enormes, períodos também longos e inversões sintáticas, fazem a leitura de André Breton uma experiência que não prima pela fluidez.

Assim, procurei fazer sentir esses traços estilísticos na tradução. No que diz respeito à sintaxe das frases, tentei manter sempre que possível a mesma ordem do texto fonte, procurando dessa maneira não incorrer no que Berman chamou de racionalização:

La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre* d'un discours. La grande prose (...) a (...) une structure en arborescence (redites, prolifération en cascade des relatives et des participes, incises, longues phrases, phrases sans verbe, etc.) qui est diamétralement opposée à la logique linéaire du discours en tant que discours.<sup>399</sup>

Racionalizar o discurso significa na tradução facilitar o que lá no original não é dessa forma. Significaria contribuir de maneira considerável para que o autor não fosse ele mesmo.

É em razão disso, portanto, que proponho uma tradução literalizante. Mesmo sabendo do risco que tal opção implica. No

---

<sup>399</sup> BERMAN, 1999. p. 53.

entanto, penso em Walter Benjamin que n’*A Tarefa – Renúncia do Tradutor* aponta em direção a uma tradução que, segundo ele, deve ser transparente, não encobrir o original, não o tirando assim da luz:

Esse efeito é obtido sobretudo por uma literalidade da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra — e não a frase — o elemento originário do tradutor. Pois a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade, a sua arcada.<sup>400</sup>

Paul Ricoeur, por sua vez, comenta que os tradutores procuram se livrar da acusação de traduzirem literalmente, o que na visão deles significaria uma tradução palavra a palavra<sup>401</sup>. Mas uma tradução assim tornaria o texto ilegível. Uma tradução nesses moldes procuraria na língua de chegada um equivalente exato para cada elemento da língua de partida. O que é inviável, já que nenhuma palavra de uma língua é exatamente igual a uma palavra de outra, como já o demonstrou Humboldt<sup>402</sup>. No entanto, lá onde o autor usou um determinado tempo verbal não há por que utilizar outro na língua alvo. Lá onde temos um verbo no imperfeito ou no tempo futuro não há razão para usar a forma auxiliar + infinitivo, por exemplo, porque é mais acessível na língua para a qual se traduz. Ou mudar o tempo do verbo, que no original se mostra no presente para o passado, apenas porque em um mesmo período sintático o autor vinha utilizando o verbo no tempo passado e bruscamente muda para o tempo presente. Como também não há razão

---

<sup>400</sup> IN: *Clássicos da Teoria da Tradução*, 2001. p. 209.

<sup>401</sup> RICOEUR, 2004. p. 67.

<sup>402</sup> IN: *Clássicos da Teoria da Tradução*, 2001. p. 91.

para utilizar o plural se o autor escreveu a palavra no singular, ou ainda escolher um sinônimo porque esse é mais usual na língua alvo do que aquele vocábulo usado na língua fonte, pois caso se mantivesse aquela palavra do original, mesmo não havendo perda de significado, com isso a tradução ficaria “estranha”, já que na língua materna não é comum dizer determinada coisa daquela maneira.

Em uma das conversas entre Breton e Nadja, essa lhe conta sobre um amigo que fizera assim que chegou a Paris, o qual via nela uma filha que perdera:

Et puis, il m'appelait Lena, en souvenir de sa fille qui était morte. C'est très affectueux, très touchant, n'est-ce pas ? Pourtant il m'arrivait de ne plus pouvoir supporter d'être appelée ainsi, comme en rêvant : Lena, Lena... Alors je passais plusieurs fois la main devant ses yeux, très près de ses yeux, comme ceci, et je disais : Non, pas Lena, Nadja.<sup>403</sup>

Além de tudo, ele me chamava de Lena, em memória da filha que tinha morrido. É tão afetivo, tão comovente, não é ? Mas eu acabei não suportando que me chamasse assim, como quem sonha : Lena, Lena... Então eu passava a mão várias vezes diante dos olhos dele, bem perto dos olhos dele, desse jeito, dizendo : Lena, não, Nadja.<sup>404</sup>

E depois, chamava-me de Lena, em lembrança da sua filha que estava morta. É muito afetuoso, muito tocante, não é? Entretanto, me acontecia de não mais poder suportar ser chamada assim, como

---

<sup>403</sup> BRETON, 1964. p. 85.

<sup>404</sup> BARROSO, 2007. p. 72.

que sonhando: Lena, Lena... Então eu passava várias vezes a mão diante dos seus olhos, muito perto dos seus olhos, assim, e dizia: Não, Lena não, Nadja.<sup>405</sup>

Para a frase “Pourtant il m'arrivait de ne plus pouvoir supporter d'être appelée ainsi, comme en rêvant”, traduzi para “Entretanto, me acontecia de não mais poder suportar ser chamada assim, como que sonhando”. De início procurei manter os tempos verbais de origem e a ordem sintática da frase, além do verbo “sonhar” no gerúndio acrescido da partícula “que”, conservando assim o efeito comparativo do original. Creio que o sintagma “me acontecia de não mais poder” não seria comumente utilizado em português, como demonstra a construção escolhida para a tradução da Cosacnaify. Mais comum aqui talvez fosse usar o verbo “acontecer” no presente do indicativo, com o pronome oblíquo trocado pelo do caso reto, enquanto que “poder” ficaria no infinitivo, com a frase ficando da seguinte forma: “acontece que eu não podia mais suportar ser chamada assim, como que sonhando”. No português do Brasil não fazemos uso do verbo “acontecer” nesse contexto da mesma forma que o faz a língua francesa com o verbo “arriver”.

Todavia, é possível assim proceder, mesmo porque o verbo principal da frase que deixa ver o conflito de Nadja é “suportar”. Portanto, o verbo “acontecer” inserido dessa forma no contexto da frase, a qual apresenta ainda quatro verbos em sequência direta, não é do português, mas sim do francês. Talvez em situações como essa o leitor

---

<sup>405</sup> Tradução minha. p. 137.

possa, através do que lhe parece estranho à sua língua, inferir que o autor não escreveu originariamente em português.

Outro caso semelhante ocorre em uma prática de Nadja, a qual se assemelha com o fetiche da fisionomia do *flâneur* do século XIX:

Oui, le soir, vers sept heures, elle aime à se trouver dans un compartiment de seconde du métro. La plupart des voyageurs sont des gens qui ont fini leur travail. Elle s'assied parmi eux, elle cherche à surprendre sur leurs visages ce qui peut bien faire l'objet de leur préoccupation.<sup>406</sup>

Bem, à noite, lá pelas sete, ela gosta de estar num vagão de segunda classe do metrô. A maioria dos passageiros é gente saindo do trabalho. Ela se senta entre eles, procura descobrir no rosto deles o motivo de suas preocupações.<sup>407</sup>

Bem, à noite, por volta das sete horas, gosta de se achar em um vagão de segunda do metrô. A maior parte dos viajantes é de pessoas que terminaram o seu trabalho. Ela se senta entre eles, procura descobrir em seus rostos qual pode ser o objeto de suas preocupações.<sup>408</sup>

A questão aqui incide sobre a tradução de “objet” a qual fiz por “objeto”. Tal qual no francês, em português o vocábulo também possui o sentido de “motivo”, “em razão de”, “causa”. A opção por algum desses sinônimos parece-me facilitar mais a compreensão do trecho,

---

<sup>406</sup> BRETON, 1964. p. 77.

<sup>407</sup> BARROSO, 2007. p. 68.

<sup>408</sup> Tradução minha. p. 131.

pois “objeto” em português, devido à pluralidade de significados, da mesma forma que em francês, alude a outro sentido mais específico na língua. O mesmo ocorre com a tradução literal de “gens qui ont fini leur travail” para “pessoas que terminaram o seu trabalho”. Em português seria mais usual a opção da Cosacnaify ou mesmo “pessoas que vêm do seu trabalho”. No entanto, como essa informação está implícita no original, já que é fim do dia e as pessoas se encontram no vagão de um metrô, optei por mantê-la da mesma maneira na tradução. Além do mais, procurei manter certa coerência, pois procedi dessa forma sempre quando foi possível durante a tradução.

Quanto às inversões sintáticas e o risco inerente à racionalização quando se ajusta os termos da frase, os exemplos que seguem dizem respeito a essa situação. No trecho abaixo, após Nadja se referir aos trabalhadores como “brava gente”, Breton faz um discurso contra o trabalho e o cerceamento da liberdade por ele provocado:

Mais elle [liberté] est aussi, et peut-être humainement bien davantage, la plus ou moins longue mais la merveilleuse suite de pas qu'il est permis à l'homme de faire désenchaîné. Ces pas, les supposez-vous capables de les faire ? En ont-ils le temps, seulement ? En ont-ils le coeur ? De braves gens, disiez-vous, oui, braves comme ceux qui se sont fait tuer à la guerre, n'est-ce pas ? Tranchons-en, des héros : beaucoup de malheureux et quelques pauvres imbéciles.<sup>409</sup>

Mas a liberdade também é, e humanamente talvez ainda mais, uma sequencia de passos mais ou menos longa, porém maravilhosa, que

---

<sup>409</sup> BRETON, 1964. p. 77.

o homem pode dar fora dos grillhões. Acha que eles seriam capazes de dar esses passos? Terão ao menos tempo para dá-los?\_Terão coragem suficiente? Pessoas admiráveis, me disse, está certo, admiráveis como aqueles que se deixaram matar na guerra, não é mesmo? Para encurtar, os heróis: são muitos infelizes e uns poucos imbecis.<sup>410</sup>

Mas ela [liberté] é também, e talvez humanamente mais ainda, a mais ou menos longa e maravilhosa sucessão de passos que é permitida ao homem desencadear. Esses passos, você os supõe capazes de os dar? Eles têm tempo para isso, somente? Têm eles coragem? É uma brava gente, diz você, sim, brava como aqueles que se deixaram matar na guerra, não é? Enfim, os heróis: muitos infelizes e alguns pobres imbecis.<sup>411</sup>

Em “Ces pas, les supposez-vous capables de les faire ?”, Breton inverte a ordem canônica da frase que em francês, como também em português, se estrutura na forma sujeito/verbo/complemento. Procurei reproduzir a mesma forma na tradução, a qual ficou da seguinte maneira: “Esses passos, você os supõe capazes de os dar?” Assim, mantive o objeto direto topicalizado “Esses passos” diante do sujeito da frase “você”, a forma oblíqua do pronome “eles”, no caso “os”<sup>412</sup>, diante do predicativo do objeto direto “capazes” e, por fim, o objeto direto de “dar” antes do respectivo verbo.

Das inversões sintáticas existentes no texto essa é a mais complexa, talvez perfeitamente compreensível para alguém que tem no francês sua língua materna, no entanto, na língua portuguesa, ainda que

---

<sup>410</sup> BARROSO, 2007. p. 68, 69.

<sup>411</sup> Tradução minha. p. 132, 133.

<sup>412</sup> Que se refere às pessoas que estão no vagão, aparecendo no texto em anáfora.

possível, mostra-se bastante incomum. Todavia, penso que não só um traço estilístico do autor, como também da língua fonte, aparece aqui. A solução encontrada para a tradução de 2007, “Acha que eles seriam capazes de dar esses passos”, sem dúvida é perfeitamente viável do ponto de vista da ordem do discurso na língua alvo, porém racionaliza a passagem.

Outra forma de inversão é muito mais uma característica da língua do que propriamente de estilo do autor. No excerto abaixo, Nadja fala de suas dificuldades financeiras:

Que veux-tu, me dit-elle en riant, l'argent me fuit. D'ailleurs, maintenant, tout est perdu.<sup>413</sup>

O que você quer, diz sorrindo, o dinheiro foge de mim. Aliás, agora, para mim tudo está perdido.<sup>414</sup>

Que quer você, me diz rindo, o dinheiro me foge. Aliás, agora, tudo está perdido.<sup>415</sup>

A inversão aqui é bastante simples e bem comum na língua francesa, em que mesmo na língua falada se usa o sujeito após o verbo. A forma é obviamente possível em português, ainda que a utilizemos mais raramente, preferindo o sujeito anteposto ao verbo, como se procedeu na tradução de 2007. De toda maneira, mantive essa inversão todas as vezes que o caso se apresentou na tradução.

---

<sup>413</sup> BRETON, 1964. p. 77.

<sup>414</sup> BARROSO, 2007. p. 68, 69.

<sup>415</sup> Tradução minha. p. 151.



### 3.2.2.3. A TRADUÇÃO DO LÉXICO

As perdas que ocorrem em termos morfológicos e polissêmicos é algo intrínseco a toda tradução, pois, retomando Humboldt, as palavras não se correspondem exatamente entre duas línguas. No entanto, é tarefa do tradutor encontrar soluções, que nem sempre são satisfatórias mesmo para quem traduz. Antoine Berman chama atenção para duas outras tendências deformadoras, o empobrecimento qualitativo e o empobrecimento quantitativo. Sendo que o primeiro diz respeito à substituição de termos e expressões do original por outros que não possuem nem a riqueza sonora, tampouco a riqueza significativa<sup>416</sup>. Já o segundo se refere à escolha de termos na língua alvo que não mantêm a riqueza polissêmica dos termos da língua de partida<sup>417</sup>. Essas tendências deformadoras quase sempre estão relacionadas à destruição das redes significantes subjacentes. Nos trechos abaixo procuro demonstrar algumas dificuldades que encontrei no processo de traduzir em relação ao léxico, fazendo-se presentes esses tipos de deformação de texto.

No início do relato de Breton, antes de encontrar Nadja, o vemos em uma de suas deambulações por Paris:

J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution.<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> BERMAN, 1995. p. 58.

<sup>417</sup> Idem. p. 59.

<sup>418</sup> BRETON, 1964. p. 77.

Observava, sem querer, as expressões, as roupas, a maneira de andar. Ora, não seriam aqueles que estariam prontos para fazer a revolução.<sup>419</sup>

Eu observava sem querer os rostos, as vestimentas estranhas, os andares. Ora, ainda não seriam esses os que encontraríamos prontos para fazer a Revolução.<sup>420</sup>

A palavra “accoutrements” se mostrou problemática em traduzir. Não há outra similar em língua portuguesa que tenha a mesma riqueza sonora e polissêmica. Em francês significa literalmente a “vestir-se de maneira estranha, insólita”. Optei nesse caso em clarificar a passagem, mesmo incorrendo em uma tendência deformadora, como diz Berman, pois me parece que essa informação é importante. Em razão da atração que os surrealistas sentiam pelo inusitado, pelo insólito, creio que fosse natural que em uma deambulação esse tipo de coisa chamasse a atenção de um surrealista. Aliás, é justamente a maneira estranha de se maquiar e de andar de *Nadja* que desperta o interesse de Breton a ponto de ele abordá-la entre todos os passantes.

Outra situação em que utilizei o mesmo procedimento é quando Nadja manda um recado a Breton:

Nadja a téléphoné en mon absence. À la personne venue à l'appareil, qui lui demandait de ma part comment l'atteindre, elle a répondu : « On ne m'atteint pas. » Mais par pneumatique, un peu plus tard, elle m'invite à passer au bar à cinq heures et demie.<sup>421</sup>

---

<sup>419</sup> BARROSO, 2007. p. 63.

<sup>420</sup> Tradução minha. p. 126.

<sup>421</sup> BRETON, 1964. p. 111.

Nadja telefonou na minha ausência. À pessoa que atendeu, e que a meu pedido perguntou onde encontrá-la, ela respondeu: “Não sou encontrável”. No entanto, uma hora mais tarde, por carta expressa, ela me convida para dar uma passada no bar às cinco e meia.<sup>422</sup>

Nadja telefonou em minha ausência. À pessoa que veio ao telefone, que de minha parte lhe perguntou como encontrá-la, ela respondeu: "Ninguém me encontra". Mas pelo correio pneumático, um pouco mais tarde, ela me convida a passar no bar às cinco e meia.<sup>423</sup>

Breton escreve apenas “pneumatique”, mas sem dúvida se refere à “La poste pneumatique”<sup>424</sup>. Explicitarei o termo por ser um serviço pouco conhecido no Brasil, desativado em 1939 e somente o Rio de Janeiro fez seu uso.

Outra situação diz respeito à palavra “Gribouille”:

Il a dit alors quelque chose que je ne comprends pas, où il y a un mot que je ne comprends pas, il a dit : "Gribouille ! Je vais retourner en Alsace-Lorraine. Il n'y a que là que les femmes sachent aimer.”<sup>425</sup>

---

<sup>422</sup> BARROSO, 2007. p. 89.

<sup>423</sup> Tradução minha. p. 154.

<sup>424</sup> “La poste pneumatique” era um serviço de correios bastante comum e utilizado em algumas cidades da Europa a partir do século XIX. Funcionava com um sistema de propulsão de tubos e esteve em atividade na França até 1984. Seu uso ainda é feito em empresas, bancos e hospitais. No Brasil funcionou no início do século XX apenas na cidade do Rio de Janeiro e o seu trajeto era curto, indo do prédio dos correios ao Palácio do Catete, ramificando-se para a Lapa e o atual Largo do Machado.

Disponível em: <http://www.clubefilatelicoodobrasil.com.br/artigos/hpostal/pneu.htm> Acesso: 11/01/2011.

<sup>425</sup> BRETON, 1964. p. 75.

Em seguida ele me disse alguma coisa que não compreendi bem, onde havia uma palavra que não entendo, ele disse: ‘Zote! Vou voltar para a Alsácia-Lorena. Só lá, as mulheres sabem amar’.<sup>426</sup>

Ele disse então alguma coisa que não compreendo, há uma palavra que não compreendo, ele disse: “Papalva! Eu irei retornar para a Alsace-Lorraine. Não há outro lugar em que as mulheres saibam amar”.<sup>427</sup>

A fala no trecho é de Nadja. "Gribouille", em francês, significa "pessoa ingênua". Em português poderia ter optado por "singela", "ingênua" mesmo, ou outra palavra semelhante. Recorro à "papalva" em função de a protagonista não ter compreendido o significado da palavra, a qual até onde pude apurar não é recorrente na língua de partida. Sendo assim, é bem possível que o leitor médio do original também não a compreendesse, já que a edição da Gallimard traz o significado da palavra em nota. "Singela", "ingênua", ou outro sinônimo não se aplicaria por serem expressões de uso frequente na língua portuguesa e perfeitamente compreensível por um leitor minimamente letrado no Brasil. Ao optar por "papalva", ainda que o termo seja erudito, procuro manter no leitor da tradução a mesma impressão daquele no original em francês.

Entretanto, se o empobrecimento quantitativo é amenizado, infelizmente a opção é pobre do ponto de vista qualitativo. Contudo, não encontrei em língua portuguesa outro vocábulo com o qual fosse

---

<sup>426</sup> BARROSO, 2007. p. 66.

<sup>427</sup> Tradução minha. p. 129.

possível manter uma riqueza sonora minimamente semelhante. Por outro lado, procurei não fazer aqui uma clarificação negativa, conforme diz Berman, o que aliás seria desastroso, já que nesse caso a passagem inteira teria que ser homonegeizada, visto que a própria protagonista não conhece a palavra no texto original.

Em outra passagem, no segundo encontro do casal, há a seguinte situação:

Nadja, arrivée la première, en avance, n'est plus la même. Assez élégante, en noir et rouge, un très seyant chapeau qu'elle enlève, découvrant ses cheveux d'avoine qui ont renoncé à leur incroyable désordre, elle porte des bas de soie et est parfaitement chaussée.<sup>428</sup>

Nadja, que chegou primeiro, adiantada, não é mais a mesma. Muito elegante, de vermelho e preto, um chapéu que lhe fica muito bem, e que ela tira, mostrando os cabelos de aveia que renunciaram à sua incrível desordem ; usa meias de seda e está adequadamente calçada.<sup>429</sup>

Nadja, que chegou primeiro, adiantada, não é mais a mesma. Bastante elegante, em preto e vermelho, eleva um chapéu que lhe cai muito bem, descobrindo seus cabelos de aveia que renunciaram a sua incrível desordem, ela porta meias de seda e está perfeitamente calçada.<sup>430</sup>

---

<sup>428</sup> BRETON, 1964. p. 83.

<sup>429</sup> BARROSO, 2007. p. 71.

<sup>430</sup> Tradução minha. p. 135, 136.

O usual em português seria "cabelos de trigo". No entanto, "cabelos de aveia" creio que funciona perfeitamente em função da coloração da aveia ser praticamente a mesma que a do trigo. Assim, a tentativa foi de tentar conservar a riqueza sonora e significativa da palavra, além de evitar com o vocábulo "trigo" naturalizar o termo.

Ainda no mesmo trecho deparei-me com uma situação até certo ponto problemática na frase "un très seyant chapeau qu'elle enlève", com o verbo "enlever" e o adjetivo "seyant". Em francês esse verbo possui entre outros o sentido de "usar alguma coisa acima, no alto" e também o de "retirar". Como Nadja revela os seus cabelos, então o verbo transmite essas duas situações, a de usar o chapéu e em seguida de retirá-lo. Em português talvez fossem necessário dois verbos para se ter o mesmo efeito, "usar" e "tirar". Assim a tradução da frase poderia ficar "usa um chapéu que lhe cai muito bem e que tira", que é praticamente a opção encontrada por Ivo Barroso.

Contudo, em português há o verbo "elevantar" que se não possui o sentido da língua de partida, de "usar alguma coisa acima, no alto", possui na língua alvo o sentido de "erguer, pôr em um plano superior, levantar". Embora mais comum na língua fosse utilizar "retirar" ou mesmo "tirar", optei por "elevantar" a fim de procurar manter aqui a proximidade com a sonoridade e com o sentido. E ainda que esse vocábulo não possua o sentido de "usar", esse se encontra na informação seguinte, de que "o chapéu lhe cai bem". Assim, se Nadja eleva um chapéu que lhe cai bem, penso ser natural que o leitor infira que ela o usava antes de o retirar. Por outro lado, a clarificação não foi possível evitar em relação ao adjetivo "seyant". Não há no português, ao menos

não encontrei, um vocábulo único para a ideia de que " algo cai muito bem" ou de que " algo fica bem em alguém que o usa".

No encontro do dia 9 de outubro, no Café La Régeance, o casal é abordado por um andarilho, sendo necessário a Breton comprar alguns produtos que aquele vendia e ainda lhe dar dinheiro para que fosse embora:

Impossible de l'en dissuader. Il se retire à reculons : « Dieu vous bénisse, mademoiselle. Dieu vous bénisse, monsieur. »<sup>431</sup>

Impossível dissuadi-lo. Retira-se andando para trás: “Deus a abençoe, senhorita. Deus o abençoe, cavalheiro”.<sup>432</sup>

Impossível de o dissuadir. Ele se retira em reverência: "Deus a abençoe, senhorita. Deus o abençoe, senhor".<sup>433</sup>

A expressão francesa "à reculons" possui o sentido de retirar-se de um lugar, andando de costas, fazendo um movimento de inclinação do corpo para frente, como sinal de respeito. Optei por “reverência” apenas por aproximação de sentido com a expressão da língua fonte, já que o vocábulo português também possui o significado de “fazer um sinal com a cabeça, como cortesia ou respeito”. Entretanto, não suscita a ideia de retirar-se andando de costas, nem de inclinação do corpo. A perda é então de sentido e de sonoridade.

Situação um pouco diferente, mas que cabe aqui, diz respeito à opção tomada em relação aos nomes próprios que aparecem na obra. A

---

<sup>431</sup> BRETON, 1964. p. 113.

<sup>432</sup> BARROSO, 2007. p. 91.

<sup>433</sup> Tradução minha. p. 155.

escolha foi por não traduzi-los, já que fazê-lo é também domesticar o texto. Contudo há uma passagem que em função de um nome próprio me vi forçado a não traduzir uma palavra bastante comum:

Au sortir du jardin, nos pas nous conduisent rue Saint-Honoré, à un bar, qui n'a pas baissé ses lumières. Elle souligne que nous sommes venus de la place Dauphine au « Dauphin ». (Au jeu de l'analogie dans la catégorie animale j'ai souvent été identifié au dauphin.)<sup>434</sup>

Ao sairmos do jardim, nossos passos nos levam pela Rue Saint-Honoré, a uma bar que ainda não havia encerrado o expediente. Ela diz que viemos da Dauphine para o Dauphin. (Na brincadeira de analogia com a categoria animal eu costumava ser identificado com o delfim).<sup>435</sup>

Ao sair do jardim, nossos passos nos conduzem à rua Saint-Honoré, a um bar, que ainda não apagou as luzes. Ela sublinha que viemos da praça Dauphine ao "Dauphin". (No jogo da analogia, na categoria animal, fui frequentemente identificado com o dauphin).<sup>436</sup>

Preferi manter "dauphin" no original em francês, em função da mesma palavra aparecer como nome próprio, mesmo caso da anterior "Dauphine". Além disso, mantém-se o jogo de palavras que se perderia com a tradução no corpo do texto, optei assim, por traduzir a palavra em nota de rodapé.

---

<sup>434</sup> BRETON, 1964. p. 103.

<sup>435</sup> BARROSO, 2007. p. 85.

<sup>436</sup> Tradução minha. p. 142, 143.



Outra situação envolvendo a tradução do léxico ocorre com a palavra francesa “route”, a qual surge por duas vezes durante a narrativa. O trecho a seguir é do primeiro parágrafo do relato:

(...) après m'être arrêté quelques minutes devant la vitrine de la librairie de *L'Humanité* et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotsky, sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra.<sup>437</sup>

(...) depois de deter-me por alguns minutos diante da vitrina da livraria do *L'Humanité* e de ter adquirido o último livro de Trótski, continuei meu caminho sem rumo certo, seguindo em direção à Ópera.<sup>438</sup>

(...) após ter parado diante da vitrine da livraria do *L'Humanité* e de ter feito a aquisição da última obra de Trotsky, sem meta eu perseguia minha rota em direção ao l'Opéra.<sup>439</sup>

Optei em traduzir “route” por “rota” porque além de manter a propriedade sonora e o sentido da língua de partida, o termo é importante para o surrealismo por ser análogo à rota iniciática dos alquimistas, em especial Nicolas Flamel. É ao percorrer o Caminho de Santiago que são revelados ao alquimista francês os significados do estranho livro que ele adquirira e que, supostamente, continha o segredo para a transubstanciação do metal em ouro. Os surrealistas verão no percurso por Paris certa semelhança com aquele feito por Flamel, já que

---

<sup>437</sup> BRETON, 1964. p. 71.

<sup>438</sup> BARROSO, 2007. p. 63.

<sup>439</sup> Tradução minha. p. 126.

as ruas da capital francesa são propiciadoras da revelação do maravilhoso.<sup>440</sup> Talvez por isso Breton prefira essa palavra à “chemin”. Cabe dizer que esse termo é comum em Breton, aparecendo em *O amor louco*, n.º *Os Manifestos* e *Arcano 17*.

---

<sup>440</sup> Abordei essa questão da rota iniciática e da ligação dos surrealistas com a alquimia no capítulo *A Paris surrealista*.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mito literário da cidade é dos mais importantes surgidos no século XIX e se constituirá em dos elementos fundamentais na obra de escritores como Balzac e Baudelaire, cuja influência ainda é fortemente sentida em toda a literatura ocidental, praticamente um século e meio depois de seus respectivos desaparecimentos. E embora a gênese desse mito possa ser rastreada até o século XVI, ele de fato se consolida no momento em que as cidades europeias explodem demograficamente.

Como fenômeno essencialmente moderno, o mito literário da cidade está estreitamente ligado às transformações socioeconômicas, culturais e tecnológicas experimentadas pelo meio urbano no período pós Revolução Francesa. É nesse contexto que Paris extrapola a si mesma em importância e se consolida como a grande cidade europeia do século XIX, a estabelecer para o mundo toda sorte de modismos, padrões culturais, de comportamento e de civilização. É, portanto, em Paris que o mito da cidade ganha consistência. Cidade que agora não é mais apenas cenário, mas também um organismo vivo que se desdobra a cada dia nos mais variados personagens, e em todos os espaços possíveis. Em função dessa composição de fatores a figura do *flâneur*, diz Walter Benjamin, só podia ser criada em Paris.

Esse tipo urbano e de caráter arguto do século XIX é um dos primeiros, senão o primeiro, a perceber o impacto de todas as transformações que a modernidade trouxe à sociedade. Mas não de maneira analítica, visando à composição de alguma espécie de teoria sociológica ou mesmo econômica. Seu interesse é empírico e repousa na curiosidade que tem pelo indivíduo, em sua inserção na urbe, e

principalmente na interação da cidade para com este. O *flâneur* assim percebe e elege a rua como o seu campo de “estudos” e fruição.

A errância pela cidade, único meio de tudo ver, de a todos os lugares ir, mesmo aqueles a quilômetros de distância de sua cidade sem, contudo, sair dela, constitui o modo de agir e existir do *flâneur*. Em seus deslocamentos constantes e sem meta de chegada, o praticante da *flânerie* descobre, a partir de um novo olhar, agora simultâneo, que a cidade não é estática nem única. A grande descoberta do *flâneur* repousa na constatação de que a cidade se sobrepõe a ela mesma em várias outras cidades.

No entanto, devido a outras transformações por que passa Paris a partir da segunda metade do século XIX, a *flânerie* chega às portas do século XX em total decadência e já em vias de desaparecimento. A cidade mudara cultural e fisicamente após as grandes reformas urbanas do Barão Haussmann. A *flânerie* despreocupada e vagarosa do século de Baudelaire não encontra mais lugar em meio às inovações tecnológicas e grandes avenidas de Paris. Menos ainda nas Passagens, outrora um dos templos do *flâneur*, e que no início do século XX, as poucas que não foram demolidas, abrigam indivíduos e comércios suspeitos.

É em meio à decadência da *flânerie* que na segunda década do século XX aparece o surrealismo. Desprezando a Paris turística e cultuando a literária, tomando Freud, Rimbaud e Lautréamont como sustentáculo teórico, os surrealistas retomam a prática do *flâneur* e dão a ela outra propriedade.

Percorrendo a fissura entre a Paris real e a Paris imaginária, definindo-se como um movimento de revolta absoluta que tem na arte uma das suas trincheiras, ambicionando a libertação total do homem,

tomando a realidade como arbitrária e pouca, os surrealistas propõem a fusão entre real e imaginário, chamada por Breton de ponto supremo, e deslocam-se à maneira do *flâneur* em busca da poetização do cotidiano.

A *flânerie* aparece no surrealismo como deambulação, como prática análoga àquela da rota iniciática dos alquimistas. A errância por Paris não se resume mais de constatar o que é estranho em seus becos, ruas, praças e Passagens, mas sim em fazer parte e aceitar o que se mostra como insólito. A partir disso se desenvolvem teorias como a do acaso-objetivo, o qual culmina na experiência com o maravilhoso.

Entender como o surrealismo se insere no mito literário de Paris, como ele é herdeiro da vertente do fantástico na literatura, a qual remonta ao século anterior ao seu e, também, como a *flânerie* oriunda do século XIX é fundamental para o movimento fundado por André Breton, foi um dos objetivos dessa tese. E para tal constatação fiz uso de um dos mais significativos momentos da prosa surrealista que é *Nadja*. Obra híbrida, que explora o ensaio, a autobiografia, o romance-colagem e o relato, a partir do qual procurei demonstrar de que maneira as questões discutidas por Walter Benjamin sobre a *flânerie* em *Passagens* se articulam com *Nadja* e, conseqüentemente, com o surrealismo.

O outro objetivo da tese refere-se a uma proposta de tradução de um excerto dessa obra de Breton. A parte da obra traduzida é a comumente chamada de “parte central”, que se configura no relato de André Breton sobre o seu encontro com a protagonista. É nesse trecho de *Nadja* que se encontra a experiência de errância pela cidade, logo, da *flânerie* tal qual a praticavam os surrealistas.

Para a proposta dessa tradução apoiei-me principalmente na teoria de Antoine Berman, que entendia que a maneira de se proceder

sem um prejuízo maior ao texto fonte é manter uma postura ética diante do original. Postura essa que estaria ligada a um compromisso com a fidelidade e a exatidão do texto original.

Fidelidade ao texto original deve sem dúvida ser a preocupação principal de um tradutor, quando motivado por aquele amor à obra de que fala Humboldt. Entretanto, onde repousa essa fidelidade? No sentido de cada palavra? Na ideia central do texto? Como lidar com a natural não correspondência entre as palavras de uma língua para outra?

O crítico francês entende que se de fato há momentos em que a língua de chegada não permite abrigar o que não lhe é próprio, por outro lado isso não é uma constante, logo, não deve ser uma regra geral, a qual conduzirá toda a tradução. Uma postura ética em uma tradução se pautaria então em permitir que a língua alvo abrigasse o que lhe é estrangeiro. Para tanto, seria necessário por parte do tradutor levar em consideração duas situações. Uma que se relaciona à questões próprias da tradução, que Berman elenca e discute no que ele se refere como tendências deformadoras em uma tradução, e outra que diz respeito ao conhecimento do tradutor da obra, seu autor, contexto literário, sendo, portanto, fundamental que se faça leituras colaterais.

O desconhecimento do que gravita em torno da obra traduzida pode implicar no que Berman chama de prejuízo às redes significantes subjacentes, já que todo o texto comporta subtextos, diz o autor de *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Assim, procurei fazer uma série de leituras colaterais a fim de que algum equívoco interpretativo de minha parte, já que o tradutor é também um leitor, pudesse ser minimizado.

Quanto ao ato de traduzir, me propus a fazer uma tradução literalizante na intenção de permitir abrigar o que é próprio da língua fonte na língua alvo, tarefa que nem sempre foi possível, haja vista a natural dificuldade de correspondência entre ambas.

Para essa proposta de tradução de *Nadja* considerei também questões como a recepção e conseqüente inserção do surrealismo na literatura brasileira. Para tanto, não pude deixar de levar em conta o fato de que *Nadja* conta com duas versões para o português do Brasil, havendo um espaço de vinte anos entre uma e outra.

Tais traduções, a meu ver, são marcadas pela ambigüidade. Ambigüidade que também se relaciona com o histórico da recepção do surrealismo no país e que nessas traduções se manifesta em um movimento de aproximação e outro de afastamento. Todavia, não se pode negar o valor de ambas.

Se a primeira possui o problema de ser tão bem escrita, mostrando um Breton a se expressar em um português no qual boa parte dos escritores brasileiros do século XX assim não procedem, se essa tradução apresenta problemas em relação a uma experiência de leitura em que o surrealismo não se mostra em toda a sua força, por outro lado, e independentemente dessas mesmas questões, ela propiciou a possibilidade de tomar contato com a obra em nossa língua materna. E em meio ao contexto do surrealismo no Brasil na segunda metade da década de 80, momento em que pela primeira vez o movimento fundado por Breton ganhava alguma visibilidade, a tradução publicada pela extinta Editora Guanabara tem então o seu lugar e valor específico.

Quanto à tradução que nos apresentou a Editora Cosacnaify vinte anos depois, seu valor está em procurar, com considerável sucesso,

eliminar o que era problemático na tradução anterior. Assim, se as questões pertinentes a homogeneizações de passagens, à organização iconográfica, paratextos e nível de linguagem elevado foram resolvidas, por outro lado, uma determinada situação ainda se faz presente, situação esta comum às duas versões: certa dificuldade em sentir o autor.

Portanto, se a primeira versão trazia ao leitor uma obra surrealista, é esse o movimento de aproximação, também apresentava uma tradução enobrecedora e homogeneizadora em certos aspectos, daí o seu afastamento. A segunda versão por sua vez, ao tentar reparar a situação anterior na qual tínhamos um Breton de narrativa pomposa, acaba por facilitar a leitura, clarificando o discurso em muitos momentos.

Assim, a tradução de 2007 possui esse movimento de aproximação com o surrealismo ao resolver problemas relacionados com o próprio surrealismo, e de afastamento em relação ao autor e certos prejuízos em relação às redes significantes subjacentes no texto, o qual dialoga com toda uma tradição literária e de prática cotidiana, refiro-me aqui à *flânerie*, advindas do século XIX.



## 5. BIBLIOGRAFIA

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Imago: Rio de Janeiro, 1996.

BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. Trad. Celina Portocarrero e Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BANCQUART, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris: La Différence, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

— *As Flores do Mal*. Trad e notas. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

— *A Tradução e a Letra: ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

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

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

BRETON, André. *Antologia do Humor Negro*. Trad. Aníbal Fernandes, Ernesto Sampaio, Isabel Hub, Jorge Silva Melo, Luísa Neto Jorge, Manuel João Gomes. Lisboa: Amadora, 1973.

— *Arcano 17*. Trad. Maria Teresa de Freitas, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

— *Entretiens*. Paris: Gallimard, 1969.

- *Los Passos Perdidos*. Trad. Miguel Veyrat. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sérgio Pachat. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- *Magia Cotidiana*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1989.
- *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.
- *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Guanabara 1987.
- *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago 1999.
- *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosacnaify 2007.
- *Nadja*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Estampa, 1972.
- *Nadja*. Trad. Augustí Bartra. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1985.
- *O Amor Louco*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1971.
- *Poisson Soluble*. Paris: Gallimard, 1996.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2002.
- CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Edições 70 : Lisboa, s/d.
- CAIN, Georges. *A Travers Paris*, Paris: Flamarion, 1906?
- CARROUGES, André. *André Breton et les donnés fondamentales du surréalisme*. Gallimard: 1967.
- CORROZET, Gilles. *La fleur des antiquitez de la noble et triumpante ville et cite de Paris*. Nicolas Bonfons: Paris, 1577.
- COSTA, Anderson da. *As traduções de Nadja e o (a)caso objetivo da marginalização do surrealismo no Brasil*. Florianópolis : UFSC, 2004.

- 179 p. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- DUROZOI, Gérard/ LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo*. Trad. Eugênia Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1976.
- DUVAL, Amaury. *Une journée de flaneur sur les boulevards du Nord*. IN : Paris, ou Le Livre de Cent-et-Un, Tome Douzième. Paris : C. Ladvocat, 1833.
- ENGELS, Friedrich. *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. Trad. Rosa Camargo Artigas e Reginaldo Forti. São Paulo: Global, 1985.
- FOURNEL, Victor. *Ce Qu'on Voit dans les Rues de Paris*. Adolphe Delahays: Paris, 1858.
- GOMES. Álvaro Cardoso. *A Estética Surrealista*. São Paulo: Atlas, 1995.
- *A Estética Simbolista*. São Paulo: Atlas, 1994.
- HABERMAS, J. *Pensamento Pós-Metafísico*; trad. Flávio B. Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. vol. II. Trad. Marco Aurélio Werlle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.
- HUART, Louis Adrien. *Physiologie du flâneur*. Albert et Cie : Paris, 1841.
- 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.
- KERMEL, Amedée. *Les Passages de Paris*. IN : Paris, ou Le Livre de Cent-et-Un, Tome Dixième. Paris : C. Ladvocat, 1833.

- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Fenda, 1988.
- LE BAS, Philippe. *Dictionnaire Encyclopédique de la France*. T.12. Paris: Firmin Didot Frères, 1840.
- LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. São Paulo: Vozes/UNESP, 1995.  
— *A aventura surrealista*. T2. São Paulo: EDUSP, 2010.
- LOWY, Michel. *Estrela da manhã – Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- MARTINS, Floriano. *O começo da busca. O surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MARX, Karl. *O Capital*. Col. Os Pensadores, vol. I. Trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MONCAN, Patrice de. *Le Livre des passages de Paris*. Paris: Les Editions du Mécènes, 2009.
- NASCIMENTO, Flávia. *A Paris d'O Camponês*. Revista Letras, Curitiba. N. 70, P. 59-79, Set./Maio. 2006. Editora UFPR.
- NETO & INFANTE. *Gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo: Scipione, 1997.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. 3ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: Visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- PICASSO, Pablo. *Les quatre petites filles*. Paris: Gallimard, 1999.
- POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. Trad. Dorothee de Bruchard. Porto Alegre: Parula, 1993.

- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia Moretto e Guacira Machado. São Paulo: Edusp, 1997.
- REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.
- RICOEUR, Paul. *Sur la Traduction*. Paris: Bayard, 2004.
- RIFFARD, Pierre A. *O Esoterismo*. Trad. Yara Azevedo Marino e Elisabete Abreu. São Paulo: Mandarim, 1990.
- RIMBAUD, Jean-Nicolas Arthur. *Uma Temporada no Inferno & Iluminações*. Trad. introd. e notas Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RUSSEL, Bertrand. *O Elogio ao Ócio*. Trad. Pedro Jorgensen Júnior. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos da tradução*. Trad. Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, Werner (Org) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001. p. 26 – 87.
- SCHELLE, Karl Gottlob. *A arte de passear*. Trad. Irene Paternot. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- STIERLE, Karlheinz. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Trad. Marianne Rocher-Jacquín. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.
- Surrealismo e novo mundo*. Org. Robert Ponge. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- Surrealismo*. Org. J. Guinsburg e Sheila Leirner. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Periódicos:

- Gazzete des Salons – *Journal de mode et musique*. s/ed : Paris, 1835.
- Le Magasin Pittoresque. v. I. s/ed : Paris, s/d.
- Cadernos de Tradução. V. 1, n. 13. UFSC: Florianópolis, 2004.
- A Phala – *Revista do Movimento Surrealista*. L. & S. Lima: São Paulo, 1967.
- 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.
- Revista Letras. N. 70, P. 59-79. UFPR : Curitiba. Set./Dez. 2006.
- O Globo. *Caderno Poesia & Prosa*. Rio de Janeiro: 29/01/2000.
- Jornal de Santa Catarina. *Anexo*. Florianópolis: 15/02/2000.
- O Estado de São Paulo. *Caderno 2*. São Paulo: 22/09/2007.
- Jornal do Brasil. *Ideias* Rio de janeiro: 29/05/2000.

Internet:

- Revista Agulha: [www.revista.agulha.nom.br](http://www.revista.agulha.nom.br)
- Site da Biblioteca Nacional da França. <http://gallica.bnf.fr/>
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Quadros mecânicos – fisionomias urbanas*.  
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/000873.php#t34>
- BOILEAU, Nicolas. *Les embarras de Paris*. Disponível em:  
[http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/nicolas\\_boileau/les\\_embarras\\_de\\_paris.html](http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/nicolas_boileau/les_embarras_de_paris.html)

Site do Clube Filatélico do Brasil:

<http://www.clubefilatelicoodobrasil.com.br/artigos/hpostal/pneu>.