

Elys Regina Zils

**O INCONSCIENTE SURREALISTA
LATINO-AMERICANO.
TRADUÇÃO COMENTADA DE
EMILIO ADOLFO WESTPHALEN**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Meritxell Hernando Marsal

Florianópolis
2015

Zils, Elys Regina
O INCONSCIENTE SURREALISTA LATINO-AMERICANO: TRADUÇÃO
COMENTADA DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN / Elys Regina Zils
; orientadora, Meritxell Hernando Marsal - Florianópolis,
SC, 2015.
239 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução literária. 3. Emilio Adolfo Westphalen. 4. Poesia surrealista. I. Marsal, Meritxell Hernando . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Elys Regina Zils

**O INCONSCIENTE SURREALISTA LATINO-AMERICANO.
TRADUÇÃO COMENTADA DE EMILIO ADOLFO
WESTPHALEN**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 08 de junho de 2015.

Prof^a. Dr^a. Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Meritxell Hernando Marsal
Orientadora e Presidente da banca

Prof. Dr. Romulo Monte Alto (UFMG)

Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (PGET/UFSC)

A todos os sonhadores.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e professora, Meritxell Hernando Marsal, por ter acreditado no meu trabalho e em mim. “Gràcies per la dedicació”.

Aos meus pais, Bernadete e Yury, pelo amor e auxílio

Aos meus queridos amigos Diego Conte e Alisson Felipe Gesser, pelo apoio em todos os momentos, pelas risadas e pela paciência. Obrigada pela amizade que estimarei para sempre.

Ao Diego Azevedo e a Vanessa Geronimo, pela amizade.

Ao Jack e a Lirous, por estimularem o meu melhor, sempre.

Aos professores e colegas que alimentaram em mim o gosto pela poesia e pelo surrealismo.

À Universidade Federal de Santa Catarina e à Pós-graduação em Estudos da Tradução pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa. À CAPES pela bolsa de estudos.

Todavía existe la buena Poesía –
juntémonos a su alrededor y oigamos lo que
nos dice. El volcán ruge – mientras ruja
tenemos tiempo para la danza el canto la
Poesía – si viene la lava nos cogerá en
nuestro mejor momento.

WESTPHALEN, 1995.

RESUMO

O presente estudo volta-se para os poemas de linguagem surrealista, especificamente os poemas do peruano Emilio Adolfo Westphalen. Inserido na área de tradução comentada de textos literários, esta dissertação deseja desenvolver um estudo sobre como os surrealistas aspiravam traduzir o inconsciente em seus textos para, só então, pensar sobre a tradução levando em conta esses mecanismos. Para tal, legitima-se a pesquisa relacionada aos mecanismos envolvidos nessa linguagem e como se traduziu este surrealismo francês na América Latina. A fundamentação teórica está baseada em teorias da tradução de Antoine Berman, de Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Ezra Pound e Henri Meschonnic.

Palavras-chave: Tradução. Surrealismo. Emilio Adolfo Westphalen.

ABSTRACT

The hereby study resolves around poems containing surrealist language with emphasis on the ones surrealist poems by the Peruvian poet Emilio Adolfo Westphalen. Aligned at the literary translation perspective, the objective of this research is to carry out a study on how surrealists were inclined to “translate” the unconscious in their texts in first place, for later thinking about the translation process taking those mechanisms into account. To do so, this research explores the study of the mechanisms related to the surrealist language and how the French surrealism has been expressed in Latin America. Its theoretical framework is based on the translation theories set forth by Antoine Berman, Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Ezra Pound and Henri Meschonnic.

Keywords: Translation. Surrealism. Emilio Adolfo Westphalen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. SURREALISMO FRANCÊS.....	21
1.1 Linguagem surrealista.....	33
1.1.1. A imagem surrealista.....	39
1.1.2. O surrealismo e a política.....	42
1.1.3. O fim do surrealismo?	46
1.2. Linguagem onírica.....	47
1.2.1. Material dos sonhos.....	48
1.2.2. Imagens oníricas.....	50
1.2.3. Escrita automática.....	55
1.2.4. Mecanismos dos sonhos.....	63
2. REFLEXÃO À ARTE PRIMITIVA.....	73
2.1. África e Oceania.....	73
2.2. O surrealismo em busca do mito americano.....	77
2.3. O surrealismo em solo americano.....	83
2.4. Peru.....	91
2.5. Emilio Adolfo Westphalen – um surrealista heterodoxo.....	97
2.6. Westphalen: um cosmopolita com raízes.....	104
2.7. A questão do surrealismo no Brasil.....	114
3. MEUS DEDOS MINHAS RAMAS: ANTOLOGIA TRADUZIDA DOS POEMAS DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN	125
4. (Pano)RAMA DA TRADUÇÃO.....	163
4.1. Adentrando as ramas poéticas de Westphalen: comentários sobre a tradução.....	180
4.1.1. As imagens nas ramas.....	187
4.1.2. O som das ramas.....	190
4.1.3. Ramas semânticas.....	200
4.1.4. Ramas sintáticas.....	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	227
REFERÊNCIAS.....	231

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a realizar uma tradução comentada dos poemas selecionados especificamente buscando contemplar a linguagem surrealista, dos poemas de Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001). O objetivo geral não é somente traduzir os poemas, mas investigar as questões relacionadas à tradução desta antologia visando recriar a linguagem onírica. A partir disto, cabe elaborar algumas questões pertinentes: como o surrealismo aspirava traduzir o inconsciente em seus textos? Como se traduz esse surrealismo em solo hispano-americano? Como se desdobra essa linguagem surrealista nos poemas de Westphalen? Como essa linguagem se expressa em português? Quais elementos deve ter em conta o tradutor ao traduzir esse tipo de poemas?

O poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen publica em 1933, com apenas 22 anos, seu primeiro livro, **Las ínsulas extrañas**. Depois, em 1935 publica **Abolición de la muerte** que, juntamente com o primeiro livro, é responsável pelo prestígio que ganhou como poeta. Esses dois livros compartilham, como afirma Ina Salazar no prólogo de **Simulacro de sortilegios** (2009, p. 16), “com o surrealismo uma fé na palavra como força libertadora”¹. Ao falar sobre o surrealismo e sua criação poética, Westphalen adverte que “essa propensão a estar atento quando algo era ditado [referência ao método surrealista] prolongou-se por alguns anos e deu origem aos livros **Las ínsulas extrañas** e **Abolición de la muerte**”², afirmando, assim, o carácter surrealista da criação dos mesmos (WESTPHALEN, 1995, p. 104). O período que engloba estes dois primeiros livros, e que vai até 1939, é considerado o período vanguardista da poética de Westphalen, da qual exploramos a faceta surrealista e pretendendo investigar como se articula esta linguagem em seus poemas.

Como exemplo do seu envolvimento com o surrealismo, pode-se citar a amizade de Westphalen com César Moro. Moro, que também era poeta, aderiu ao movimento surrealista, tendo contato com os surrealistas franceses e se converteu em uma das figuras mais

¹ “con el surrealismo una fé en la palabra como fuerza libertadora” (Todas as traduções dos trechos citados de outros autores presentes nesta dissertação, salvo quando indicado, são de minha autoria).

² “esa propensión a estar atento cuando algo era dictado se prolongó por unos años y dio origen a los cuadernos **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte**”.

importantes do surrealismo hispano-americano. Em 1935, Westphalen e Moro organizam a “Primera exposición surrealista en América Latina”. No catálogo da exposição constam alguns poemas westphaleanos que irão compor o livro **Belleza de una espada clavada en la lengua**, de 1980.

O corpus da antologia apresentada nesta dissertação está composto justamente pelos seus dois primeiros livros, **Las ínsulas extrañas** e **Abolición de la muerte**, e por **Belleza de una espada clavada en la lengua**. Esta escolha, além de pretender, de modo ambicioso, refletir sobre a obra de tom surrealista deste poeta, também se deve ao fato de nenhum destes livros, até a atualidade, possuir tradução no Brasil. Assim, esta antologia tem o duplo objetivo de divulgação da obra poética deste peruano em terra brasileiras e promover uma reflexão tradutória.

Após este período surrealista Westphalen vive uma fase de silêncio poético, de 1940 a 1971. O silêncio foi sempre uma constante em seus poemas, tanto tematicamente como intrincado na própria estrutura do poema. O silêncio, também admirado pelos surrealistas, torna-se potência significativa tanto quanto sua voz. Iremos explorar esta questão ao longo da dissertação, mas gostaríamos de frisar sua importância tanto como elemento em seus poemas como em sua vida poética. Podemos comparar o seu silêncio ao de outro poeta, Paul Valéry. Nas palavras de Breton, o silêncio do poeta simbolista tornava-o ainda mais fascinante (BRETON, 1970, p. 20).

A antologia de poemas westphaleanos aqui apresentada foi composta buscando poemas que contemplassem a linguagem surrealista usada em sua obra poética. Estamos consciente que, de modo algum, a antologia conseguirá oferecer uma representação íntegra da criação deste período surrealista do fazer poético de Westphalen. Assim, a prioridade foi dada aos poemas onde percebemos uma clara subversão da linguagem.

A escolha dos poemas de linguagem surrealista tem seu valor justificado em um movimento que transforma a linguagem convencional. O surrealismo se apresentou como uma revolução no fazer poético. Ao questionar a realidade vigente, o surrealismo busca uma linguagem não-instrumental, a uma subversão da linguagem.

A dissertação divide-se em quatro capítulos, cada um abrangendo um aspecto das questões que envolverá a tradução. O primeiro capítulo levanta a pergunta: como o surrealismo aspirava traduzir o inconsciente em seus textos? Assim, fez-se necessário uma contextualização do movimento surrealista francês como ponto de

partida desta linguagem. Porém, mais que estudar o surrealismo europeu, nos interessa essa ideia de distanciamento da realidade comum afirmado no primeiro manifesto surrealista escrito por Breton em 1924, data oficial do nascimento do movimento.

Procurou-se fazer um estudo sobre a linguagem surrealista tendendo para **A Interpretação dos Sonhos**, de Sigmund Freud, na qual seu autor “traduz” a linguagem do inconsciente. O fundador da psicanálise aborda os processos inconscientes envolvidos nos sonhos e elabora um método de acesso ao inconsciente por meio da hipnose e da técnica de associação livre, que são técnicas resgatadas pelos surrealistas em busca da renovação da linguagem e do pensamento. Aspirando a essa linguagem onírica, os surrealistas criam composições que quebram a coerência tradicional da linguagem literária, resultando em poemas de outra lógica, traduzindo o onírico no texto. Justifica-se, assim, a investigação relacionada à questão das modificações nos processos da mente envolvidos nos sonhos.

O segundo capítulo debruça-se sobre a América Latina com a intenção de ver como se “traduz” esse surrealismo francês em nosso solo, pois existem especificidades que o situam em seu lugar. Acreditamos ser preciso dar atenção ao fato de que não se pode explicar como uma simples translação espacial do surrealismo europeu à América Latina. Entre os diferentes tons que o surrealismo ganha ao brotar em solo americano, assume-se o clima de ruptura das vanguardas, mas com intenções de renovar a literatura e a realidade. Mais que explorar o sonho, ou de fazer parte de um movimento militante, temos aqui a vontade de buscar uma linguagem capaz de expressar outra dimensão do real.

Nesse período de contato com as vanguardas europeias, a América Latina vivia um período de transformações sociais e políticas. O Peru está incluído nesse cenário, assim como o peruano Emilio Adolfo Westphalen, na medida que as vanguardas representam uma potência de renovação da linguagem. O capítulo ainda traz um estudo prévio que contextualiza a obra do poeta e sua linguagem. Neste capítulo dedicado à América Latina, conclui se perguntando sobre o surrealismo no Brasil, refletindo sobre sua aparente ausência.

O terceiro capítulo está reservado à apresentação da antologia poética, na forma de texto fonte e a proposta de tradução para o português, dispostas em paralelo, para facilitar a comparação. A antologia poética além de oferecer substrato empírico para a reflexão tradutória, valoriza a tradução como experiência e produto em si. O nome da antologia, “Meus dedos minhas ramas”, foi inspirado em um

verso do poema *Un árbol se eleva hasta...*, e justifica-se por retratar a conciliação de elementos diferentes em uma imagem poética harmoniosa, típica do surrealismo, e representar a fusão do homem com o mundo natural, característica westphaleana.

O último capítulo dedica-se à discussão sobre o processo tradutório da antologia poética e os respectivos comentários baseados na nossa tradução para o português destes poemas. Os comentários analisam os pontos mais relevantes de dificuldades, escolhas e dúvidas encontradas ao longo do processo tradutório. Estes pontos foram gerados na pesquisa sobre a linguagem surrealista e seus mecanismos, pesquisados na primeira parte do trabalho e agrupados em subcapítulos para facilitar a organização e leitura do texto. Os nomes dos subcapítulos da tradução fazem referência ao nome da antologia, “Meus dedos minhas ramas”, sendo nomeados da seguinte maneira: “as imagens nas ramas”, sobre as questões de imagens; “o som das ramas”, que trata dos aspectos rítmicos; “ramas semânticas”, sobre os aspectos semânticos e as “ramas sintáticas”, sobre a sintaxe outra empregada pelo surrealismo.

A fundamentação teórica deste trabalho aborda teorias de tradução de Antoine Berman, de Walter Benjamin, além das teorias do brasileiro Haroldo de Campos, Ezra Pound e Henri Meschonnic. Selecionamos apenas os conceitos e aportes sobre tradução que se mostraram fundamentais para a nossa discussão e que vieram a contribuir com as questões de tradução presentes em nossa ocupação tradutória.

O objetivo desta dissertação é levantar uma discussão a fim de enriquecer os estudos da tradução, especificamente a tradução de poemas de linguagem onírica. A escolha destes teóricos se deu por contemplarem o tema da tradução de poemas respeitando seu discurso. Acredito que estes teóricos dialogam e se complementam, enriquecendo a reflexão sobre a tradução poética. Salientamos que a tradução aqui é vista também como uma oportunidade de observação das estratégias da linguagem, e, mais especificamente, da linguagem surrealista.

Todo o caminho aqui desenhado tem o desafio de conseguir preservar em nossa língua a especificidade da linguagem surrealista de Emilio Adolfo Westphalen.

I

2. SURREALISMO FRANCÊS

As concepções surrealistas do amor da liberdade e de um certo ‘sagrado’ extra-religioso emocionaram e, em grande parte modelaram a sensibilidade de hoje.
André Breton

A proposta desta dissertação é discutir o tema da tradução de poemas, especificamente de poemas surrealistas; portanto, faz-se necessário refletirmos como o surrealismo aspirava traduzir o inconsciente em seus textos, criando poemas de linguagem surrealista. Na **Poética do traduzir**, Meschonnic afirma que “a poética só se desenvolve em procedimento de descoberta se ela se liga ao conjunto da teoria, da literatura e da linguagem. Se ela própria torna-se a teoria da linguagem. Aqui, a poética na tradução desempenha um papel maior como poética experimental” (MESCHONNIC, 2010, p. 3). E, mais adiante afirma que “a poética é uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade” pois o discurso aqui está assentado em todos esses aspectos, e “se funda como teoria da historicidade radical da linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. 5). O autor vai além da estratégia tradutória, criando uma “poética-crítica” que nos leva a explorar as diferenças linguísticas, culturais e históricas. Partimos dessa concepção para abordar a historicidade do nosso assunto.

Para a explanação sobre a linguagem surrealista e seus mecanismos análogos aos sonhos, temos que partir do contexto histórico que fomentou o surrealismo e seu espírito de ruptura e desdobramentos. Pois, como prega Paulo Rónai:

o tradutor que aspira a ser um bom profissional tentará familiarizar-se, igualmente, na medida do possível, com os costumes, a história, a geografia, o folclore, as instituições do país de cuja língua traduz, além de se munir da indispensável cultura geral. (RÓNAI, 2012, p. 36)

Esse tipo de conhecimento ajudará o tradutor a compreender o sentido e estilo da obra original. Além de não encontrarmos equivalentes exatos entre as línguas, as palavras podem levar consigo mais de um sentido que será definido apenas pelo contexto. Consequentemente, “cada versão reflete a atmosfera e as tendências da época em que nasceu” (RÓNAI, 2012 p. 142).

Assim, neste capítulo abordaremos a história do surrealismo, suas origens e aspirações. O discurso será organizado sob uma ótica do espaço e da história.

Segundo Peter Burger, as teorias estéticas são claramente marcadas pela época em que aparecem (BÜRGER, 2008, p. 43). Justificamos assim, o fato de lembrarmos a selvageria e o derramamento de sangue com os quais foram marcados os inícios dos anos XX. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) resultou na Europa em uma época de maior instabilidade. “Em 1920 são assinados os últimos tratados de paz [...]. O mundo capitalista inaugura uma nova estabilização, aliás totalmente provisória. [...] Uma nova civilização, baseada em valores novos, nasceu” (NADEAU, 2008, p. 16).

Benjamin ilustra o sentimento desse período com a interrogação sobre o final da guerra mundial, ao perguntar se não se notou que “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca a boca” (BENJAMIN, 2012, p. 214). Predominava um clima de instabilidade e incertezas. Os valores sociais são questionados ilustrando a fragmentação de seus pilares. A população europeia está abalada. Os números dessa guerra são impactantes, dez milhões de mortos, mais de dois milhões de desaparecidos e 2,8 feridos só na França. O confronto corpo-a-corpo resulta em imagens sangrentas e desumanas. Consternados com as matanças e o aniquilamento pós-guerra, surgem questionamentos sobre o regime, filosofia e arte.

Se o século foi marcado pela tragédia e violência, o seu início “era inventivo e perspicaz” (BADIOU, 2007, p. 19). Gay (2009, p. 25) afirma que as vanguardas do século 20, apenas “colheram o que havia sido semeado nos anos anteriores à guerra, quando as inovações estéticas se acumulavam uma após a outra”. Consequentemente, “surgem poemas expressionistas, pinturas abstratas, composições incompreensíveis, romances sem enredo, juntos, estavam criando uma revolução no gosto” (GAY, 2009, p. 24). Os anos de 1900 à 1914 foram de grande força criadora com o aparecimento de diferentes movimentos

vanguardistas. Como afirma Badiou (2007, p. 21), esse período ambicionava mudar o homem, queriam “criar um homem novo”. Tal meta exigia que o homem velho fosse destruído. O homem é percebido como um material artístico, segundo Badiou:

arrancados de sua harmonia tonal ou figurativa, os sons e as formas eram, para os artistas da arte moderna, materiais cuja destinação se deve reformular. [...] O projeto homem novo é nesse sentido projeto de ruptura e de fundação que sustenta, na ordem da história e do Estado, a mesma tonalidade subjetiva que as rupturas científicas, artísticas, sexuais do início do século. (BADIOU, 2007, p. 21)

Esse início de século se apresenta com a promessa de uma nova era, tanto nas artes como na ciência. A transformação perpassou todas as áreas.

Nesse cenário é significativo refletirmos sobre a origem do termo vanguarda. A palavra de origem francesa, vanguarda, origina-se do léxico militar que designa os soldados que vão na linha de frente de exploração, ou seja, é uma parte de extrema importância do exército pois esses vão à frente no campo de batalha. O termo vanguarda levado para as artes, refere-se a esses movimentos que figuravam na dianteira da renovação das expressões artísticas. A escolha de um termo militar foi oportuna por se tratar de um período no qual as guerras estavam acentuadas e “os conceitos fundamentais com os quais o século se pensou, ou pensou sua energia criadora, têm estado subordinados à semântica da guerra” (BADIOU, 2007, p. 61). As vanguardas históricas trouxeram a renovação artística radical, como um despertar do homem, que promoveu a ruptura com a tradição formal do Belo e do conceito “arte”, superando os esquemas artísticos anteriores. Falamos aqui dos vários “ismos” que constituem essas vanguardas: expressionismo (1914), cubismo (1915), dadaísmo (1917), futurismo (1909) e o surrealismo (1924), que iremos explorar nas próximas linhas.

Ao considerarmos os antecessores artísticos do surrealismo, Gilberto Mendonça Teles assinala que suas origens estão ligadas ao expressionismo. Foi com o expressionismo:

que o surrealismo encontra um paralelo bastante evidente, a começar pela revalorização do passado: os alemães viam em Novalis e Hölderlin

os seus precursores; os surrealistas redescobriam escritores como Sade, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, buscando ao mesmo tempo apoio filosófico em Freud inicialmente e, depois de 1930, no marxismo. (TELES, 2009, p. 215)

Assim, o surrealismo tem mais proximidade com o expressionismo, que também era animado pela revolta, do que com o futurismo, que exaltava a guerra e a violência. O movimento futurista teve influência durante a Primeira Guerra, e interessava-se por máquinas, velocidade, depreciação sentimental e também discutirá questões de linguagem³.

O dadaísmo é considerado o antecessor do surrealismo. Procedente da Suíça, nasceu em 1916, com Tristan Tzara. Seu nome deriva do termo infantil “dadá” que significa um brinquedo, um cavalo de pau, que torna evidente a vontade niilista e a falta de sentido desse movimento. Querem evidenciar a decadência da sociedade, ridicularizando seus valores e a confiança cega do Ocidente na razão. O dadaísmo surgiu antes, porém, por um período os dois movimentos, surrealismo e dadaísmo, coexistem e alguns dos membros do dadás irão constituir o surrealismo, como Aragon e Breton. Considera-se que o movimento dadaísta foi fundado em Zurique, com a inauguração do *Cabaré Voltaire* no café Meirei, por Hugo Ball. Ele acreditava que o teatro era o melhor meio para a ideia radical que tinha em mente, o cabaré apresentava exposições e performances escandalosas que iam contra o “bom gosto” e tinham a pura intenção de chocar e indignar a plateia que saía furiosa e aturdida. Os artistas envolvidos eram: Tristan Tzara, os irmãos Janco, Jean Arp e Richard Huelsenbeck (exilados e refugiados de guerra). Em abril de 1916, o espírito desse cabaré é transportado em uma revista chamada *dadá*. Dadá prega a negação absoluta dos valores em crise, negação da arte e do próprio dadá.

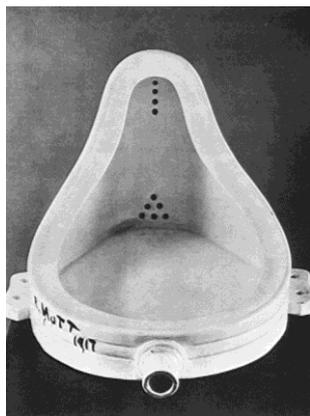
Jules-François Dupuis descreve o movimento dadaísta da seguinte maneira:

Dadá cristaliza ao mesmo tempo a consciência da pulverização das ideologias e a vontade da sua supressão em proveito da vida autêntica. Mas o

³ “‘a imaginação sem fio’ e ‘as palavras em liberdade’ – colocações estas de que o surrealismo posteriormente irá fazer uso, porém de modo pouco diverso, ou num sentido outro” (LIMA, 2010, p. 292).

nilismo dadaísta assume-se como experiência da ruptura absoluta e, portanto, abstrata. Não só não se apoia nas condições históricas que presidiram ao seu aparecimento como, dessacralizando a cultura ridicularizando-a enquanto esfera autónoma, jogando com os seus fragmentos, isola-se também de uma tradição de criadores que prosseguiam o mesmo objetivo de destruição da arte e da filosofia; prosseguiam-no com o empenho de reinverter e realizar na vida de todos a arte e a filosofia, liquidadas enquanto formas ideológicas, enquanto elementos de cultura. (DUPUIS, 2000, p. 14)

Nesse período, também em Nova York o espírito Dadá está presente em artistas como os franceses Marcel Duchamp e Francis Picabia e no americano Man Ray. A revista *291* de Picabia publicou uma série de desenhos técnicos - *desenhos mecânicos* - que nada mais é que a fiel reprodução de mecanismos, como roscas, alavancas, que parecem saídos de livros técnicos. Tomemos como exemplo a obra de Duchamp intitulada “Fonte”, que, como podemos observar na imagem, é um mictório de cabeça para baixo.



A fonte, 1917, de Marcel Duchamp. Encontra-se no Centro Pompidou, em Paris. Fonte: <<http://www.artlex.com/ArtLex/d/dada.html>>

Esses *ready mades*, que trazem objetos do dia-a-dia como arte, questionam a obra de arte pois levantam a questão: o que faz de um objeto uma obra de arte?

O grupo Dadá europeu realizava exposições que chocavam o público e a revista Dadá pode ser denominada como um *caos organizado* (BRADLEY, 2001, 16). Como lembra Machado (2003), dadás como Max Ernst e Jean Arp interessavam-se pela fragmentação e frustração das expectativas do espectador. Faziam uma arte colaborativa, Ernst realizava as colagens e Arp as legendas, sendo que a primeira obra produzida em conjunto pelos dois foi a antropomórfica *Figura diluviana fisiomitológica*.



Figura diluviana fisiomitológica, 1920, de Max Ernst e Hans Arp. Colagem de fragmentos de fotografia com guache, nanquim sobre cartão. Fonte: <<http://www.artlex.com/ArtLex/d/dada.html>>

Segundo Bradley:

O fracionamento e a fragmentação da forma, juntamente com a confusão e o deslocamento das imagens, prenunciavam, nesta obra, muitas das características do trabalho posterior de Ernst, surrealista. Uma figura é metade humana, metade pássaro, enquanto a

outra parece agir involuntariamente, num estado semelhante ao do sono, automatizado. (BRADLEY, 2001, p. 18)

Vários artistas se mudam para Paris e o grupo Dadá se concentra na capital francesa. Em 1919 ocorrem as “Temporadas Dadá” promovidas por Tzara e Picabia.

Como comentamos, para tratarmos dos primórdios do surrealismo, temos que considerar o período que o fomentou. A Primeira Guerra Mundial é palco para as primeiras investigações e indagações. André Breton foi chamado para servir o exército na Primeira Guerra. Trabalhou em centros psiquiátricos do exército cuidando dos evacuados do front, que apresentavam perturbações mentais e delinquentes dos quais se necessitava informações médico-legais. Breton fez experiências e investigações inspiradas na psicanálise, particularmente a interpretação dos sonhos e das associações espontâneas de ideias. Segundo Breton, “foi ali - ainda quando estava distante de obter o diploma - onde pude experimentar sobre os pacientes os procedimentos de investigação da psicanálise, particularmente a anotação, para sua posterior interpretação dos sonhos e das associações livres de ideias”⁴ (BRETON, 1970, p. 33). Essas investigações serviram de ponto de partida para o surrealismo. De uma maneira ou outra, ele observou que todo tipo de desequilíbrio ou desvio psíquico representa formas de insubmissão e de contestação da realidade vigente.

Durante a guerra, em 1916, Breton conhece Jacques Vaché, que, por um ferimento de guerra, fora internado no Centro de Neurologia da *rue du Boccage*. O paciente era irreverente, desrespeitava tudo, tinha uma visão desaforada dos chamados valores nobres e um forte humor negro. Era alguém com quem Breton compartilhava suas inquietações. Porém, ele é encontrado morto não muito tempo depois, a causa de uma grande dose de ópio (1919), o que abala bastante Breton.

No final da guerra (1917), forma-se um grupo que viria a gerar o surrealismo. Através de Apollinaire, que tinha grande destaque na época, Breton conhece Philippe Soupault; apresenta Louis Aragon a Apollinaire. Esses jovens são testemunhas dos horrores da guerra: “testemunharam os prejuízos causados pelos produtos da razão ocidental

⁴ “fue allí – aun cuando estuviere muy lejos de tener curso- donde pude experimentar sobre los enfermos los procedimientos de investigación del psicoanálisis, particularmente la anotación, para su posterior interpretación, de los sueños y de las asociaciones incontroladas de ideas”.

e viveram a deliberada destruição que caracterizou o primeiro conflito militar mecanizado da história” (BRADLEY, 2001, p. 11). Alimentam a revolta contrária à razão capaz de resultar nessa guerra. Através dos escritos de Max Ernst, percebemos sua sensação, após esse episódio da história: “Max Ernst morreu em 1 de agosto de 1914 e ressuscitou em 11 de novembro de 1918, na forma de um rapaz que queria ser mágico e pretendia descobrir os mitos de seu tempo” (ERNST *apud* BRADLEY, 2001, p. 11).

Essa necessidade de transcender está ainda mais evidente em *O espelho sem aço* de Breton e Soupault:

prisioneiros de gotas d'água, não passamos de animais perpétuos. Corremos pelas cidades quietas e os reclames encantados não nos tocam mais. De que valem esses grandiosos entusiasmos tão frágeis, esses surtos de alegria exauridos? Já não sabemos de nada além dos astros mortos; olhamos os semblantes e suspiramos de prazer. Nossa boca está mais seca do que as praias perdidas; nossos olhos se voltam para um lugar qualquer, sem esperança. Não há mais nada a não ser esses cafés onde nos reunimos para tomar essas bebidas, esses álcoois diluídos, e as mesas estão mais pegajosas do que as calçadas onde caíram asas sombras mortas da véspera. (BRETON; SOUPAULT *apud* BRADLEY, 2001, p. 11)

A palavra surrealismo, cunhada por André Breton, tem como inspiração o estado de fantasia supernaturalista de Guillaume Apollinaire, que criou o termo em 1917 para descrever o balé *Parade*, de Jean Cocteau, e a sua peça chamada *As mamãs de Tirésias- um drama surrealista*, que foram inovações que traziam a ideia de distanciamento da realidade comum afirmado no primeiro manifesto surrealista, escrito por Breton em 1924, data oficial do nascimento do movimento surrealista.

Também encontramos a palavra surrealista em 1920 na revista *L'Esprit Nouveau*, mencionada por Paul Dermée, e em 1924 é usada por Yvan Goll. O termo, desde essas primeiras manifestações, traz a conotação de um produto cultural inovador. Parece que na estreia dessa peça, *As mamãs de Tirésias*, Jacques Vaché entrou armado no teatro

ameaçando descarregar o revólver sobre o público, cena que irá inspirar Breton mencionando - a no segundo manifesto.

A Guerra termina em 1918 e pode-se dizer que a história do surrealismo começa em 1919 com a criação da revista *Littérature*⁵ por Breton, Soupault e Aragon, onde começava a prosperar o termo “surrealismo”, lembrando que existem outros artistas e obras, como *Le rêve* de H. Rousseau, que são assinaladas como obras do início do surrealismo.

Littérature publica as experiências surrealistas, como trechos do livro **Os campos magnéticos**⁶, publicado em 1921, de Breton e Soupault, o qual, segundo Breton, foi a sua primeira obra surrealista, já que se originou do mecanismo de escrita automática. Breton fala sobre essa primeira experiência:

No fim do primeiro dia podíamos ler umas cinquenta páginas obtidas por este meio, e começar a comparação de nossos resultados. No conjunto, os de Soupault e os meus mostravam notável analogia: mesmo vício de construção, falhas similares, mas também, de cada lado, a ilusão de um estro maravilhoso, muita emoção, escolha considerável de imagens de uma tal qualidade que não teríamos sido capazes de preparar uma só delas, mesmo com muito empenho, um pitoresco muito especial, e de um lado e de outro, alguma proposição de pungente burlesco. (BRETON, 1985, p. 55)

Na criação da revista está a intenção de tornar públicas suas indagações e a questão primordial era: têm algum sentido a literatura e a arte no mundo moderno? Perguntavam-se: por que se escreve? O que interessava a eles era o não literário, deixando claro o tom irônico da escolha do título da revista. Segundo Breton, a escolha do título “foi por antífrase e em um espírito burlesco”⁷ (BRETON, 1970, p. 50). Coloca-se “em evidência a vulgaridade geral das intenções, a falta imaginativa dos fazedores de romances, a debilidade dos versificadores e do pensamento universitário, mas se prepara também para uma nova arte de escrever e abre a porta a uma expressão que se quer autêntica e total”

⁵ Literatura.

⁶ Les champs magnétiques.

⁷ “fue por antífrasis y en un espíritu burlesco”.

(DUPUIS, 2000, p. 22). Lembramos que o surrealismo não está diretamente relacionado com a literatura, ele desdobra-se sobre a questão do humano. Como veremos, “o surrealismo estaria voltado para a vida, o homem em sua totalidade e a transformação do mundo. A produção artística e literária foi o modo de expressar e realizar esse ímpeto transformador” (WILLER, 2008, p. 282). O surrealismo brota como “consciência caprichosa de uma época sem consciência” (DUPUIS, 2000, p. 20).

Conforme *Littérature* se firma, Breton provoca novas experiências, como a chamada *Temporada dos sonhos*⁸, revelando o que estará no centro do surrealismo: o inconsciente. Esse grupo reúne-se para fazer experimentações relacionadas ao automatismo psíquico. O automatismo estará presente nos fundamentos do surrealismo em toda sua trajetória, tanto na literatura, nas artes visuais como na busca pela espontaneidade do homem.

Littérature é lançada logo após a chegada do terceiro número da revista *dadá*, que abrigava o *Manifesto Dadá*. O dadaísmo ganha força, assumindo-se como uma vontade destrutiva proveniente de um niilismo radical.

Inicialmente existia uma reação entusiasmada por parte de Breton, Soupault e Aragon, que publicam manifestos dadaístas no nº13 da revista *Littérature*, em 1920. Contudo, não tarda a surgir um sentimento de insatisfação por parte dos membros de *Littérature*. Em 1921, no fim da temporada Dadá, Tzara boicota Breton. Breton, contrariando Tzara, monta nesse mesmo ano, na sexta-feira 13 de maio, o julgamento de Maurice Barrès, aprofundando a ruptura com Dadá. O réu foi elegido por ser um escritor que pregava os valores morais e da pátria e acusado “de crime contra a segurança de espírito”. Encena-se todo o aparato da justiça burguesa para a condenação dos valores. Fora usado um manequim de carnaval para representar o acusado, Breton presidia, Soupault e Aragon eram a defesa e Ribemont-Dessaigues o acusador público.

Ainda em 1921, ocorria o “enterro” dadaísta divulgado em panfletagem pelos dadás, data da morte oficial do movimento.

Em 1922, o nº 2 de *Littérature* traz um artigo chamado “Lâchez tout” no qual Breton fala porque abandonou dadá. E, em 1923, durante a representação do *Coeur à Gaz*, Tristan Tzara faz com que a polícia prenda Breton, Éluard e Péret, os quais ele acusa de perturbadores (DUPUIS, 2000, p. 25).

⁸ Saison des sommeils.

Essas divergências com Dadá fazem *Littérature* tornar-se cada vez mais autônoma. Em 1924, a revista desaparece e poucos meses depois aparece o Manifesto Surrealista de Breton. Não é possível afirmar precisamente o momento em que o surrealismo se desvencilha do dadaísmo. Como expõe Jules-François Dupuis (2000, p. 18), fazer tal afirmação seria dizer “que os surrealistas são dadaístas transformados”. Por um tempo os dois movimentos coexistiram, mas o surrealismo continuou e com distintas pretensões. Posteriormente, Breton vai relatar o encontro com o grupo Dadá de modo que “só podem ser concebidas correlativamente, como duas ondas quebrando uma na outra”⁹ (BRETON, 1970, p. 61). O surrealismo, desde seu início, apresentou-se como uma força libertadora e afirmativa, enquanto Dadá só queria a ruptura e a total negação. Assim, pode-se considerar que o surrealismo surge como uma reação positiva à destruição levada ao extremo pelos dadaístas. O surrealismo traz de volta a filosofia e a ideologia.

No Primeiro Manifesto, Breton define o surrealismo da seguinte maneira:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (BRETON, 1985, p. 58)

⁹ “sólo pueden concebirse correlativamente, a ala manera de dos olas que se recubren entre sí”.

Observamos que a definição de Breton não remete ao surrealismo como escola literária. Está mais para uma investigação de conhecimentos. Ainda no Primeiro Manifesto, Breton define os propósitos do surrealismo e lista 19 nomes, agrupando pintores, fotógrafos e outros, de diversas nacionalidades (Max Ernst era alemão, Man Ray estadunidense, Picasso espanhol, etc). Em 1924 surge o Escritório de Pesquisas Surrealistas¹⁰ que era uma sede surrealista para a distribuição de folhetos e publicações dirigido por Artaud.

Se o surrealismo se destacou como um dos movimentos artísticos mais questionadores, temos que lembrar que, segundo Robert Ponge (1991, p. 16), “o surrealismo nunca foi e nunca teve a pretensão de se erigir enquanto uma ciência ou uma corrente estética”. O surrealismo brota da busca do novo: “na raiz do surrealismo está presente a semente da inquietação: uma certa insatisfação, a busca de algo novo, de mudanças” (PONGE, 1991, p. 18). Estamos falando do período pós-guerra, violento e de disputas de poder internacionais, no qual o surrealismo vem propor uma revolta contra as formas burguesas de vida, o não-conformismo e a liberdade integral do homem. Para Breton, nos pilares da revolta estão os valores eternos do amor, liberdade e poesia, como vemos em suas próprias palavras: “o surrealismo é o encontro do aspecto temporal do mundo e dos valores eternos: o amor, a liberdade e a poesia”¹¹ (BRETON *apud* PAZ, 1974, p. 14).

Os surrealistas, por meio da poesia, buscam libertar o espírito dos limites impostos pela razão. Segundo Péret, “não se trata aqui de fazer a apologia da poesia à custa do pensamento racionalista, mas de protestar contra o desprezo da poesia por parte dos detentores da lógica e da razão” (PÉRET *apud* DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 13). Pode-se definir, brevemente, “seu objetivo como sendo o de lançar e alcançar uma revolução cultural que questionasse os modos vigentes de se expressar, sentir, pensar - em primeiro lugar a lógica estreita, fechada, positivista” (PONGE, 2002, p. 01).

Ao reivindicar o desenvolvimento integral do pensamento, os surrealistas caminham rumo à subversão das estruturas sociais. A análise do funcionamento real do pensamento leva a uma contestação global: “o surrealismo repousa sobre a capacidade infinita de revolta que ele atribui ao homem. Todas as normas que foram impostas pela razão devem ser destruídas e, por exemplo, tudo está por fazer, todos os meios são bons

¹⁰ *Bureau des Recherches Surréalistes*.

¹¹ “el surrealismo es el encuentro del aspecto temporal del mundo y de los valores eternos: el amor, la libertad y la poesía”.

para arruinar as ideias de família, de pátria, de religião” (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 104). O surrealismo ambiciona o questionamento do real. O seu gesto pede uma revolução do modo de ver que levará o sujeito a uma nova concepção da vida.

Claúdio Willer afirma que uma das armadilhas da teoria burguesa do conhecimento é a imposição de uma determinada visão da realidade, uma determinada posição epistemológica como sendo real. Posição esta que esconde interesses:

a crença no real torna-se uma crença em um real socialmente produzido, levando à aceitação, como normais, verdadeiras e justas, da ideologia e da linguagem que legitimam e justificam essa realidade, bem como da sociedade que a produziu. (WILLER, 1985 p. 18)

É a essa realidade que o surrealismo vem se contrapor “armado com o poder da imaginação, a força do amor, a potência do desejo e a energia da liberdade” (PONGE, 1991, p. 22) para “devolver ao pensamento a sua pureza original”, como afirma Breton no segundo manifesto surrealista (BRETON, 1930, p. 77). Nesse manifesto se reafirma a preocupação em fomentar a expressão humana sob todas as formas, confirmando seu interesse no plano da linguagem.

1.1. Linguagem surrealista

Com essa ideia de devolver ao homem sua capacidade poética, surgem recursos como os jogos, relatos de sonhos, e automatismos que são procedimentos para restringir a influência da consciência e auxiliar na tradução do inconsciente. Dos jogos, o mais conhecido é o *Cadavre exquis*, definição encontrada no **Dicionário abreviado do surrealismo**:

Cadavre exquis: Jogo de papel dobrado que consiste em compor uma frase ou um desenho através de várias pessoas, sem que nenhuma possa tomar em conta a colaboração ou as colaborações anteriores. O exemplo, tornado clássico, que resultou no seu nome é a primeira frase obtida desta maneira: O cadáver – delicioso – beberá – o vinho – novo. (BRETON, 2003, p. 06)

A partir desses procedimentos quebra-se a coerência tradicional da linguagem habitual resultando em poemas de lógica onírica, com deslocamentos e condensações. Cria-se um poema ou desenho, uma montagem ou colagem, composto coletivamente, sendo que os participantes desconhecem o que o anterior criou, exceto pelo ponto de conexão, fala-se aqui do “acaso objetivo”. O que se verifica com esse tipo de atividade “é pois o poder metafórico da linguagem como combinatória infinita” (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 156). Para Breton (1985, p. 66) “a linguagem foi concedida ao homem para fazer dela um uso surrealista”. E esta dissertação investiga como se dá esse uso surrealista para a posterior tarefa de propor uma tradução de alguns poemas surrealistas.

O acaso objetivo também é um meio de acesso ao inconsciente humano. Em **Nadja**, de Breton, o narrador vive o acaso:

Não tenho a intenção de relatar, à margem da narração que tenho de empreender, senão os episódios mais relevantes da minha vida tal como a posso conceber fora do seu plano orgânico, e na própria medida em que está entregue aos acasos, ao menor como ao maior, em que ela se subtrai passageiramente à minha influência, me introduz num mundo quase proibido que é o das aproximações súbitas, das petrificantes coincidências, dos reflexos próprios de cada indivíduo, dos acordes enérgicos como no piano, dos relâmpagos que fariam ver, mas ver, se não fossem ainda mais rápidos do que os outros. Trata-se de factos cujo valor intrínseco é dos menos controláveis, mas que, pelo seu caráter absolutamente inesperado, violentamente accidental, e o gênero de associações de ideias suspeitas que despertam, uma maneira de vos fazer passar da filandra à teia de aranha, quer dizer, da coisa que seria no mundo a mais cintilante e a mais graciosa, se não fosse ao canto, ou na vizinhança, a aranha; [...]. (BRETON, 2001, p. 21)

O narrador de **Nadja** vive o deambular por Paris e pelo seu próprio interior estimulado por encontros fortuitos ao “acaso objetivo”. O signo linguístico sugere algo maravilhoso por meio do “acaso objetivo”. Concebemos o “acaso objetivo” como uma interrogação

aberta, como um “conhecimento poético e filosófico, procedendo pela força da analogia, o acaso objetivo visa a uma realidade unificada pelo encontro circunstancial de fenômenos internos e externos” (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 183).

Walter Benjamin (2012, p. 23) ao falar da iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, dá a entender que a experiência surrealista pode ser conhecida não só por meio do haxixe ou da religião, mas pela iluminação profana. Essa iluminação profana é responsável pela capacidade dos surrealistas de recuperarem os objetos esquecidos ou de vagarem pelas cidades e traduzirem esse fato de modo que eleve o seu caráter cotidiano ao de imagens que chocam.

O mundo onírico ganha grande importância, e está diretamente relacionado às obras de Sigmund Freud. Ele conseguiu provar cientificamente a existência do inconsciente. O homem é regido pela lei do prazer, mas a civilização impõe a lei da realidade ao seu consciente, reprimindo seus desejos que se alojam no inconsciente. O surrealismo, desde essa perspectiva, pode ser visto como uma linguagem do desejo. Sobre as questões pertinentes à linguagem onírica e às imagens do sonho, iremos analisar num item posterior ainda neste capítulo.

Freud ensinou a conhecer o inconsciente com técnicas hipnóticas, análises dos sonhos e a livre associação de ideias. Desse modo, o surrealismo interessa-se por Freud por interessar-se pelos sonhos e pelo inconsciente. No Primeiro Manifesto, Breton comenta:

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) não tenha recebido a atenção devida. (BRETON, 1985, p. 41)

Como podemos perceber na citação, Breton está entusiasmado com as pesquisas de Freud e chama a atenção para os pensamentos nos sonhos.

A poética surrealista sabota a gramática, o estilo, a prosódia, ora o verbo, ora o complemento em seus textos. As palavras são libertadas de sua etimologia ou verbete, podendo significar o oposto do que

normalmente significavam, como observa Luiz Nazario (2008, p. 26) ao afirmar que “Breton exclamava ‘Adeus!’ ao reencontrar alguém que não via há tempos”. Pode-se comparar, às vezes, esse uso da linguagem ao uso da criança em sua experiência de aquisição da linguagem, que conhece palavras mas não as usa “corretamente”. O surrealismo é abundante em metáforas raras e em arbitrariedades. De acordo com Julies-François Dupuis:

A metáfora, de que toda a poesia surrealista (no sentido restrito do termo) é a celebração múltipla, reúne, ao mesmo tempo, a faísca - destruidora da linguagem estereotipada -, que provoca o jogo das associações contrastadas, e a faísca - criadora de linguagem nova- que desencadeia o choque dos símbolos subjectivos. Os dois movimentos formam um só à luz do maravilhoso, na convulsão da beleza. (DUPUIS, 2000, p. 116)

Cabe comentar sobre outro tema ainda não abordado: o esquecimento. Ele está presente nos poemas de Westphalen, como vemos no poema *Una cabeza humana viene*:

Una cabeza humana viene lenta desde el olvido
 Tenso se detiene el aire
 Vienen lentas sus miradas
 Un lirio trae la noche a cuestras
 Cómo pesa el olvido
 [...]

Em Westphalen, o esquecimento está presente como significante, e, de modo geral, no surrealismo como um esforço. Jacqueline Chéniex-Gendron, em seu artigo “É impossível falarmos em estética surrealista?”, nos lembra do texto de Max Morise publicado no primeiro de *La Révolution surréaliste* no qual ele comenta sobre o automatismo afirmando que a maior dificuldade desta escrita está em esquecer o que acaba de ser feito (CHÉNIEX-GENDRON, 2008, p. 77). Chéniex-Gendron acrescenta ainda que o surrealismo não se mostra original ao reivindicar o automatismo. Comenta com o seu leitor sobre a teoria das manchas e da pincelada na pintura clássica, que para ela, o surrealismo se apropria de um topos de tradição da pintura e da reflexão sobre a arte e lhe dá uma orientação original.

O surrealismo buscava operar com conhecimentos não explorados: o inconsciente e a loucura. Nasceu acercando-se ao irracional por meio do inconsciente, como um “mundo novo” e “maravilhoso”. O Primeiro Manifesto surrealista fala do maravilhoso: “o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo” (BRETON, 1985, p. 45). Cabe recordar que o “maravilhoso” muda conforme as épocas; contudo, se mantém retratando as inquietações ou desejos humanos.

Os surrealistas desejam despojar a imaginação de todo utilitarismo, ou seja, proporcionar um tipo de imaginação que seja maravilhosa. Reivindicam o poder da imaginação em favor do acaso, da paixão. Constituem, portanto, uma economia não produtivista da imaginação. Reivindicam a possibilidade de sonhar de olhos abertos. Para atingir esse maravilhoso é preciso abrir-se para a imaginação e para o sonho. Os surrealistas anunciam que o homem, além de um “raciocinador”, é um “dormidor”. Através dos sonhos, o homem tem acesso ao inconsciente, ganhando um mundo maravilhoso que a razão ao amanhecer leva de volta à escuridão. Os sonhos são o caminho para o mundo maravilhoso onde o homem estaria livre das amarras da razão. Os surrealistas declaram: “abram as portas ao sonho, deem lugar ao automatismo! Vamos ver o homem tal como é, seremos homens por inteiro, “desacorrentados”, libertos, ousando tomar finalmente consciência de nossos desejos, e ousando realizá-los. Basta de escuridão!” (NADEAU, 2008, p. 19).

Porém, existem críticas como as de Jules-François Dupuis, que pregam que o surrealismo não dá a devida atenção a esse tema dos sonhos: “tal como se entregam aos comunistas para o progresso da revolução, os surrealistas apenas aplicam, no melhor dos casos, as pesquisas de Freud em *L’Interprétation des rêves*” (DUPUIS, 2000, p. 77). Ainda Jules-François Dupuis (2000, p. 77) afirma que *La Révolution Surréaliste* contenta-se em publicar descrições de sonhos e depressa ressalta que a inspiração onírica se metamorfoseia, também ela, em processo literário”.

Em seu artigo sobre o “Último instantâneo da inteligência europeia”, Walter Benjamin diz que no tempo do surrealismo a vida só parecia digna de ser vivida quando dissolvia o limiar entre o sono e a vigília:

permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, oscilantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o

som, se interpenetravam com exatidão automática de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos 'sentido'. (BENJAMIN, 2012, p. 22)

Ao invés disso, o surrealismo traz o estranhamento, o insólito, o inusitado para a vida cotidiana. Segundo Dupuis (2000, p. 50), “a tristeza da vida cotidiana é o estribo graças ao qual o surrealismo cavalga os grandes corcéis do sonho”, e acrescenta: “é o centro do desespero donde toda a esperança renasce, mas pelo caminho tortuoso da cultura”. A civilização, com sua sede de progresso, parece banir toda a “magia”, a beleza do cotidiano, dos pequenos gestos, proporcionando à razão um papel castrador do espírito do maravilhoso. Ainda segundo Julies-François Dupuis:

A ausência de crítica negativa coerente e global condena ao falhanço e ao esboroamento qualquer tentativa de uma revolução total da vida quotidiana. Mais ainda, a falta de teoria e de prática conduz à abstração ideológica de autênticos desejos de libertação que continuam, porém, a manifestar-se como vontade ilusória de superação, no terreno ambíguo da linguagem. (DUPUIS, 2000, p. 64)

O surrealismo se reconhece no cotidiano maravilhoso e conduz a sua linguagem a ultrapassar a linguagem condicionada da vida diária. Essa busca pelo maravilhoso leva o surrealismo a superar a razão binária ocidental: “o surrealismo recusa-se a ver o mundo como um conjunto de coisas boas e más, umas preenchidas pelo ser divino e outras roídas pelo nada; daí seu anticristianismo. Da mesma forma, nega-se a ver a realidade como um conglomerado de coisas úteis ou nocivas; daí seu anticapitalismo” (WILLER in BRETON, 1985, p. 16).

Essa abolição dos contrários que “*unimisma* e indetermina, ao mesmo tempo consciente e inconsciente, materialidade e imaterialidade”¹² (LÓPEZ, 1994, p. 10). Pode-se observar na poética de Westphalen essa subversão da lógica, que supera a contradição e se abre à possibilidade de conciliar os contrários. Breton comenta esta característica no Segundo Manifesto do Surrealismo:

¹² “*unimisma* e indetermina, al mismo tiempo, consciente e inconsciente, materialidad e inmaterialidad”.

Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, 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. (BRETON, 1985, p. 98)

Essa questão dos contrários acaba por gerar uma nova realidade diferente da realidade imposta pela sociedade. Como comentado anteriormente, esta é uma das aspirações surrealistas, ir além da imposição de uma determinada visão da realidade.

1.1.1. A imagem surrealista

Roman Jakobson, em seu capítulo sobre a “Linguística e poética”, acredita que muitos dos procedimentos estudados pela poética não se restringem à arte verbal. E acrescenta que:

ao nos havermos com a metáfora surrealista, dificilmente poderíamos deixar de parte os quadros de Max Ernst ou os filmes de Luis Buñuel *O cão andaluz* e *A idade de ouro*. Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, quer dizer, à semiótica geral. (JAKOBSON, 2010, p. 152)

Desse modo, a linguagem poética compartilha características com outros sistemas, como a pintura. No surrealismo, as imagens, muitas vezes ditas absurdas, são representantes desta estética. Nesse sentido, gostaria de refletir sobre a imagem surrealista.

No Primeiro Manifesto, Breton cita Pierre Reverdy que define a imagem:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte, mais força

emotiva e realidade poética ela terá. (BRETON, 1985, p. 52)

Defendendo essa aproximação, Breton (1985, p. 70) comenta que “o valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores. Se esta diferença mal existe, como na comparação, a centelha não se produz”. Breton não acredita que essas aproximações de dois termos distantes seriam possíveis de se realizar no homem “acordado”, reforçando sua ideia da associação livre de ideias.

Seguindo esse tema do que parece ser colagens imagéticas que exploram o contraste, torna-se inevitável lembrar de Lautréamont, poeta francês nascido no Uruguai, que nos dá um belo exemplo do acaso objetivo do surrealismo quando fala do “encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”, cena tomada como símbolo da estética surrealista. Em **Os vasos comunicantes** Breton comenta sobre a lógica dessa frase de Lautréamont:

Se imaginarmos a extraordinária força que pode adquirir no espírito do leitor a célebre frase de Lautréamont “Belo... como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”, e se nos dignarmos recuar até à chave dos símbolos sexuais mais simples, não se levará muito tempo a admitir que essa força diz respeito ao facto de o guarda-chuva¹³ só poder, nesse caso, representar o homem, a máquina de costura, a mulher (bem como, aliás, a maior parte das máquinas, como a única agravante de esta, como é sabido, ser frequentemente utilizada pela mulher com fins onanistas) e a mesa operatória, a cama, ela própria equivalente geral da vida e da morte.

Admiradores de Lautréamont, os surrealistas aplicavam seu pensamento: “a poesia deve ser feita por todos”, citação que vem acompanhada de que era preciso “mudar a vida”, de Arthur Rimbaud.

Em relação à imagem na pintura propriamente dita, o automatismo também foi aplicado criando desenhos automáticos. Em

¹³ Lembramos aqui, que Freud no seu livro **A interpretação dos sonhos** traz justamente o guarda-chuva como símbolo onírico do masculino.

1925, Breton escreve o artigo **Surrealismo e pintura**¹⁴ publicado inicialmente na *Révolution Surréaliste*, e, assim, as artes plásticas estão oficialmente inseridas no movimento¹⁵. Entre outros nomes, ele inclui os de De Chirico, Picasso, Duchamp, Masson, Miró, Tanguy, Magritte, Ernst, Dalí, e posteriormente Matta, a mexicana Frida Kahlo, a brasileira Maria Martins, etc; todos esses artistas estão junto com as artes consideradas primitivas da Oceania e Hopi, dos esquimós e das cabeças mundurucus, como veremos no próximo capítulo.

André Breton comenta sobre a linguagem visual e a linguagem falada:

O olho existe em estado selvagem. As maravilhas da terra a cem pés de altura, as maravilhas do mar a cem pés de profundidade, têm por única testemunha o olho selvagem, cuja cor remonta todo o arco-íris. O olho que preside as trocas convencionais dos sinais que exige, parece, a navegação do espírito. [...] Desta maneira me é impossível considerar um quadro de outro modo que como sendo uma janela, na qual, meu primeiro cuidado é saber sobre o que ela dá, ou, dito, de outra forma, se, donde estou, ‘a vista é linda’ pois, o que mais amo é o que se estende diante de mim a perder de vista. [...] A necessidade de fixar imagens visuais, preexistentes ou não, o ato de fixar-se nelas, exteriorizou-se desde tempos imemoriais e levou a formação de uma verdadeira linguagem que não me parece mais artificial do que a linguagem falada. (BRETON *apud* MACHADO, 2003, p.20)

Machado (2003, p. 20) acredita que a pintura surrealista, por ter nascido a partir da literatura, “é narrativa, figurativa e aparentemente ligada à ‘tradição’ pois, apesar de distorcidas ou deslocadas, as figuras continuam a ser reconhecíveis, firmemente contornadas, dispostas no eixo vertical do cenário”. Contudo, o seu princípio aqui é a imaginação subjetiva a fim de escapar de meras reproduções do real:

¹⁴ Surréalisme et la Peinture publicado no nº4, 6, 7, 9-10 da revista A Revolução Surrealista.

¹⁵ Aragon também escreve la Peinture au Défi.

para responder à ambição global do surrealismo, quer dizer, para mudar a vida, a pintura deverá efetivamente tornar visível o que até então escapava à visão objetiva: introduzir no visível elementos que lhe eram considerados estranhos. (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 241)

O objeto exterior fará a união com o material onírico e o fruto será um sentido modificado, inédito, além do cotidiano.

Max Ernst foi um dos primeiros e mais importantes pintores surrealistas. Entre suas técnicas estava a colagem¹⁶ e o *frottage*¹⁷. As manchas ou marcas criadas a partir destas técnicas eram a inspiração para uma linguagem imagética, na qual a imaginação agisse restringindo o controle do consciente. O *frottage* e a colagem podem ser vistos como montagens e dentro da experiência da técnica do *Cadavre exquis*. Suas obras justapõem diferentes materiais e realidades. Breton afirma: “é a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha de seu contato” (BRETON *apud* BRADLEY, 2001, p. 28).

Podemos comparar esse mecanismo de justaposição de dessemelhantes no mesmo espaço para obtenção da obra visual, ou mesmo na escrita, ao mecanismo da tradução que de duas realidades diferentes dá luz a uma obra. As realidades diferentes seriam as línguas e culturas, do texto fonte e do texto de partida, que se aproximam com a tradução.

1.1.2. O surrealismo e a política

Para os surrealistas, a arte é questão coletiva e social; assim, não podemos deixar de mencionar o envolvimento do surrealismo com a política. O programa político do surrealismo visa a reconciliação do homem consigo mesmo e com a natureza, conseqüentemente com a “reforma” da sociedade. Proclama uma política de emancipação por

¹⁶ Essa técnica consiste em unir elementos figurativos, recortados de revistas, catálogos, jornais, etc, e colocá-los em um contexto novo. Essa aproximação inesperada faz surgir um sentido novo. Pode se considerar que essa técnica já era utilizada pelos dadaístas e cubistas.

¹⁷ Essa técnica foi utilizada por Ernst em 1925. Ele aplicava uma folha sobre catálogos, recortava figuras, diversas superfícies rugosas reproduzindo no papel as ranhuras dessas superfícies, esperando resultados inéditos. Posteriormente foi usada em telas também.

meio da força da linguagem onírica. Desse modo, sua aspiração é poético-política:

sua luta pela libertação da linguagem e, portanto, do pensamento, leva a considerar a importância da participação política militante. Sua rejeição ao racionalismo de corte positivista, faz com que eles suspeitem do edifício todo construído sobre ele: o capitalismo e, com ele, a cultura dele derivada.¹⁸ (ANDRADE, 1996, p. 23)

Uma ilustração dessa ideia de participação e envolvimento nas questões políticas acontece em 1925, após a deflagração da guerra de Marrocos. Nesta ocasião, os surrealistas tomam posição política. Tomam partido contra o governo colonial, aproximando-se dos intelectuais de tendência comunista seguidores de Lenin e Trotsky. Se unem contra um inimigo comum: a burguesia. Nesse período surge a revista *A Revolução Surrealista*¹⁹, criada em 1925. O nº 1 desta revista, segundo Dupuis (2000, p. 26), aclama: “é preciso conseguir uma nova declaração dos direitos do homem”. Nessa fase de conscientização política tomam a expressão de Marx de que é preciso “transformar o mundo” como lema. Queriam “levar a poesia à ação” (TELES, 2009, p. 217). A revista se une a *Clarté*²⁰, na esperança de uma revolução, mas essa união não durou muito.

Breton filia-se ao Partido Comunista em 1927, junto com Aragon, Éluard e Péret, e as atividades políticas aumentam nesse período. Schwartz (1991, p. 445) afirma que o surrealismo “foi o único movimento de vanguarda que chegou a propor uma atuação de ordem

¹⁸ “su lucha por la liberación del lenguaje, y por ende, del pensamiento, los lleva a considerar la importancia de la participación política militante. Su rechazo del racionalismo de corte positivista, los hace poner entredicho el edificio todo construido sobre él: el capitalismo, y con él, la cultura de él derivada”.

¹⁹ *La Révolution Surréaliste*.

²⁰ *Clarté* foi uma revista cultural ligada ao Partido Comunista Francês, foi editada por Pierre Naville, Marcel Fourier, Victor Castre e Jean Bernier. Foi seguida por Louis Aragon, Jacques Baron, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret. Em 26 de julho de 1926, Mariátegui publica um texto chamado “El grupo surrealista y ‘Clarté’” no *Variedades* de Amauta. Contudo *Clarté* se converte em tribuna de oposição no Partido comunista e se transforma no *La Lutte de classe*.

política em prol da revolução social e como meio de liberar o indivíduo de todos seus condicionamentos”²¹.

A soma de vários elementos resulta numa crise em 1929 que durará até a Segunda Guerra. Se o Primeiro Manifesto surrealista define o movimento, o Segundo Manifesto, de 1930, publicado no último número da *A Revolução Surrealista*, evidencia a crise interna do grupo relacionada a questões políticas. Segundo Jules-François Dupuis (2000, p. 32), o segundo manifesto tem um tom de ajuste de contas geral.

Insatisfeito com os artistas que não queriam se envolver de modo político e social, Breton expulsa vários nomes incluindo fundadores do movimento: Philippe Soupault, Robert Desnos, Antonin Artaud, Baron, Limbour, Masson, Vitrac, Prévert, Queneau etc.

Em resposta a Breton, os artistas excluídos escrevem um violento panfleto, assinado por 12 ex-surrealistas, chamado “O cadáver”²². Acusam-no de falso companheiro, falso comunista, falso revolucionário, mas autêntico farsante. Breton chegou a receber coroas de flores.

Os Processos de Moscou, que vinham acontecendo desde 1929, por volta de 1935 têm seu ápice para os surrealistas. Breton questiona e denuncia o Partido Comunista, pois a liberdade absoluta almejada pelos surrealistas está ameaçada com esse regime totalitário do leste europeu:

logo, a inconsistência do sistema da URSS, como governo revolucionário, fica evidente para Breton e seus amigos. Isto provoca um rompimento definitivo, surrealismo e estalinismo se apresentam desde então como instâncias irreconciliáveis.²³ (ANDRADE, 1996, p. 25)

Novamente o Segundo Manifesto reafirma o interesse pelo irracional e o espontâneo.

O mais simples ato surrealista consiste em ir para a rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão. Quem não teve,

²¹ “fue el único movimiento de vanguardia que llegó a proponer una actuación de orden político en pro de la revolución social y como medio de liberar al individuo de todos sus condicionamientos”.

²² Un Cadavre.

²³ “Pronto, la inconsistencia del sistema de la URSS, en tanto que gobierno revolucionario, se hace evidente para Breton y sus amigos. Esto provoca un rompimiento definitivo, surrealismo y estalinismo se presentan desde entonces como instancias irreconciliables”.

ao menos uma vez, vontade de assim acabar com o sisteminha de aviltamento e cretinização em vigor, tem seu lugar marcado nessa multidão, barriga à altura do cano da arma. (BRETON, 1985, p. 99)

Esse ato, tende mais para a anarquia que para o aspirado comunismo e demonstra a influência que teve Jacques Vaché sobre Breton, pois essa ideia resultara em tumulto quando realizada por Vaché, indignado no conservatório Maubel. Ou seja, simbolicamente deseja-se com esse ato “o desnudar escancarado da lógica de um sistema econômico-social que mata o homem, reduzindo-o ao estado de objeto” (DUPUIS, 2000, p. 62).

No começo dos anos 30 o grupo surrealista publicou uma nova revista *Surrealismo a Serviço da Revolução*²⁴, que terá seis números, e mostra a relação que existiu entre os surrealistas e os ideais marxistas. Jules-François Dupuis (2000, p. 33) chama a atenção para o título que, segundo ele, “marca um nítido recuo em relação ao projeto de *A Revolução surrealista*”.

O nº 3 de *Surrealismo a Serviço da Revolução* de 1931, traz um texto de Crevel dizendo:

o surrealismo: não é uma escola ou um movimento, portanto não fala ex cathedra, mas vai levar ao conhecimento, ao conhecimento aplicado à Revolução (por um caminho poético). Lautréamont disse: a poesia deve ser feita por todos, não por um. Éluard comentou assim esta frase: a poesia purificará todos os homens. Todas as torres de marfim serão demolidas. (CREVEL *apud* DUPUIS, 2000, p. 33)

O surrealismo buscava unir a teoria de Marx e a sua arte, mas esse caminho ia de encontro aos ideais de criação, sem qualquer censura que limitasse sua liberdade de criação. Contudo, do flerte de quase 10 anos com o Partido Comunista resulta a adesão à Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários (A.E.A.R.) que era controlado pelo partido. Esse retorno às origens revolucionárias é encarnado na figura de Trotsky.

Reflito, finalmente, que o surrealismo se nutre de Freud nos seus métodos de acesso ao inconsciente e do Marxismo na ideologia.

²⁴ Le Surréalisme au Service de la Révolution.

Contudo, apesar dos esforços, pode-se concluir, a grosso modo, que prevaleceu uma impossibilidade de convergência entre a política e o surrealismo.

1.1.3. O fim do surrealismo?

Durante a Segunda Guerra Mundial dois livros de Breton foram questionados e censurados. Vários artistas surrealistas se veem obrigados a sair de Paris: Breton, Masson e Ernst se exilam nos Estados Unidos. Lembramos que, de modo geral, os surrealistas não se caracterizaram como viajantes apesar do cosmopolitismo característico das vanguardas.

Em virtude do grande número de intelectuais e artistas se deslocarem, neste momento cidades como México e Nova York tornam-se centros de atividades surrealistas. Nos Estados Unidos, Breton encontra vários simpatizantes: Duchamp, Ernst, Masson, Matta e Tanguy; e funda a revista *V.V.V.* em 1942. A pesquisa inscrita na revista está escrita nos *Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não*²⁵. Afirmam que além de uma revolução social, o que importa é a transformação do homem, “a denúncia dos antigos mitos, a elaboração de uma mitologia moderna, aberta” (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 83).

Em 1945, Breton volta à Europa e empenha-se na manutenção do movimento até a sua morte, em 28 de setembro de 1966.

Após o fim da Segunda Guerra, seu espírito de ação política enfraquece. A revista *Minotaure* é uma das últimas a cultivar os ideais surrealistas. Jules-François Dupuis (2000, p. 44), assinala *Néon* (1948-1949), *Médium* (1953-1954), *Le Surréalisme Même* (1958-1959), *La Brèche* (1961) e *Bief, L'Archibras* como testemunhas da decadência do movimento.

Diferente de outros “ismos”, o surrealismo sobreviveu à Segunda Guerra (não sem perder a força) exatamente por suas características: a contestação da sociedade e a aventura pelo espírito humano. Como afirma Octavio Paz (1974, p. 31), “o surrealismo é uma atitude do espírito humano. Talvez a mais antiga e mais constante, a mais poderosa e secreta”²⁶. Segundo Sergio Lima (1995, p.24), “o surrealismo é uma aventura dentro da condição humana”.

²⁵ *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non.*

²⁶ el surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.

Aparecem artistas surrealistas na Romênia, Iugoslávia, Checoslováquia, Bélgica, Escandinávia, Canárias, Japão, Haiti, México e América do Sul. Na Exposição Internacional do surrealismo realizada em Paris, no ano de 1938, “estavam presentes catorze países. [...] Nenhum movimento artístico antes dele, inclusive o romantismo, teve essa influência e essa audiência internacionais” (NADEAU, 2008, p. 14).

Considerando as leituras empreendidas, penso que o surrealismo é fruto do período pós-guerra de questionamentos e incertezas. O surrealismo procurou a liberdade de expressão por meio da renovação da letra. Foi buscar o homem novo por meio do caminho da linguagem. Desta maneira, sua poesia faz a ponte entre o real e imaginário.

1.2. Linguagem onírica

Non é o temor da loucura que nos vai obrigar
a içar a meio pau a bandeira da imaginação.

André Breton

Em virtude da importância do mundo onírico na poesia surrealista, e especificamente na poesia de Westphalen, faz-se mister aprofundar-me nas questões desta linguagem, a fim de verter os poemas oníricos de Westphalen para o português; assim detenho-me nos estudos psicanalíticos de Freud sobre o assunto.

O surrealismo foi o primeiro movimento artístico a explorar esse universo apresentado por Freud, buscando fundamentos em suas teorias para conciliar poesia e ciência. O surrealismo sempre procurou de algum modo a emancipação das relações do humano com o mundo. O que o levou para vários lados, despertou o interesse pela mediunidade, a estudar as crianças e a loucura, a curiosidade sobre a paranóia, sobre as mitologias dos povos indígenas, a alquimia e as doutrinas herméticas. Interessava-lhe a representação dos sonhos como uma linguagem, como um significante; queriam “expressar, verbalmente ou por escrito, o funcionamento real do pensamento livre da coerção da razão, estética ou moral” (FERNANDES, 2008, p. 47), longe da lógica e do racionalismo.

A descoberta do inconsciente é creditada a Freud em seu livro **A Interpretação dos Sonhos**, publicado em 1900, e marca a instalação da psicanálise. Contudo, Freud explorava o mecanismo dos sonhos e a técnica da associação livre desde 1897. O inconsciente significou uma revolução no modo como a psicologia vê o humano. Estão no inconsciente os conteúdos instintivos e reprimidos, conseqüentemente os conflitos psíquicos que nos caracterizam. São justamente esses conflitos

que a psicanálise vai investigar em seus pacientes por meio de seus sonhos, fobias etc. O livro traz um método de acesso ao inconsciente por meio de hipnose e da técnica de associação livre, que são técnicas resgatadas pelos surrealistas em busca da sua linguagem. Os surrealistas interessavam-se pelo sonho enquanto linguagem onírica.

1.2.1. Material dos sonhos

Este subcapítulo começa com o questionamento sobre a fonte do material dos sonhos: seria a linguagem voltada aos sonhos totalmente alienada do real ou os sonhos totalmente desvinculados da experiência real do sonhador /do poeta. Segundo Freud:

Podemos mesmo chegar a dizer que o que quer que os sonhos ofereçam, seu material é retirado da realidade e da vida intelectual que gira em torno dessa realidade... Quaisquer que sejam os estranhos resultados que atinjam, eles nunca podem de fato libertar-se do mundo real; e tanto suas estruturas mais sublimes como também as mais ridículas devem sempre tomar de empréstimo seu material básico, seja do que ocorreu perante nossos olhos no mundo dos sentidos, seja do que já encontrou lugar em algum ponto do curso de nossos pensamentos de vigília - em outras palavras, do que já experimentamos, externa ou internamente. (FREUD, 1987a, p. 33)

Para Freud, portanto, o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado da experiência real do sujeito. Como o surrealismo respeita a lógica do inconsciente, conseqüentemente cada sujeito terá, de certo modo, uma produção singular de acordo com suas experiências, ou seja, com as suas imagens inconscientes. Contudo, perceber essa relação entre o conteúdo do sonho e a realidade não é tarefa fácil, muitas vezes por se tratar de algo que estava fora do “alcance de nossa memória de vigília”.

A escolha desse material a ser reproduzido nos sonhos pode derivar dos nossos primeiros anos de vida. Freud (1987a, p. 39) comenta que, para Volkelt, “é especialmente notável a facilidade com que as recordações da infância e da juventude ganham acesso aos sonhos. Os sonhos continuamente nos relembram coisas em que deixamos de pensar e que há muito deixaram de ser importantes para nós”. Os sonhos

trazem à tona fatos dos anos mais remotos com os quais “a consciência de vigília se regozija” com os mais “curiosos sonhos hipermnésicos”.

Podemos nos referir aqui aos poemas de Westphalen que fazem referência à primeira infância, como o poema *Marismas llenas de corales*, do livro **Abolición de la muerte** (2006, p. 61):

Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia
 Para nada más que decir aquí empieza otra
 historia
 Para nada más que ser fiel a su onda a su eco
 Que decir era la niña que trajo el mar en su
 cántaro
 Que decir era la niña que vació una noche en mi
 sueño

Lembramos, ademais, que outros autores afirmam que no material reproduzido nos sonhos se encontram “elementos derivados dos últimos dias antes de sua ocorrência; e isso parece ser uma tentativa de contrabalançar a excessiva ênfase dada ao papel desempenhado na vida onírica pelas experiências da infância” (FREUD, 1987a, p. 40).

Assim, a “mais surpreendente e menos compreensível característica da memória nos sonhos” é a escolha do material reproduzido, “pois o que se considera digno de ser lembrado não é, como na vida de vigília, apenas o que é mais importante, mas, pelo contrário, também o que é mais irrelevante e insignificante” (FREUD, 1987a, p. 41). Freud recorda a Strümpell para quem:

há casos em que a análise de um sonho demonstra que alguns de seus componentes, na realidade, provêm de experiências do dia precedente ou do dia anterior a este, mas de experiências tão sem importância e tão triviais, do ponto de vista da consciência de vigília, que foram esquecidas logo após sua ocorrência. (FREUD, 1987a, p. 41)

Por esse motivo, justifica-se muitas vezes o desprezo da “dependência que os sonhos têm da vida de vigília, e pelo menos a dificultar, em qualquer caso específico, a comprovação dessa dependência” (FREUD, 1987a, p. 41).

Do mesmo modo que é difícil determinar a origem do material dos sonhos, torna-se suspeito justificar a origem de todos os

elementos do poema surrealista uma vez que eles traduzem o inconsciente em seus textos.

1.2.2. Imagens oníricas

Partindo da concepção de que os sonhos são produtos de nossas atividades mentais, torna-se desconfortável a sensação que alguns sonhos nos proporcionam de serem algo estranho a nós. Fruto dessa distância, Freud (1987a, p. 70) comenta, que em alemão dizem: “mir hat geträumt” [“tive um sonho”, literalmente “um sonho veio a mim”] quanto “ich habe geträumt” [“sonhei”]. Justifica-se assim a investigação relacionada à questão das modificações nos processos da mente envolvidos nos sonhos:

Observou-se, justificadamente, que uma das principais peculiaridades da vida onírica surge durante o próprio processo de adormecimento, podendo ser descrita como um fenômeno anunciador do sonho. De acordo com Scheilermacher (1862, 351), o que caracteriza o estado de vigília é o fato de que a atividade do pensar ocorre em conceitos, e não em imagens. Já os sonhos pensam essencialmente por meio de imagens e, com a aproximação do sono, é possível observar como, à medida que as atividades voluntárias se tornam mais difíceis, surgem representações involuntárias, todas elas se enquadrando na categoria de imagens. A incapacidade para o trabalho de representações do tipo que vivenciamos como intencionalmente desejado e o surgimento (habitualmente associado a tais estados de abstração) de imagens — estas são duas características perseverantes nos sonhos, que a análise psicológica dos sonhos nos força a reconhecer como características essenciais da vida onírica. (FREUD, 1987a, p. 71)

O sonho é “uma linguagem em imagens numa composição pictórica em que a figurabilidade é a própria forma de expressão” (FRANÇA, 2008, p. 98). Essas imagens aqui substituem as palavras. E, como na linguagem surrealista que também busca expressar-se por esse meio, essas imagens aludem a um mistério a ser decifrado. Essa questão, “problematiza a função do olhar e apresenta a complexidade da

articulação entre imagem e palavra, que implica operar a passagem do silêncio da imagem à palavra” (FRANÇA, 2008, p. 98). Resulta que a imagem desenha uma realidade contra o senso comum. A imagem torna-se mais potente que a própria palavra. Segundo Octavio Paz, as imagens:

Derivadas da natureza significante da linguagem, dos atributos distinguem-se as palavras: primeiro, sua mobilidade ou intercambialidade; segundo, por virtude de sua mobilidade, o poder de uma palavra se explicada por outra. Podemos dizer de muitas maneiras a ideia mais simples. Ou trocar as palavras de um texto ou de uma frase sem alterar gravemente o sentido. Ou explicar uma sentença por outra. Nada disto é possível com a imagem.²⁷ (PAZ, 2006, p. 41)

Tanto para o sonho como para o poema surrealista, a imagem é fundamental. Os sonhos constroem situações a partir de imagens; como diz Spitta (1882, 145) eles “‘dramatizam’ uma ideia” (SPITTA *apud* FREUD, 1987a, p. 72). O pensamento está constituído de imagens. No caso dos poemas surrealistas essas imagens estão diretamente ligadas à palavra.

Tomemos como exemplo os versos do poema *Solía mirar el carrillón*²⁸ de Westphalen: “Solía mirar el carrillón que llega con toda ave / Así estaba más muerta / Por sus ojos desbocaban los ríos las aves”. Podemos perceber como as palavras traduzem imagens potentes nesses versos.

Mesmo levando em conta que, segundo Paz (2006, p. 41), “a experiência poética é irredutível à palavra, contudo, apenas a palavra a expressa”²⁹. Se expressar a palavra poética constitui exercício de complexidade, aqui ainda temos que ter atenção redobrada ao traduzir os

²⁷ “derivadas de la naturaleza significante del lenguaje, de los atributos distinguen a las palabras: primero, su movilidad o intercambiabilidad; segundo, por virtud de su movilidad, el poder una palabra ser explicada por otra. Podemos decir de muchas maneras la idea más simple. O cambiar las palabras de un texto o de una frase sin alterar gravemente el sentido. O explicar una sentencia por otra. Nada de esto es posible con la imagen”.

²⁸ Do livro **Abolición de la muerte**, 1935.

²⁹ “la experiencia poética es irreductible a palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa”.

poemas surrealistas. Se as imagens para os surrealistas são fundamentais, a tradução assume uma tarefa duplamente desafiante.

Observemos o poema *Por la pradera diminuta de una voz flotando en los aires* do livro **Abolición de la muerte**:

Es la gloria llameante que descansa en nuestros
cuerpos]
Levantando sobre el combate atroz de la tiniebla y
la luz]
La enseña de la santa compañía y las miradas
quietas]
Es la gloria caída a nuestros pies [...]

Como podemos perceber neste fragmento, a imagem é potente pela capacidade de aproximar os contrários. Paz corrobora com essa ideia, e acrescenta que existem:

imagens que realizam o que parece ser uma impossibilidade lógica bem como linguística: as núpcias dos contrários. Em todas elas - apenas visível ou realizado do todo - observa-se o mesmo processo: a pluralidade do real se manifesta ou expressa com unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial.³⁰ (PAZ, 2006, p. 41)

Nos sonhos, essa contradição está relacionada com a inexistência ou baixa da faculdade crítica que surge apenas ao acordarmos dizendo que a situação sonhada foi mero sonho. Freud (1987a, p. 79) cita Jodl (1896, p. 123) que acredita que “não existe faculdade crítica nos sonhos, nenhum poder de corrigir um grupo de percepções mediante referência ao conteúdo geral da consciência”. Para Freud:

Os sonhos são desconexos, aceitam as mais violentas contradições sem a mínima objeção, admitem impossibilidades, desprezam conhecimentos que têm grande importância para

³⁰ imágenes que realizan lo que parece ser una imposibilidad lógica tanto como lingüística: las nupcias de los contrarios. En todas ellas —apenas visible o realizado del todo— se observa el mismo proceso: la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial”.

nós na vida diurna e nos revelam como imbecis éticos e morais. Quem quer que se comportasse, quando acordado, da maneira peculiar às situações dos sonhos, seria considerado louco. Quem quer que falasse, quando acordado, da maneira como as pessoas falam nos sonhos, ou descrevesse o tipo de coisas que acontecem nos sonhos, dar-nos-ia a impressão de ser apalermado ou débil mental. (FREUD, 1987a, p. 79)

Ao buscar uma explicação sobre as contradições presentes nos sonhos, Freud (1987a, p. 79) comenta que elas: “se envolvem com nosso conhecimento de vigília são explicadas por Stricker como causadas por fatos que são esquecidos nos sonhos ou pelo desaparecimento de relações lógicas entre as representações. E assim por diante”. Segundo Freud:

Há nos sonhos uma encantadora poesia, uma alegoria arguta, um humor incomparável, uma rara ironia. O sonho contempla o mundo à luz de um estranho idealismo e, muitas vezes, realça os efeitos do que vê pela profunda compreensão de sua natureza essencial. Retrata a beleza terrena ante nossos olhos num esplendor verdadeiramente celestial e reveste a dignidade com a mais alta majestade; mostra-nos nossos temores cotidianos da mais aterradora forma e converte nosso divertimento em chistes de uma pungência indescritível. E algumas vezes, quando estamos acordados e ainda sob o pleno impacto de uma experiência como essa, não podemos deixar de sentir que jamais em nossa vida o mundo real nos ofereceu algo que lhe fosse equivalente. (FREUD, 1987a, p. 84)

Tendo em vista o exposto, mesmo seu material sendo retirado do material de vigília, o sonho nos parece estranho. A categoria dos contrários não existe no mundo dos sonhos. Para Freud (1987a, p. 328): “o ‘não’ não parece existir no que diz respeito aos sonhos. Eles mostram uma preferência particular por combinar os contrários numa unidade ou por representá-los como uma só coisa”. Os sonhos têm liberdade para “representar qualquer elemento por seu oposto imaginário, de modo que não há maneira de decidir, à primeira vista,

se qualquer elemento que admita um contrário está presente nos pensamentos do sonho como positivo ou negativo” (FREUD, 1987a, p. 328). Freud acredita que nenhuma escolha é arbitrária. Mesmo tentando fazer uma escolha ao acaso, o sujeito é influenciado por pensamentos mesmo que distantes da intenção consciente.

Segundo Paz (1974, p. 46), a analogia “é o reino da palavra, como essa ponte verbal que, sem suprimi-las, reconcilia as diferenças e as oposições”³¹, o que resulta numa pluralidade do mundo. Assim, ao aproximar realidades opostas, cria-se uma imagem que representa a pluralidade do real que é almejada pelos surrealistas. Essa potência da imagem só pode ser explicada por imagens. Segundo Paz:

[a] imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos expressar a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltas sobre suas próprias entranhas, mostrando o inverso da fala: o silêncio e a não significação.³² (PAZ, 2006, p. 41)

No livro **Falsos rituales...**, entre outros, de Westphalen, sentimos a presença do silêncio. Nele, segundo Ayala, “as palavras são reduzidas a sua mínima expressão, quase epigramática. A pontuação adquiriu a mais próxima vinculação com a sequência falada”³³ (AYALA, 1995, p. 472). Em poemas assim, próximos do oral, sentimos uma vontade de aproximação de uma língua lírica à realidade, embora a estrutura de seus poemas seja normalmente considerada difícil para os leitores. Já a ausência de nexos irrelevantes, versos com a sensação de incompletos e a fragmentação são entendidas como marcas do silêncio que também é tema em suas poesias.

³¹ “es el reino de la palabra como, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones”.

³² “la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación”.

³³ “las palabras se han reducido a su mínima expresión, casi epigramática. La puntuación ha adquirido la más cercana vinculación con la secuencia hablada”.

Daniel Lefort (1992, p. 143) ao falar do surrealismo de Westphalen invoca a lista de escritores do Primeiro Manifesto Surrealista - Swift é surrealista na maldade. Sade é surrealista no sadismo...- e acrescenta que Westphalen é surrealista no silêncio³⁴. Mais que evocar a palavra silêncio, o silêncio é “escutado” em seus poemas. Como percebemos nos versos: “Va a agarrar un martillo para golpear el silencio / para pulverizar el silencio / Para multiplicar el silencio”³⁵, em que o silêncio é mais que pura ausência de palavras, é possibilidade. Cozman considera que a questão do silêncio está “intimamente ligada ao conceito da cosmogonia e que o silêncio remete às Origens da palavra e da instauração de um tempo quase mítico às margens da história”³⁶ (COZMAN, 1994, p. 04). Trata-se de um tempo em que o homem contempla e se confunde com a natureza.

Iremos explorar mais adiante novamente a questão do silêncio, presente na vida de Westphalen, e na obra, como temática e presente em seus versos.

1.2.3. Escrita automática

Em busca de um método que lhe proporcionasse escapar de qualquer julgamento moral ou estético e conseguir a almejada escrita automática, Breton interessa-se pelo método da associação livre proposto por Freud. Essa associação livre de ideias torna-se um meio para recuperar o material recalcado pela censura. No Primeiro Manifesto, Breton se refere à teoria de Freud:

Tão ocupado estava eu com Freud nessa época, e familiarizado com os seus métodos de exame, que eu tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procurava obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão

³⁴ (Swift est surréaliste dans la méchanceté, Sade est surréaliste dans le sadisme...) avec la mention : Westphalen est surréaliste dans le silence.

³⁵ E. A Westphalen, “Deshacer y rehacer”.

³⁶ “intimamente vinculada al concepto de cosmogonía y que el silencio remite a los Orígenes de la palabra y a la instauración de un tiempo casi mítico al margen de la historia”.

exatamente quanto possível o *pensamento falado*.
(BRETON, 1985, p. 54)

Porém, Breton jamais havia praticado a psicanálise. A escrita automática e a associação livre de ideias são alvo de críticas que questionam esse estado livre de qualquer influência racional. Para o sucesso desses procedimentos, o sujeito teria que entrar em um estado de passividade, eliminando a autocrítica numa espécie de busca por uma linguagem primordial. O próprio Freud ao falar das ideias que parecem surgir “por livre e espontânea vontade”, bem como o abandono da função crítica que normalmente atua contra elas”, acredita que adotar essa atitude de espírito parece ser difícil para algumas pessoas. Segundo Freud (1987a, p. 99), “os ‘pensamentos involuntários’ estão aptos a liberar uma resistência muito violenta, que procura impedir seu surgimento”. Lembramos que nessa época Freud ainda não havia sido traduzido para o francês³⁷. E, para o psicanalista, essa estratégia era instrumento terapêutico e mesmo assim com ressalvas.

Adorno (2003, p. 137) afirma que “a espontaneidade, mesmo em processos psicanalíticos de associação, não é de modo algum espontânea”. A associação livre só seria alcançada mediante muito esforço. Como salienta Adorno: “todo analista sabe o quanto é trabalhoso e difícil, quanta vontade é requerida para a expressão espontânea, que ocorre na situação analítica graças justamente a esse esforço, um esforço que, certamente também configura a situação artística pregada pelos surrealistas” (ADORNO, 2003, p. 137).

Em 1921, Breton se encontra com Freud em Viena. Freud em horário de consultas não se mostra entusiasmado. Porém Breton e Freud seguem trocando cartas. Quando convidado por Breton a participar de uma antologia de textos sobre o sonho, Freud contestou que não lhe interessava pois, para ele, “o sonho só apresentava interesse enquanto conteúdo manifesto que rementia a um conteúdo latente” (WILLER, 1985, p. 20). Freud interessa-se pelo sonho como conteúdo latente extraído por meio da interpretação analítica: por outro lado, Breton vem propor o interesse no sonho enquanto linguagem, sem preocupação analítica, valorizado enquanto significante. Breton busca a suprarrealidade por essa via. Para Freud, a escrita automática tampouco era marcada pela liberdade das palavras, e ele não tinha nenhum interesse em ser patrono de um movimento que via apenas como artístico. Mas, sem dúvida, o surrealismo foi considerado a via literária

³⁷ A primeira tradução do livro para o francês consta de 1926.

de entrada do freudismo na França.

Em 1922, Breton escreve sobre da escrita automática no texto **Entrada dos médiuns**³⁸, no qual ele fala de um estado de semi-sono:

Em 1919, minha atenção se fixou nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão, na aproximação do sono, tornam-se perceptíveis para o espírito sem que seja possível descobrir para elas uma determinação anterior (...) Só mais tarde, Soupault e eu pensamos em reproduzir voluntariamente em nós o estado onde elas se formavam. (BRETON, 1988, p. 274)

Lúcia Grossi dos Santos, nos chama a atenção para o fato de que somente três anos após essa experiência é que Breton escreve fazendo a relação entre o semi-sono e a escrita automática, e traz a citação de Aragon:

(...) é preciso saber que nos primeiros tempos das experiências de escrita automática, isto é, em 1919, e mesmo durante três anos, três anos e meio, esta fonte não tinha sido evocada, é apenas depois que ele estava habituado ao mecanismo de abolição da censura pela velocidade da escrita que André Breton começou a dizer que o ditado para ele partia de uma frase escutada. (ARAGON, 1969 *apud* SANTOS, 2002, p. 05)

Ilustrando essa noção de semi-sono, Breton compartilha a frase que “veio até ele” nesse estado: "há um homem cortado em dois pela janela" (BRETON, 1985, p. 53). As janelas são o instrumento que nos permitem ver o exterior e o interior. Esta imagem apoia então a ideia de que a fase de semi-sono possibilita um pensamento involuntário, inconsciente. Esse estado de semi-sono e a escrita automática se diferenciam em alguns pontos, pois a escrita é um exercício voluntário do sujeito e o semi-sono não necessariamente; ao passo que no estado de semi-sono o sujeito fica incapaz de realizar alguma atividade motora, como a escrita, mas nesse estágio o sujeito seria mais autêntico no uso automático da linguagem.

³⁸ *Entrée des médiums.*

Freud fala em sonhos diurnos e inclusive cita o relato de Alphonse Daudet, em **Le Nabab**, e os devaneios de um dos personagens secundários da história. Porém, menciona esses sonhos diurnos ou fantasias como sintomas histéricos. Freud (1987b, p. 454) acredita que “não estão ligados a lembranças reais, mas a fantasias construídas com base em lembranças”. Que a frequência desses sonhos diurnos conscientes trazem “essas estruturas ao nosso conhecimento; mas tal como há fantasias conscientes dessa natureza, também há grande número de fantasias inconscientes, que têm de permanecer inconscientes por causa de seu conteúdo e por se originarem de material recalcado” (FREUD, 1987b, p. 454).

Breton explica mais profundamente sobre a escrita automática no “Segredos da arte mágica surrealista” quando fala da “Composição surrealista escrita, ou primeiro e último jato”. Vejamos a seguinte citação:

Mande trazer com que escrever, quando já estiver colocado no mais favorável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo, ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e não fugir à tentação de ser reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, pedindo para ser exteriorizada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte; ela participa sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra, admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção. Isto não lhe importa, aliás; é aí que reside, em maior parte, o interesse do jogo surrealista. A verdade é que a pontuação se opõe, sem dúvida, à continuidade absoluta do vazamento que nos interessa, se bem que ela pareça tão necessária quanto a distribuição dos nós numa corda vibrante. Continue enquanto lhe apraz. Confie no carácter inesgotável do murmúrio [...]. (BRETON, 1985, p. 63)

Trata-se de deixar fluir a linguagem sem orientá-la de nenhum modo. Porém, essa aparente simplicidade não é fácil de alcançar. Seria deixar a imaginação fluir como nos sonhos:

Nos sonhos, a imaginação se vê destituída do poder da linguagem conceitual. É obrigada a retratar o que tem a dizer de forma pictórica e, como não há conceitos que exerçam uma influência atenuante, faz pleno e poderoso uso da forma pictórica. Assim, por mais clara que seja sua linguagem, ela é difusa, desajeitada e canhestra. A clareza de sua linguagem sofre, particularmente, pelo fato de ela se mostrar avessa a representar um objeto por sua imagem própria, preferindo alguma imagem estranha que expresse apenas a imagem específica dos atributos do objeto que ela busca representar. Temos aqui a “atividade simbolizadora” da imaginação (...) [Ibid., 32.] Outro ponto importantíssimo é que a imaginação onírica jamais retrata as coisas por completo, mas apenas esquematicamente e, mesmo assim, da forma mais rústica. (FREUD, 1987a, p. 105)

A imaginação também está incumbida de ajudar o poeta a traduzir essas imagens em palavras, em poemas.

A escrita automática exige que se deixe de lado todas as preocupações estéticas e morais, o que a torna de difícil realização. Podemos comparar esse procedimento ao do sonho. Ao tentarmos nos lembrar de um sonho, a lembrança que nos vem “foi mutilado pela infidelidade de nossa memória, que parece singularmente incapaz de reter um sonho e bem pode ter perdido exatamente as partes mais importantes de seu conteúdo” (FREUD, 1987b, p. 471); ou simplesmente recordarmos um fragmento ou nada. Esse esquecimento é tendencioso. À noite, como a resistência é menor, os temas recalçados podem surgir, porém ao voltarmos à vida de vigília, descartamos esses temas, ou mesmo todo o sonho. Isso porque a resistência volta a atuar. Percebemos, assim, a dificuldade em driblar a censura para conseguir acesso a esse material onírico.

Retorno à questão da linguagem automática, detenho-me nas dificuldades desta escrita automática apontadas por Octavio Paz (1974, p. 84). Segundo ele, parte do problema está em que a ideia da escrita

automática vai contra as noções vigentes da nossa sociedade, pois não valoriza o esforço por pregar uma escritura inconsciente. Paz afirma que é muito difícil superar a vontade de não intervir causando uma grande tensão que poucos seriam capazes de alcançar. Octavio Paz (1996, p. 21) declara, após já ter praticado algumas vezes a escrita automática, que o seu método experimental parece irrealizável para ele, pelo menos em sua forma absoluta. Indo mais fundo, o escritor afirma que é impossível a prática efetiva da escrita automática, pela suposição entre a identidade do ser do homem individual e a palavra que é social. A linguagem sendo simbólica condensa as heterogeneidades nos símbolos, forçando o homem a servir-se de símbolos gerais. A poesia busca as particularidades. A escrita automática:

é um método para alcançar um estado de perfeita consciência entre as coisas, o homem e a linguagem; se esse estado se alcançasse, consistiria em uma abolição da distância entre a linguagem e as coisas e entre a linguagem e o homem. Mas essa distância é a que gera a linguagem, se a distância desaparece, a linguagem evapora.³⁹ (PAZ, 1996, p. 56)

Essa escrita incontrolada “inverte, pois, as relações entre literário e não literário, aparecendo doravante o segundo como incomparavelmente mais rico do que o primeiro” (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 122).

No seu ensaio de referência ao surrealismo, Walter Benjamin (2012, p. 22) analisa o procedimento dizendo que “o domínio da literatura foi aqui explodido a partir de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível”.

Ao contrário do que afirma César Vallejo, em sua obra intitulada **Autopsia do surrealismo**, acreditamos que o movimento surrealista foi muito além de “receitas de como fazer poemas”⁴⁰.

³⁹ “es un método para alcanzar un estado de perfecta consciencia entre las cosas, el hombre y el lenguaje; si ese estado se alcanzase, consistiría en una aboliación de la distancia entre lenguaje y las cosas y entre el primero y el hombre. Pero esa distancia es la que engendra el lenguaje; si la distancia desaparece, el lenguaje se evapora”.

⁴⁰ Ao contrário dos dadaístas que tinham claramente uma receita para fazer poemas – Tristan Tzara, como fazer um poema dadaísta.

A poética surrealista está baseada no inconsciente como lugar gerador de imagens que se pode utilizar na arte por meio de uma escrita automática, como um procedimento para eliminar a interferência da consciência. Um dos poetas surrealistas, Aragon descreve suas operações:

Acontece com [os textos surrealistas] o mesmo que com os sonhos: têm de ser bem escritos. Ouço daqui as exclamações hipócritas. E quem diz que para escrever bem é preciso ficar sete anos parado entre duas palavras? Escrever bem é como andar ereto [...] Assim o surrealismo não é refúgio contra o estilo. Muito facilmente se acredita que no surrealismo fundo e forma são indiferentes. Nem um nem outra, meu caro. Quanto à forma, é o que acabo de dizer. Do fundo, tratarei em seguida. Que o homem que pega da pena ignora o que vai escrever, o que escreve, do que descobre ao reler-se, e se sente estrangeiro ante aquilo que tomou pela mão uma vida da qual ele não tem segredo, do que por conseguinte parece-lhe ter escrito uma coisa qualquer, estaríamos muito errados em concluir que o que aqui se formou é verdadeiramente uma coisa qualquer. É ao redigir uma carta para dizer alguma coisa, por exemplo, que você escreve uma coisa qualquer. Entregue que está ao seu capricho. Mas no surrealismo tudo é rigor. Rigor inevitável. O sentido forma-se fora de você. As palavras agrupadas acabam significando algo, ao passo que no outro caso elas queriam dizer primitivamente o que só muito fragmentariamente exprimiram mais tarde. (ARAGON *apud* CHÉNIEX-GENDRON, p. 78)

Nesta citação, Aragon defende a escrita surrealista; diferentemente do que alguns podem pensar, a escrita surrealista é rigor e também exige disciplina a seu modo. Sua qualidade está no seu estilo próprio e na capacidade de levar as palavras para outro patamar. Na linguagem surrealista, “como nos jogos de associação de ideias, é a aparência e a sonoridade de uma palavra o que determina a escolha de outra” (BRADLEY, 2001, p. 25).

Além dos jogos, outra tentativa de driblar a própria censura foi o sono hipnótico, experiência que durou poucos meses. Essas sessões de

sono hipnótico eram divididas entre os que se submetiam ao transe, Crevel, Desnos e Péret; e os que participavam fazendo as perguntas, Aragon, Éluard, Max Ernst. Breton figurava como “médico magnetizador” e era quem intervinha acordando os hipnotizados. Foi mais uma tentativa de proporcionar a linguagem seu funcionamento autônomo.

A revolução poética do surrealismo está na revolução da relação do homem com o mundo. Maurice Blanchot (1955, p. 97) acredita que foi o surrealismo que concedeu por primeira vez vida às palavras. Quebram-se os padrões subvertendo a linguagem. Ganha lugar a escrita automática ditada pelo inconsciente, os textos deveriam surgir das primeiras palavras ou imagens que viessem à mente, pois a alma do poeta está repleta de inspiração, desejos e sentimentos, reprimidos.

Torna-se pertinente lembrarmos-nos da célebre sentença de Tristan Tzara⁴¹: “o pensamento nasce na boca”, que abre caminho para o automatismo. Pensar e falar se confundem. Os dadá questionavam a racionalização; segundo eles, o pensamento coerente e lógico pode acabar levando à guerra. Fruto desse mesmo período pós-guerra, o surrealismo, como o dadaísmo, irá criticar os fundamentos do logocentrismo.

Octavio Paz (1974, p. 24) reconhece o valor da linguagem surrealista quando afirma: “conecta-se com a idade de ouro romântica dos melhores panteístas alemães e ingleses. A religião de poesia. Língua original. Busca da linguagem primordial, da palavra que transcende a palavra”⁴². Ainda Paz comenta que: “a inspiração se manifesta ou se atualiza em imagens. Pela inspiração, imaginamos. E ao imaginar, dissolvemos a nós mesmos e suprimimos a contradição” (PAZ, 1974, p. 70)⁴³. A inspiração e o sonho traduzidos em imagens são as armas surrealistas.

Se para Platão e sua época, a inspiração era considerada coisa divina, uma revelação dos deuses, e até o Renascimento a inspiração era considerada como um mistério, nos dias atuais ela se torna uma questão psicológica. A inspiração tem um papel importante na escritura

⁴¹ Tristan Tzara era um dos líderes dadás.

⁴² “enlaza con la edad de oro romántica de los mejores panteístas alemanes e ingleses. La religión de la poesía. Lenguaje original. Búsqueda del lenguaje primordial, de la palabra que trasciende la palabra”.

⁴³ la inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al imaginar, disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción.

surrealista, segundo Paz (1996, p. 38), “o surrealismo se propõe a fazer um mundo poético, fundar uma sociedade na qual o lugar central de Deus ou da razão seja ocupado pela inspiração”⁴⁴. Para os surrealistas, a inspiração não está mais vinculada a um fator exterior: “a verdadeira originalidade do surrealismo consiste não apenas em ter feito da inspiração uma ideia, mas, mais radicalmente, uma idéia do mundo” (PAZ, 1996, p. 38)⁴⁵.

Como afirma Fernandes Ceres, o surrealismo “busca inspiração em diversas manifestações do inconsciente: o universo dos sonhos, o mundo paralelo dos loucos, a arte primitiva e a arte das crianças - os surrealistas acreditavam no chamado olho-inocente” (FERNANDES, 2008, p. 45).

1.2.4. Mecanismos dos sonhos

Neste item, gostaria de formular algumas questões sobre os mecanismos dos sonhos a fim de compreender melhor o funcionamento do pensamento onírico e, conseqüentemente, a linguagem do poema surrealista.

O homem é regido pela lei do prazer, mas a civilização impõe a lei da realidade ao seu consciente, reprimindo seus desejos que se alojam no inconsciente. Os sonhos tornam-se veículo de acesso e realização desses desejos. Segundo Freud:

Os sonhos das crianças pequenas são frequentemente pura realização de desejos e são, nesse caso, muito desinteressantes se comparados com os sonhos dos adultos. Não levantam problemas para serem solucionados, mas, por outro lado, são de inestimável importância para provar que, em sua natureza essencial, os sonhos representam realizações de desejos. (FREUD, 1987a, p. 145)

Freud fala da distorção nos sonhos como um meio de dissimulação, pois alguns sonhos são a realização mascarada de desejos recalçados, que por alguma razão não pode vir à tona a não ser de modo

⁴⁴ “el surrealismo se propone hacer un mundo poético, fundar una sociedad en la que el lugar central de Dios o la razón sea ocupado por la inspiración”.

⁴⁵ La verdadera originalidad del surrealismo consiste no solamente en haber hecho de la inspiración una idea sino, más radicalmente, una idea del mundo.

distorcido. Freud (1987a, p. 161) cita como exemplo o escritor que “tem de estar precavido contra a censura e, por causa dela, precisa atenuar e distorcer a expressão de sua opinião”. Acredita que “quanto mais rigorosa a censura, mais amplo será o disfarce e mais engenhoso também será o meio empregado para pôr o leitor no rastro do verdadeiro sentido”. (FREUD, 1987a, p. 161).

Para o surrealismo, o sonho é inspiração e linguagem, e como no mundo onírico que Freud demonstrou, na poética surrealista igualmente, o objeto é subvertido por um jogo de associações. O surrealismo literário compartilha algumas características comuns dos sonhos: possui estrutura acumulativa (parece a uma interminável soma de fragmentos); rompe com a linearidade e cria uma multiperspectiva (de ideias e imagens); e distorce noções espaço-temporais.

A ambiguidade de significado também está presente na linguagem surrealista. Como percebemos no poema de Westphalen *La mañana alza el río...*⁴⁶: lemos o verso “La mañana alza el río la cabellera”, e nos perguntamos de quem é a “cabellera”.

Falando da linguagem dos pensamentos do sonho, Freud menciona que nos sonhos ocorre um trabalho de condensação em larga escala. “Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos” (FREUD, 1987a, p. 291). Freud acrescenta que:

O trabalho de condensação nos sonhos é visto com máxima clareza ao lidar com palavras e nomes. É verdade, em geral, que as palavras são freqüentemente tratadas, nos sonhos, como se fossem coisas, e por essa razão tendem a se combinar exatamente do mesmo modo que as representações de coisas. Os sonhos desse tipo oferecem os mais divertidos e curiosos neologismos. (FREUD, 1987a, p. 307)

Então, além do trabalho de condensação nos sonhos se dar na linha temporal dos mesmos, também pode afetar as palavras manipulando-as. Lembramos aqui, que no surrealismo não é comum o emprego de neologismos.

O deslocamento é outro mecanismo presente nos sonhos. Como acredita Freud (1987a, p. 316), “o que é claramente a essência dos pensamentos do sonho não precisa, de modo algum, ser representado no

⁴⁶ Do livro **Las ínsulas extrañas**, 1933.

sonho”. No sonho, elementos de alto valor psíquico podem ser tratados como elementos de valor reduzidos, inclusive com seu lugar tomado por outros elementos. Igualmente à distorção, o deslocamento se dá por influência de alguma censura ou defesa. Nos sonhos as imagens que os formam são uma forma de subversão da realidade vigente, assim como as enfermidades mentais podem dar outra impressão ou mesmo outra visão da realidade.

A linguagem surrealista também revaloriza os objetos, descontextualizando-os para assim atribuir novos significados. Esse procedimento, de deslocar um objeto ordinário de seu mundo habitual, cria uma visão “absurda” com intenções subversivas de extinguir a realidade imposta. Aproxima-se aqui da função metafórica, valorizada pelos surrealistas, que é a figura de linguagem “que permite aos poetas, aos artistas, aos intelectuais irem para além da vida manifesta dos objetos, anulando seu valor convencional e enfatizando seu poder evocador, poder de vir-a-ser de cada objeto, de se tornar outra coisa de cada coisa” (FRANÇA, 2008, p. 100).

Os sonhos realizam associações muitas vezes de difícil compreensão. Eles reproduzem uma ligação entre todos os materiais por meio de uma lógica própria. Freud diz, que nesse aspecto, os sonhos:

agem como o pintor que, num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso, representa num único grupo todos os filósofos ou todos os poetas. É verdade que, de fato, eles nunca se reuniram num único salão ou num único cume de montanha, mas certamente formam um grupo no sentido conceitual. Os sonhos levam esse método de reprodução aos menores detalhes. Sempre que nos mostram dois elementos muito próximos, isso garante que existe alguma ligação especialmente estreita entre o que corresponde a eles nos pensamentos do sonho. (FREUD, 1987a, p. 325)

O mecanismo do sonho cria paralelos “inerentes ao material dos pensamentos do sonho constituem as primeiras fundações para a construção de um sonho; e uma parte nada insignificante do trabalho do sonho consiste em criar novos paralelos onde os que já estão presentes não conseguem penetrar no sonho em virtude da censura imposta pela resistência” (FREUD, 1987a, p. 330).

Cabe relembrar que o que importa nesta dissertação é pensar o sonho e as suas implicações, mas não como categoria da psicanálise, e

sim, como uma categoria literária da linguagem poética surrealista. Para Breton (1985, p. 66), a poesia é o vaso comunicante em uma "continuidade absoluta do vazamento", construindo novos sentidos fruto do acaso, em "grupos de palavras que se sucedem" exercendo "entre si a maior solidariedade"; e não compete ao poeta "favorecer estas em detrimento daquelas". Foge-se do senso comum rumo a uma nova linguagem que valoriza "a vida emocional das palavras"; quer dizer, além do seu sentido, são agrupadas por suas "afinidades secretas".

Octavio Paz sustenta que a analogia está presente entre os primitivos e as grandes civilizações, passando pelo paganismo e cristianismo. Na história da poesia moderna sua função tem sido "por uma parte, foi o princípio anterior a todos os princípios e diferente da razão das filosofias e da revelação das religiões; por outra parte, fez coincidir esse princípio com a poesia mesma"⁴⁷ (PAZ, 1974, p. 39). A poesia é uma das manifestações da analogia: "as rimas e as aliterações, as metáforas e as metonímias, não são senão modos de operação do pensamento analógico"⁴⁸ (PAZ, 1974, p. 39).

Já adiantando ponderações que irão auxiliar na versão dos poemas de Westphalen, do espanhol ao português, consideramos fruto desse pensamento analógico, a poética da analogia que consiste em conceber a criação literária como tradução. Segundo Meschonnic (2010, p. XXXIV), "traduzir é um ato de linguagem". Octavio Paz afirma que:

essa tradução é múltipla e nos confronta a este paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que se resolve no seguinte: o verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem. Não quero dizer que a linguagem suprime a realidade do poeta e do leitor, mas que as compreende, as engloba: o poeta e o leitor são apenas dois momentos existenciais da linguagem.⁴⁹ (PAZ, 1974, p. 49)

⁴⁷ "por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte, hizo coincidir ese principio con la poesía misma".

⁴⁸ "las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico".

⁴⁹ "esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el

A linguagem como protagonista leva consigo a ideia do mundo como texto em movimento e “desemboca na desapareição do texto único, a ideia do poeta como um tradutor ou decifrador conduz à desapareição do autor”⁵⁰ (PAZ, 1974, p. 49). A linguagem, aqui, “tem a sua vida própria, o seu modo particular de existência, independentemente da utilização que dela se pode fazer” (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 114). Ao afastar-se do uso convencional da linguagem, o poeta cria um mundo novo ditado pelo inconsciente.

A linguagem dos sonhos tende à representação pictórica. Como expressa Freud:

Um pensamento onírico não é utilizável enquanto expresso em forma abstrata, mas, uma vez que tenha sido transformado em linguagem pictórica, os contrastes e identificações do tipo que o trabalho do sonho requer, e que ele cria quando já não estão presentes, podem ser estabelecidos com mais facilidade do que antes entre a nova forma de expressão e o restante do material subjacente ao sonho. (FREUD, 1987b, p.324)

Freud (1987b, p. 324) atribui essa característica ao fato de que “em todas as línguas, os termos concretos, em decorrência da história de seu desenvolvimento, são mais ricos em associações do que os conceituais”. O surrealismo se nutre dessas imagens oníricas:

a descoberta de que os processos da elaboração onírica, a condensação e o deslocamento são semelhantes aos da criação literária e podem ser também representados de forma pictórica alvoroçou o grupo de artistas liderados por Breton (FERNANDES, 2008, p. 46)

O simbolismo também é muito usado nos sonhos, uma vez que são empregados na “representação disfarçada de seus pensamentos latentes”. Cabe lembrar que “a plasticidade peculiar do material psíquico

lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que las comprende, las engloba: el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje”.

⁵⁰ “desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor”.

[nos sonhos] nunca deve ser esquecida. Muitas vezes, um símbolo tem de ser interpretado em seu sentido próprio, e não simbolicamente” (FREUD, 1987b, p. 334). Os sonhos são a representação da realidade em símbolos (FREUD, 1987a, p. 30). Portanto, os sonhos tendem a parecer absurdos. Mas como diz Freud (1987a, p. 414), é frequente “os sonhos serem mais profundos quando parecem mais insensatos”. Assim, o absurdo nos sonhos foi esclarecido:

solucionei o problema do absurdo nos sonhos, demonstrando que os pensamentos oníricos nunca são absurdos — nunca, pelo menos, nos sonhos das pessoas sadias — e que o trabalho do sonho produz sonhos absurdos e sonhos que contêm elementos absurdos isolados quando se depara com a necessidade de representar alguma crítica, ridicularização ou escárnio que possa estar presente nos pensamentos oníricos. (FREUD, 1987b, p. 414)

Com a proposta de liberar a imaginação, os surrealistas “combatem o real apresentado como o resultante de uma realidade socialmente produzida pela burguesia que tenta impor uma determinada posição epistemológica como sendo o real” (FERNANDES, 2008, p. 39). As frases automáticas revelam um mundo cheio de possibilidades, com um nível alto de absurdos.

Esse absurdo chega às vias da loucura segundo alguns autores. O sujeito louco está livre da visão tradicional da sociedade (censuras morais e racionais), proporcionando uma visão mais sincera do homem. O louco é um inadaptado que pode criar apenas por uma exigência vital. A partir dessa afirmação, Ceres Fernandes vai ligar o surrealismo à loucura, pois:

se a loucura vai contra esse mesmo *establishment*, se ela, considera positivamente, é uma forma de conhecimento de eu e da realidade exterior e, de posse desse conhecimento, rejeitou o mundo preestabelecido; a loucura e o surrealismo passam a ter objetivos comuns. (FERNANDES, 2008, p. 39)

Assim, o surrealismo admira à loucura em busca da liberdade. O que, de fato, ocorre, pois os surrealistas fazem apologia da loucura sem ressalvas. No Primeiro Manifesto encontramos a seguinte afirmação:

Fica a loucura, “a loucura que é encarcerada”, como já se disse bem. Essa ou a outra. Todos sabem, com efeito, que os loucos não devem sua internação senão a um reduzido número de atos legalmente repreensíveis, e que, não houvesse estes atos, sua liberdade (o que se vê de sua liberdade) não poderia ser ameaçada. Que eles sejam, numa certa medida, vítimas de sua imaginação, concordo com isso, no sentido de que ela os impele à inobservância de certas regras, fora das quais o gênero se sente visado, o que cada um é pago para saber. Mas a profunda indiferença de que dão provas em relação às críticas que lhes fazemos, até mesmo quanto aos castigos que lhes são impostos, permite supor que eles colhem grande reconforto em sua imaginação e apreciam seu delírio o bastante para suportar que só para eles seja válido. E, de fato, alucinações, ilusões, etc. são fonte de gozo nada desprezível. A mais bem ordenada sensualidade encontra aí sua parte, e eu sei que passaria muitas noites a amansar essa mão bonita nas últimas páginas do livro. A *Inteligência* de Taine se dedica a singulares malefícios. As confidências dos loucos, passaria minha vida a provocá-las. São pessoas de escrupulosa honestidade, cuja inocência só tem a minha como igual. Foi preciso Colombo partir com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura cresceu, e durou. (BRETON, 1985, p.35)

Breton afirma que a história mundial está feita por loucos, elevando o status dos mesmos. Os loucos são os corajosos que tem a direção da liberdade. Os surrealistas defendem os loucos, colocando-os na mesma classe que crianças e mulheres, ou seja, aqueles que são a “encarnação” do maravilhoso para eles.

Por fugirem da “normalidade” os loucos são internados. Ao apreciarem a loucura, os surrealistas protestam contra o afastamento

desses sujeitos e passam a desprezar os psiquiatras que são os responsáveis pela noção de loucura que a sociedade nos impõe. No seu romance **Nadja**, Breton escreve: “mas em meu entender todos os internamentos são arbitrários. Continuo a não ver por que se há de privar um ser humano de liberdade”, “os loucos são as vítimas individuais por excelência da ditadura social [...]. Nós afirmamos a legitimidade absoluta da sua concepção da realidade, e de todos os actos que dela resultam”.

Os surrealistas publicam fotografias de mulheres histéricas⁵¹ em “homenagem” ao Cinquentenário da Histeria, em 1928, sob o título de “As Atitudes Passionais em 1878”. Veem na histeria um modo de expressão. Breton e Aragon comentam:

a histeria é um estado mental, mais ou menos irreductível, caracterizando-se pela subversão das relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo moral que ele crê praticamente ser a sua origem, fora de qualquer sistema delirante. Este estado mental baseia-se nas necessidades de uma sedução recíproca que explica os milagres apressadamente aceites da sugestão (ou contra-sugestão) médica. A histeria não é um fenómeno patológico e pode, sob todos os aspectos, ser considerada um meio supremo de expressão. (BRETON; ARAGON *apud* DUPUIS, p. 80)

Outro exemplo do mundo dos distúrbios dos processos buscados por Breton, é o ecolalia, um distúrbio da linguagem no qual o paciente responde às perguntas repetindo a última palavra do interlocutor. Juntamente com a síndrome de Ganser, que nada mais é do que a simulação de transtornos dissociativos com sintomas psiquiátricos, em que o paciente dá respostas incoerentes. A partir desses transtornos, os surrealistas elaboram um diálogo ideal. Pode-se ter uma ideia desse diálogo através do exemplo trazido pelo próprio Breton:

“Que idade você tem? “ – Tem (Ecolalia)
 “Como você se chama?” –
 Quarenta e cinco casas (Sintoma de Ganser, ou das respostas absurdas). (BRETON, 1985, p. 68)

⁵¹ A histeria também foi estudada por Charcot, que os surrealistas admiravam.

Concluimos que o trabalho do sonho não é apenas mais irracional, mais esquecido e mais incompleto do que o pensamento de vigília; é inteiramente diferente deste em termos qualitativos e, por essa razão, não é, em princípio, comparável com ele. Não pensa, não calcula e nem julga de nenhum modo; restringe-se a dar às coisas uma nova forma. Na tentativa de escapar à censura, o sonho “se serve do deslocamento das intensidades psíquicas a ponto de chegar a uma transmutação de todos os valores psíquicos” (FREUD, 1987b, p. 466). A “tese de que os sonhos dão prosseguimento às ocupações e interesses da vida de vigília foi inteiramente confirmada pela descoberta dos pensamentos oníricos ocultos” (FREUD, 1987b, p. 534). Como observa Freud, “é bem verdade que descrevemos os sonhos como absurdos, mas os exemplos nos ensinam quão sensato pode ser o sonho, mesmo quando parece absurdo” (FREUD, 1987b, p. 536). O mesmo se aplica aos poemas surrealistas, pois suas imagens “absurdas” utilizam mecanismos semelhantes ao do sonho, com resultados próximos aos dos sonhos. Destes mecanismos destacamos: a distorção, que seria um modo de dissimulação do verdadeiro sentido; a condensação temporal; o deslocamento de elementos e valores; associações e analogias criando novas relações entre as coisas e o simbolismo; tudo isso resulta em imagens incomuns, pois os sonhos assim como o surrealismo são predispostos à representação pictórica.

II

REFLEXÃO À ARTE PRIMITIVA

2.1. África e Oceania

No início do artigo “Surrealismo e a pintura”, Breton exclama: “o olho existe no estado selvagem”. Indica que o surrealismo irá atrás da linguagem natural. Para os surrealistas:

recuperar a linguagem natural é voltar à natureza, antes da queda e da história: a poesia é o testemunho da inocência original. O Contrato Social se converte, para Breton, no acordo verbal, poético, entre o homem e a natureza, a palavra e o pensamento. A partir desta perspectiva, podemos entender melhor essa afirmação muitas vezes repetida: o surrealismo é um movimento de libertação total, não uma escola poética.⁵² (PAZ, 1974, p. 59)

Além do interesse pelo que era menosprezado, o surrealismo reconhece o valor da arte de povos ditos primitivos. Antes dos surrealistas começarem suas viagens à América, eles possuíam de antemão curiosidade pela arte primitiva da África, da Oceania - artes como do tipo das esculturas do tipo *mallangan* -, inclusive da cultura esquimó e principalmente da América. *A Révolution Surréaliste* publica reproduções das máscaras do Pacífico, dando um caráter além do decorativo.

Cabe nesse momento refletir sobre o conceito de primitivismo. A noção popular do conceito de primitivo costuma desenhá-lo relacionado à identidade do Ocidente. Seria “o anterior à chegada do europeu, era o primitivo ou a anedota do homem em estado selvagem” (MORENO, 1998, p. 109). Essa visão evolucionista do primitivo versus o civilizado, acaba por considerá-lo como o bárbaro ou selvagem em oposição à

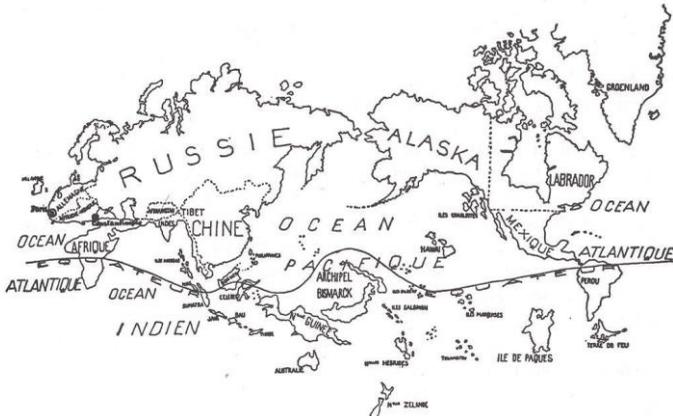
⁵² recobrar el lenguaje natural es volver a la naturaleza, antes de la caída y de la historia: la poesía es el testimonio de la inocencia original. El Contrato Social se convierte, para Breton, en el acuerdo verbal, poético, entre el hombre y la naturaleza, la palabra y el pensamiento. Desde esta perspectiva se puede entender mejor esa afirmación tantas veces repetida: el surrealismo es un movimiento de liberación total, no una escuela poética.

superioridade do civilizado ocidental. Ao contrário desta ideia, o primitivo nesta dissertação está mais próximo da ideia de algo espontâneo e mais próximo das “origens”.

Para os surrealistas, desde as reflexões colocadas no Primeiro Manifesto, o primitivismo seria o caminho para o “ponto supremo” que supera os valores racionais e utilitários. É a conciliação dos opostos, expressada no início desse texto. Em resposta a uma entrevista realizada por Jean Duché, em 1946, Bretón afirma:

O artista europeu, no século XX, só pode se proteger do enxugamento das fontes de inspiração provocadas pelo racionalismo e o utilitarismo, relacionando-se de novo com a visão chamada primitiva, síntese da percepção sensorial e representação mental ... é a plástica da raça acobreada, particularmente, a que nos permite aceder atualmente a um novo sistema de conhecimento e relações ... ⁵³ (BRETON, 1972, p. 243)

Essa simpatia pelas culturas ditas primitivas fica evidente ao observarmos a reescrita do espaço presente no “mapa surrealista do mundo” publicado na revista *Variétés* de junho de 1929. Vejamos:



⁵³ El artista europeo, en el siglo XX, sólo puede protegerse de la desecación de las fuentes de inspiración provocadas por el racionalismo y el utilitarismo, relacionándose de nuevo con la visión llamada primitiva, síntesis de percepción sensorial y representación mental...Es la plástica de la raza cobriza, particularmente, la que nos permite acceder actualmente a un nuevo sistema de conocimientos y relaciones...

Mapa surrealista do mundo, 1929.

O mapa retrata as preocupações artísticas e até políticas dos surrealistas, especializando-as: os Estados Unidos e a Europa desaparecem do mapa, ficando apenas o Alaska e a Rússia predominando sobre a Europa; a América do Sul está representada pelo Peru; e as áreas de interesse aparecem hipertrofiadas como México, Ilha de Páscoa e Terra do fogo. Esse mapa imaginário pode ser colocado em relação com a coleção de Breton e Eluard adquirida em um leilão em 1931. Dentro dos trezentos e doze objetos, 124 eram da América, 134 da Oceania, só 30 da África e os 21 restantes eram de diversos outros lugares.

Lourdes Andrade (1996, p. 122) interpreta que essa acumulação de objetos heterogêneos virá a caracterizar a estética surrealista, partindo de técnicas como o *collage* e o *cadavre exquis*: “em suas pesquisas ao longo de lojas de antiquários e curiosidades, nossos poetas se entregam a caça do indescritível ‘objeto do desejo’”⁵⁴.

O interesse dá-se por reconhecer, por exemplo, nas estátuas e máscaras, a qualidade da criação que não conhece as limitações estéticas e racionais do Ocidente. Revela-se uma arte muito mais liberta e significativa.

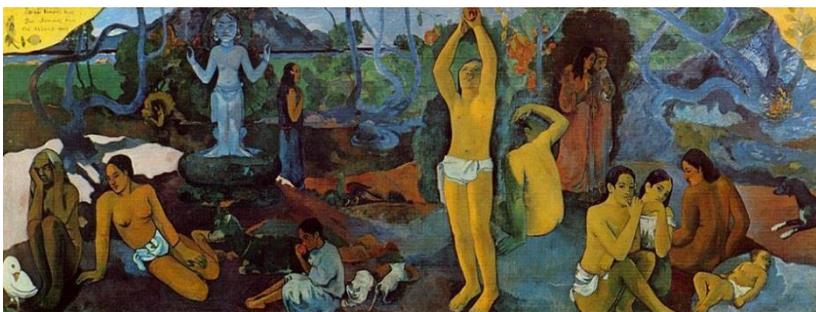
Espera-se ampliar os horizontes da concepção de arte e do belo; o contato com a arte primitiva deveria superar a racionalidade ocidental e devolver ao homem seu poder de criação original. Essa arte que:

exprimindo mitologias intactas e sempre vivas, possui uma densidade poética exemplar: a preocupação do belo é nela secundária e apaga-se atrás de uma intenção de expressão. A decoração gratuita não poderia existir nestas obras em que está indicado um sentido. Pouco importa que esse sentido nos escape: não é menos verdade que nos apercebemos da sua presença e da maneira como ele assume um compromisso com a totalidade do humano. (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 232)

⁵⁴ “En sus pesquisas a lo largo de los puestos de anticuarios y curiosidades, nuestros poetas se deslizan a la caza del inasible ‘objeto del deseo’”.

Para os surrealistas admirar essa arte é contemplar o maravilhoso. As diferentes formas de arte “mágica” nutrem o onirismo surrealista. Segundo Robert Ponge (1999, p. 75), “o que fascina os surrealistas é a capacidade daquela arte em superar a oposição entre percepção e representação, em oferecer uma síntese da percepção sensorial com a representação mental”.

Um dos primeiros artistas em torno dessa reflexão sobre a primitividade é Gauguin. Em 1891, Paul Gauguin viajou para a Polinésia a fim de viver “entre os selvagens”. Essa experiência fez ressurgir no próprio artista o espírito selvagem, produzindo várias obras nessa temática. Seu quadro de maior prestígio **De onde viemos, quem somos e para onde vamos** traz o cenário primitivo e essas indagações sobre a trajetória humana.



Where do we come from? What are we? Where are we going? 1897, de Paul Gauguin. Fonte: <<http://abstracaocoletiva.com.br/2013/03/12/de-onde-viemos-que-somos-para-onde-vamos-analise/>>.

Alain Badiou (2007, p. 36) nos lembra que o século XX foi marcado pela nostalgia, por uma tendência de olhar para trás. Isso se deve à ideia que atravessou toda essa época: “que sua oportunidade já passara”. Esse sentimento de esgotamento, junto com o processo para se alcançar o homem novo almejado nesse período, como mencionamos no primeiro capítulo, faz a Europa procurar “a restituição de um homem antigo, obliterado, desaparecido, corrompido. [...] retorno de uma origem que se dissipou” (BADIOU, 2007. p. 107). Assim, o velho continente procura na África, Oceania e América a promessa de renovação.

Essa inspiração em culturas distantes da europeia não foi exclusividade do surrealismo. O interesse pela arte primitiva deu-se em

várias outras vanguardas, como no cubismo e o seu fascínio pela arte africana, do qual podemos citar como exemplo a primeira obra considerada cubista, *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, que estava na sua “fase negra” –inspirado na arte primitiva africana, especialmente nas máscaras.

Os artistas surrealistas veem o mundo ocidental moderno como “uma civilização sem mitos, desprovida do senso do maravilhoso, é um mundo sem poesia, que nega a poesia” (PONGE, 1999, p. 74). Sendo assim, buscam novos modos de expressão que encontram nas artes e culturas dos povos considerados primitivos.

2.2. O surrealismo em busca do mito americano

O surrealismo, ao aspirar a uma criação artística voltada ao inconsciente e ao mundo onírico, a fim de ir além da realidade física e racional, acaba fascinando-se pelo pensamento mágico das sociedades pré-colombianas. O surrealismo encontra nessas culturas os poderes poéticos que foram perdidos pelo homem ocidental e, como afirma Jean Puyade, procura “a continuidade do trabalho de ‘tábula rasa⁵⁵’ iniciado pelo dadaísmo” (PUYADE, 1999, p. 19). Essas novas descobertas trouxeram energia para renovar a inspiração. O enriquecimento artístico foi significativo para o surrealismo, exercendo um fascínio duradouro.

Os viajantes surrealistas⁵⁶, ao retornarem à Europa levaram “todos eles, uma bagagem valiosa que encontraria em terras latino-americanas um obstáculo distinto para sua postulação” (MARTINS, 2008, p. 144). Pois a América era distinta, “o impacto das ideias surrealistas sobre as diversas sociedades europeias então desestimuladas em sua razão de ser não se aplicava a uma América Latina que estava a descobrir-se, animada com o prenúncio de uma identificação consigo mesma (MARTINS, 2008, p. 144).

Desde a época da “descoberta” a América é vista como terra prometida, “paraíso terrestre, e se constrói imaginariamente sobre ele o quadro de uma idade de ouro responsável pela lenda do *El Dorado*, da lenda de *Jauja* e de outras elucubrações próprias da fantasia do

⁵⁵ Tábua rasa aqui é usada como metáfora para o papel em branco a ser escrito, referindo-se a um estado em que a consciência/ razão não intervenha.

⁵⁶ Breton, Masson, Ernst e Péret, para citar alguns nomes importantes que conhecem a América.

renascimento”⁵⁷ (NÚÑEZ, 1998, p. 93). Assim, desde os primórdios do contato com a Europa, a América proporciona um cenário “maravilhoso” e desperta “o interesse renascentista pelo homem em seu ‘estado de inocência’⁵⁸ (NÚÑEZ, 1998, p. 94), na visão deles. Tomemos como exemplo **A Utopia** de Tomás Moro, que nutre sua inspiração “com relatos de Colombo e Vesúcio e as notícias sobre as descobertas de novas terras americanas, que induzem a conceber a ideia de uma ilha em que o homem vive com felicidade”⁵⁹ (NÚÑEZ, 1998, p. 96). Assim, contaminado por elementos ideais americanos, Moro concebe um lugar ideal refletindo uma vontade de superar a própria realidade.

Mesmo essa sendo uma visão imaginária da época, da qual se tinha um conhecimento deformado e fragmentário da América, os surrealistas foram contaminados por essa imagem de paraíso ainda antes de chegarem à América. Núñez credits a Humboldt⁶⁰ a contribuição para o fim da utopia do continente americano, mas, ao mesmo tempo diz tê-lo transformado no continente da esperança: “por sua ação e suas idéias [de Humboldt] os europeus adquiriram novos olhos para observar a vida americana como um refúgio contra a fadiga de viver e da dor do mundo que afligia sua época”⁶¹ (NÚÑEZ, 1998, p. 105). Sem dúvida, essa percepção do continente americano cativou os artistas, pois segundo Carlos M. Luis (2008, p. 11), os surrealistas “lançaram o que foi, talvez, o último olhar romântico sobre a América”⁶². Parece que ainda contaminados pela visão dos descobridores de que a “América constituía um presente, mas não um passado de civilização e cultura. Era uma realidade virginal diante da qual o europeu estava ainda

⁵⁷ “paraíso terrenal, y se construye imaginariamente sobre él el cuadro de una edad de oro gestora de la leyenda de El Dorado, de la leyenda de Jauja y de otras elucubraciones propias de la fantasía del renacimiento”.

⁵⁸ “el interés renascentista por el hombre en su ‘estado de inocencia’”.

⁵⁹ “con relatos de Colón y Vesúcio y las noticias acerca de los descubrimientos de nuevas tierras americanas, que lo inducen a concebir la idea de una isla en que el hombre vive con felicidad”.

⁶⁰ Alexander von Humboldt (1769-1859) pesquisador das ciências naturais, explora e mapeia a América Central e do Sul em sua viagem exploratória (1799-1804). Motivado por sua curiosidade, realiza pesquisas de valor científico inestimável descrevendo diversos aspectos da América Latina até então desconhecidos pelos europeus.

⁶¹ “Por su acción y sus ideas [de Humboldt] los europeos adquirieron nuevos ojos para observar la vida americana como refugio de la fatiga de vivir y del dolor del mundo que los aquejaba en su época”.

⁶² “lanzaron lo que fue quizás la última mirada romántica sobre la América”.

desconcertado e sobre a qual começou a especular que a priori com grande reservas de fantasia e um pouco de preconceito”⁶³ (NÚÑEZ, 1998, p. 109). Os surrealistas vieram em busca do espiritual maravilhoso desses povos.

Seus mitos ancestrais, sua concepção de unidade entre o homem e a *Pachamama*⁶⁴, são elementos de inspiração poética. Para os surrealistas, o mito, de grande interesse em contraste com a sociedade dominada pelo racionalismo cientificista, possui um caráter estético. Não se trata de voltar ao tempo em que se acreditava nos mitos como verdade, mas sim de “incorporar à vida contemporânea sua potencialidade de metamorfose”⁶⁵ (LUIS, 2008, p. 02). Assim como o surrealismo incorpora a linguagem metafórica em busca do maravilhoso, incorpora também o mito. O mito:

na medida em que é simbólico, em que significa a confissão de impotência da razão em fazer compreender pela lógica mistérios cosmogônicos, procede por raciocínio analógico, coincidindo assim com o pensamento primitivo e com a busca surrealista de uma decifração universal, quer pela sua forma, quer pelo seu conteúdo. É que, com efeito, o mito é não somente superação do raciocínio discursivo, mas forma de explicação do mundo e expressão das estruturas sociais a partir das quais é produzido: em suma, projeção inconsciente da explicação das coisas, por uma dada sociedade. (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 186)

Enrique Molina começa seu artigo “Surrealismo Novo Mundo” com a imagem do bisão gravado na pedra de uma caverna. Gesto realizado por impulsos instintivos, sem qualquer referência religiosa, o “artista” penetra nos segredos do mundo desconhecido, em uma vertente mágica, desejando o sucesso de sua caçada. Segundo Molina, cria-se aqui a magia por correspondência que alimentará o ocultismo por

⁶³ “América constituía un presente pero no un pasado de civilización y de cultura. Era una realidad virginal ante la que el europeo estaba aún desconcertado y sobre la cual empezó a especular a priori con gran acopio de fantasía y un tanto de prejuicio”.

⁶⁴ Divindade dos Andes peruanos, bolivianos e norte do Chile. Essa deusa está vinculada à terra, aos rios, às montanhas e à fertilidade.

⁶⁵ “incorporar a la vida contemporánea su potencialidad de metamorfosis”.

séculos. Essa concepção imaginária por analogia atua na fronteira entre o mundo interior e exterior, fazendo-a se dissipar. Cabe lembrar que essa concepção foi formulada por Breton no Segundo Manifesto, afirmando que existe um ponto em que as coisas deixam de ser percebidas contraditoriamente (BRETON, 1985, p. 89).

Nesse cenário, a dissolução dos opostos pode aproximar a lírica de Westphalen, em alguns casos, não somente ao surrealismo mas também a uma perspectiva das culturas autóctones. Porém, como lembra Usandizaga (2013, p. 52), apesar da admiração de Westphalen pela cultura antiga, não se pode afirmar que ele “está conectado com as cosmovisões autóctones, mas sim, no entanto, ciente de que na cosmovisão andina essa união de contrários que mostra o surrealismo faz parte da percepção natural do universo”⁶⁶. Contudo, existe uma abertura na sua sensibilidade resultando que o poeta pode escrever sobre o sobrenatural sem restringir-se à religião oficial.

O poema *Una cabeza humana viene lenta desde el olvido* do livro **Las Ínsulas extrañas** de Westphalen, pode falar em mais de um céu, ideia inconcebível para os cristãos, “No me dices en cuál cielo tiene tu morada / En cuál olvido tu cabeza humana / En cuál amor mi amor de varios siglos”. A arte primitiva proporciona o contato do homem com a totalidade do universo. Neste caminho, o surrealismo busca a surrealidade, que seria quase uma “realidade absoluta”.

Os surrealistas europeus, ao acreditarem no mito da bondade e inocência do indígena americano, também acreditam que encontrariam a criação totalmente despida de qualquer razão na arte pré-colombiana. Viam as mitologias primitivas como um oásis não contaminado pelas formas de poder ocidentais. Desse modo, almejava-se encontrar as forças da criação autêntica. Não se trata, de nenhum modo, de uma regressão cultural, mas sim de buscar a integração total do homem, perdida pelo europeu. O surrealismo torna-se uma atitude espiritual. Esse processo passa por uma subversão dos cânones ocidentais.

José Pierre chama a atenção para o fato de que as religiões da América indígena relacionam-se com a magia, com concepções mítico-poéticas. Para o surrealismo, nascemos livres e dotados de potencial poético até que a dura realidade de valores práticos reprime todo esse potencial, que ficará apenas no inconsciente. É a essa realidade que o surrealismo vem se contrapor para “devolver o pensamento a sua pureza

⁶⁶ “esté conectado con las cosmovisiones autóctonas, sí que es sin embargo consciente de que en la cosmovisión andina esa unión de contrarios que muestra el surrealismo forma parte de la percepción natural del universo”.

original” (BRETON, 1985, p. 98). Acredita-se que os americanos antes da Conquista eram “verdadeiros poetas, no sentido mais profundo, mais violento e mais ‘primitivo’ que esse termo é passível de revestir” (PIERRE, 1999, p. 102). O verdadeiro poeta é o xamã, o mágico, que age sobre o mundo pela palavra.

Os surrealistas, ao desejarem o maravilhoso, libertam a imaginação e se abrem para outros mundos; além do mundo onírico, se abrem para outras culturas. Neste ponto, seria legítimo buscar uma analogia desse desejo surrealista com o desejo inerente no ofício à qual nos dedicamos nesta pesquisa, qual seja, o da tradução. Berman (2007, p. 28) ao discorrer sobre os diferentes métodos de tradução, aponta “duas formas tradicionais e dominantes da tradução: a tradução etnocêntrica e a tradução hipertextual”. Para ele, estas duas formas de tradução são as consideradas “normais e normativas” e “representam o modo segundo o qual uma porcentagem impressionante de traduções se efetua há séculos” (BERMAN, 2007, p. 28). A tradução etnocêntrica é aquela que “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela - o Estrangeiro - como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007, p. 28). Enquanto isso a tradução hipertextual “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente” (BERMAN, 2007, p. 28). O pensamento surrealista é contra essa visão etnocêntrica, uma vez que vê o outro, o estrangeiro, como positivo e o acolhe como tal. O surrealismo está aberto a outras visões que também são um modo de buscar uma visão da realidade.

Algumas exposições dos surrealistas expressam essa abertura ao estrangeiro. Em maio de 1927, é inaugurada, em Paris, a exposição “Yves Tanguy e objetos da América”. A exposição estava composta de quadros de Tanguy e obras originárias da América indígena. Outra exposição importante, em 1936, é a da Galeria de Charles Ratton, que trazia “objetos encontrados” da América e Oceania⁶⁷, compartilhando o espaço com obras de Salvador Dalí e Meret Oppenheim. Nessa justaposição de obras surrealistas com os objetos da América e Oceania, rompe-se a linearidade dos arquivos históricos. Nessa forma de apresentação, não classificatória, como tradicionalmente eram

⁶⁷ Continua plantas carnívoras, alguns animais, ‘objetos naturais interpretados, objetos perturbados (que sofreram ação de agentes naturais), objetos selvagens (máscaras americanas e da Polinésia), etc.

construídas as exposições, ficava implícito a ideia de que esses autores indígenas eram recebidos como pertencendo ao universo surrealista. Acreditavam que o homem “primitivo” era seu contemporâneo, pois tanto as artes dos artistas surrealistas como a arte primitiva eram fruto da manifestação “pura do espírito”⁶⁸. Mas a esta apreensão do primitivo pode-se opor à crítica; os surrealistas realizariam, de certa maneira, o mesmo movimento dos colonizadores por eles criticados, ao retirarem a arte de seu contexto e a levarem para os museus da Europa.

Então, essa admiração dos surrealistas pelas civilizações indígenas da América, fez com que os mesmos importassem vários elementos artísticos delas, e mostrassem um grande interesse pelo seu pensamento e filosofia. Esses objetos são escolhidos pela aparência excêntrica, pelo humor e pela relação entre vida e morte, por conciliar em magia e mito. Se os objetos são inúteis no mundo prático, para eles são como desejos em forma física. Nesse quadro das artes ameríndias, a relação do homem com o objeto está fundada numa relação de emoção, sensíveis ao objeto, que se torna uma abertura a novos conhecimentos. Por isso, os surrealistas desconfiam dos etnólogos que teriam uma visão objetiva e assim seriam incapazes de alcançar a verdadeira interpretação dessa arte.

Inicia em 1936 a Guerra Civil Espanhola e quando finalmente ela termina, em 1939, estoura a Segunda Guerra Mundial. Esses acontecimentos fazem com que inúmeros artistas partam para as Américas. O México foi privilegiado. Governado por um presidente progressista, Lázaro Cárdenas, abriu as portas para os intelectuais surrealistas. Essa recepção, juntamente com uma bela paisagem e culturas indígenas, ofereceu um clima propício para os exilados surrealistas europeus. México é o país da primeira Revolução do século XX e o refúgio de Trotsky. Um dos pontos altos da estada de Breton no México foi a redação do manifesto *Por uma arte revolucionária independente* com Trotsky (assinado por Diego Rivera e Breton). O manifesto expõe o desejo de uma arte totalmente independente:

em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a toda coação, que sob nenhum pretexto se lhe imponha a fila indiana. Para os que nos exigirem, hoje ou amanhã, que a arte se submeta a uma disciplina

⁶⁸ Breton fala de manifestação pura do espírito no Primeiro Manifesto surrealista.

que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma rotunda negativa e nossa vontade deliberada de bater-nos à fórmula: toda a liberdade na arte. (BRETON; RIVERA, 2008, p. 527)

Antonin Artaud viajara para o México em 1936, antes dos demais surrealistas, em busca da experiência com o ritual mágico do peiote, como uma viagem ao seu interior em território mexicano. Nessas terras encontram-se os yaquis, os tarahumaras e os huicholes, que também são conhecidos como povos do peiote. Todos os anos esses povos fazem a coleta de um cacto alucinógeno, e sob tal efeito, em certo estágio, eles passam por uma “inversão dos códigos” em que nada mais é como conhecemos. Posteriormente, Artaud voltou ao tema desse contato com essas culturas em seus ensaios e textos poéticos, aludindo ao poder alucinatório que abrirá o campo das visões. Contudo, alguns historiadores suspeitam que essa viagem tenha ocorrido somente em sua imaginação.

Outro fator que chama a atenção dos surrealistas é o espírito de coletividade dos povos primitivos. A criação coletiva é umas das propostas dos surrealistas, “à semelhança da arte primitiva, em cuja compreensão o grupo social, no seu conjunto, comunga estreitamente” (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 13). Os surrealistas buscam essa criação coletiva através de jogos. Trata-se “de colocar em situação crítica as exigências da lógica, quer não se preocupando com o sentido do discurso, quer não o autorizando a constituir-se como continuidade: ir além da subjectividade pessoal, descobrir aonde pode levar um discurso cujos elementos provêm de diferentes locutores” (DUROZOI; LECHERRBONNIER, 1972, p. 155).

2.3. O surrealismo em solo americano

Neste item, iremos explorar como frutificou o surrealismo na América. Além dos próprios artistas surrealistas franceses viajarem para a América e voltarem a Europa inspirados por esse continente, as ideias surrealistas vieram e floresceram no novo continente onde encontram ecos de elementos próprios. O surrealismo pode ser visto como “outra das vias europeias que na América canaliza problemas e contradições próprias, e que se encontra com grandes escritores que o levam ao seu

terreno”⁶⁹ (UZANDIZAGA, 1998, p. 251). **Leyendas de Guatemala** de Miguel Ángel Asturias⁷⁰ é um bom exemplo. Esse livro traz a renarração de contos e mitos orais nativos de Guatemala de inspiração precolombiana e colonial, em um texto com influência vanguardista/surrealista. Representa as lendas indígenas com ares de sobrevivência, porém combinadas com elementos europeus. Inicia o livro localizando o leitor em um cenário cultural de sobreposição, afirmando que a Guatemala foi construída sobre cidades enterradas.

O surrealismo teve grande repercussão na literatura hispano-americana, com presença marcante em países como México, Argentina, Chile e Peru. Evidências de que o surrealismo tocou nossa América são as produções, a partir de 1926, dos hispano-americanos Enrique Molina, Aimé Césaire, Wilfredo Lam, Roberto Matta, Octavio Paz, César Moro e E. A. Westphalen, além de muitos outros artistas que nunca foram propriamente considerados surrealistas. Exemplos como esses provam que o movimento surrealista foi um dos de maior influência no continente. Sergio Lima considera que:

é na América Latina propriamente que surgiram algumas das contribuições mais significativas para o percurso do Surrealismo, mormente em seu período pós-guerra, sendo que, num mesmo fluxo e igualmente pouco consideradas, estão as contribuições tão representativas quanto outros centros que não Paris. (LIMA, 1995, p. 34)

Assim, ainda que tenham sido valiosos os contatos com os franceses, o surrealismo ganha diferentes tons ao brotar em solo americano. A influência do surrealismo francês foi marcante, talvez por se distanciar da experiência norte-americana e do legado colonial. Ángel Rama menciona as viagens dos artistas latino-americanos para a França, acrescentando que além de uma vontade de renovação cultural, brotava de raízes mais profundas: “nasce do esforço pela independência cultural que as antigas colônias da Espanha e Portugal desenvolveram desde a época da independência, buscando na França - já que era a capital da modernidade -, uma nutrição espiritual de acordo com os tempos” (RAMA, 2001, p. 119).

⁶⁹ “otro de los cauces europeos que en América canaliza problemas y contradicciones propias, y que se encuentra con grandes escritores que lo llevan a su terreno”.

⁷⁰ Miguel Ángel Asturias (1899-1974) escritor e diplomata guatemalteco.

O crítico Nelson Osório define a etapa pós-modernista na América Hispânica como:

um processo renovador de amplo espectro, cujos canais mais definidos podem determinar por tendências a primeira vista polarizadas, mas que só estabelecem os limites dentro dos quais se move uma variedade concreta de manifestações cuja taxonomia não é fácil de elaborar. Estas duas polaridades que seriam o criollismo ou mundonovismo, por um lado, e os diversos brotos vanguardistas por outra. Entre ambos pólos, ora se aproxima de um ora de outro, oscila e se concreta a produção literária da primeira pós-guerra.⁷¹
(OSÓRIO, 1980, p. 14)

Osório (1980, p. 17) chama a atenção para termos o cuidado de não considerar o vanguardismo hispano-americano como um epifenômeno dos movimentos europeus, pois “esta perspectiva faz com que se perca a possibilidade de ver o que existe de hispano-americano em nosso Vanguardismo e só se possa perceber o que tem de europeu”⁷². Assim, temos que ter cuidado para não vermos nossa vanguarda como um prolongamento da vanguarda europeia. Aqui tivemos características próprias e até nossos próprios “ismos”.

O surrealismo latino-americano se deu mais como uma linguagem. Usa dos mecanismos da linguagem onírica, como o surrealismo francês, mas com temas, questões e finalidades próprias. Pois aqui a realidade é outra. Sua originalidade é fruto de uma grande diversidade cultural. Na América Latina assume-se o clima de ruptura das vanguardas, mas com intenções de renovar a literatura e a realidade. Mais que explorar o sonho, o surrealismo germina de uma vontade de buscar outra dimensão do real com uma linguagem poética.

⁷¹ “un proceso renovador de amplio espectro, cuyos cauces más definidos se pueden determinar por tendencias a primera vista polarizadas, pero que no hacen sino establecer los límites dentro de los cuales se mueve una variedad concreta de manifestaciones cuya taxonomía no es fácil de elaborar. Estas dos polaridades serían el criollismo o mundonovismo, por una parte, y los diversos brotes vanguardistas por la otra. Entre ambos polos, ora aproximándose a uno ora al otro, oscila y se concreta la producción literaria de la primera postguerra”.

⁷² Esta perspectiva hace que se pierda la posibilidad de ver lo que hay de hispano-americano en nuestro Vanguardismo y sólo se pueda dar cuenta de lo que tenga de europeo.

Na América Hispânica, a vanguarda encontrou um solo que precisava de suas sementes para trazer a renovação de sua linguagem e técnicas, seu espírito questionador e crítico, e, de certa forma se incorpora à tradição, reformulando-a. Segundo Barthes, para que possa existir vanguarda, a sociedade deve combinar duas condições históricas: uma arte reinante de natureza razoavelmente conformista, e um regime de estrutura liberal; noutras palavras, é preciso que a provocação encontre ao mesmo tempo sua razão e sua liberdade.

Jorge Schwartz (2008, p. 35), ao falar das “Utopias Americanas”, afirma que o “admirável homem novo da vanguarda” projeta seu “imaginário no futuro”. Fruto da era da vida moderna/ tecnologias sobre as artes, diferentes ismos interessam-se pelo futuro. A questão do novo ganha destaque. O novo “transforma-se em palavra de ordem dos ismos dos anos 1920” (SCHWARTZ, 2008, p. 59). Esse novo é visto como uma pluralidade significativa por Rama:

Surgem, em pontos estratégicos da América Latina, outras falanges vanguardistas que se organizam em torno de manifestos, revistas, atos públicos escandalosos, para proclamar a vontade do *novo*. Esta palavra, ingenuamente dignificada, constitui-se na senha com a qual se reconhecem uns aos outros e com a qual se unificam, porque ainda que esconda um conjunto de acepções plurais, níveis díspares, associações caóticas, ela supera essa diversidade com o único dado seguro que no momento se vislumbrava no horizonte artístico: a vontade de ser diferente dos antecessores, a consciência prazerosamente assumida de ser *novos*, de nada dever aos antepassados (embora as dívidas se acumulassem em Paris) e dispor a seu capricho do repertório de uma realidade que é a do seu tempo e que, por isso, ninguém a pode disputar. (RAMA, 2001, p. 114)

Assim como cada novo “ismo” brota da vontade de superar o anterior, o novo aqui é potência de superação e renovação. Busca-se uma nova estética e a inovação formal da poesia. As imagens poéticas presentes muitas vezes refletem esse cenário no qual o mecânico se infiltra. Segundo Rama (2001, p. 112), “a cidade moderna era agora para os vanguardistas o que fora a natureza para os românticos”. Exemplo

desta questão, poderia ser o poema *Andando el tiempo* de Emilio Adolfo Westphalen, onde percebemos essa preocupação tanto no nível semântico como rítmico. Este é o primeiro poema do livro **Las ínsulas extrañas** e reflete o conteúdo do livro. Seu título, *Andando el tiempo*, é a síntese da questão, o tempo que passa, o sujeito que passa, o ciclo da vida e os paradoxos do tempo. Vejamos um trecho:

Andando el tiempo...
 Andando el tiempo
 Los pies crecen y maduran
 Andando el tiempo
 Los hombres se miran en los espejos
 Y no se ven Andando el tiempo
 Zapatos de cabritilla
 Corriendo el tiempo
 Zapatos de atleta
 Cojeando el tiempo
 Con errar de cada instante y no regresar
 Alzando el dedo Señalando
 Apresurado
 Es el tiempo y no tiene tiempo
 No tengo tiempo [...]

Mas não se trata de uma apologia da vanguarda futurista, apesar de algumas simpatias. Quer-se ir além de mencionar novidades tecnológicas, almeja-se uma nova sensibilidade. Mas esse pensamento, por outro lado, recebe críticas de autores como Borges e Mariátegui que criticam a ideologia do novo pregando um esgotamento do mesmo.

O novo também se dá em um desejo de uma linguagem nova em um país novo. Em países como Argentina, Peru e Brasil percebemos as vanguardas como uma potência de renovação das linguagens existentes e a possibilidade de pensar em uma língua que fosse realmente nacional. Exemplos como **Macunaíma** de Mário de Andrade, *o neocriollo* de Xull Solar e o projeto de Francisco Chuqiwanga Ayulo de recuperar marcas indígenas na fala, retratam uma vontade extrema de expressar-se em uma língua própria que representasse a realidade nacional. Cabe lembrar que já em 1825 Simón Rodríguez faz a distinção entre língua escrita europeia e “língua falada americana” (SCHWARTZ, 2008, p. 66), as vanguardas reacendem a chama. As vanguardas reforçaram o desejo de uma identidade própria com essa reflexão sobre as especificidades da língua.

O estudioso George Steiner, em seu livro **Extraterritorial**,

afirma que “cada língua cristaliza a história interna, a visão de mundo específica do *volk* ou nação” (STEINER, 1990, p. 15). Existem diversos dialetos por toda a América Latina onde seus falantes expressam-se de um modo distinto ao que seriam obrigados a escrever. Em **La ciudad Letrada**, Ángel Rama comenta:

No comportamento linguístico dos latino-americanos, ficam nitidamente separadas duas línguas. Uma foi a pública e separatista, que acabou fortemente impregnada pela norma cortesã procedente da península, a qual foi afetada ao extremo cristalizando-se em formas expressivas barrocas de duração temporal sem igual. [...] A outra foi a popular e cotidiana, utilizada pelos hispanos e luso-falantes em sua vida privada e em suas relações sociais... (RAMA, 1984)

A língua oral está em constante evolução e é natural que aconteçam adaptações e mudanças ao longo do tempo. Rama acrescenta:

Enquanto a evolução desta língua foi constante, apelando para toda classe de contribuições e distorções, e foi sobretudo regional, funcionando em áreas geograficamente delimitadas, a língua pública oficial caracterizou-se pela sua rigidez, pela sua dificuldade em evoluir e pela generalizada unidade do seu funcionamento. Muitos dos seus recursos foram absorvidos pela língua popular que também soube conservá-los tenazmente, em especial nas zonas rurais, mas, pelo contrário, a língua da escrita precisou de grandes transtornos sociais para poder se enriquecer com as invenções lexicais e sintáticas populares. (RAMA, 1984)

Ainda que o surrealismo não tenha interesse no “nacional”, seu desejo pela liberdade integral do homem acaba por incluí-lo nessa discussão. Assim como os artistas usam a linguagem para resgatar o maravilhoso de uma realidade, a linguagem de origem onírica situa a poesia em uma realidade.

Naquele momento do contato das vanguardas europeias, a América Latina vivia um período de mudanças sociais e políticas. Cidades como México, Lima e Buenos Aires estavam em crescimento

com uma progressiva mecanização nas mais diferentes áreas. Surge uma nova visão consciente do fugaz da vida, sujeita ao movimento e às metamorfoses. Rama afirma que os anos de ascensão das vanguardas foram marcados “a partir de uma ruptura artística que os escritores promoveram voluntariamente para evidenciar, na literatura, a mutação que registravam na sociedade a que pertenciam” (RAMA, 2001, p. 112).

Robert Ponge constata que a chegada do surrealismo na América foi extremamente rápida e se deu de modos distintos nas diferentes localidades. Houve grupos, atividades isoladas e em alguns casos artistas que se inscrevem nas duas situações. Mesmo os grupos que existiram, foram raros os que conseguiram uma vida longa. Cabe lembrar, que o surrealismo contempla a criação individual e coletiva.

Na Argentina, Aldo Pellegrini funda o primeiro grupo surrealista de língua castelhana. O grupo é fundado em 1926 e constitui-se de aspecto mais estético, contemplando literatura e artes plásticas. Fruto desses artistas é a revista *Qué* (1928-1931), que publicava as experiências de escrita automática dos seus colaboradores.

No Chile, o surrealismo foi mais político e, entre os países da América Latina, aquele no qual o surrealismo se deu com mais força e influência. Em 1938 é fundado o grupo surrealista Mandrágora e a revista homônima.

O México, que a partir de 1936 recebe os artistas exilados da Europa, torna-se um grande centro de atividades dos surrealistas franceses. Lourdes de Andrade (1999, p. 232) lembra que desde o século XIX, havia um grande interesse da arqueologia francesa pelo México pré-colombiano. Neste sentido, tem-se conhecimento de várias excursões exploratórias durante a campanha napoleônica.

Nesse contexto, surge a questão curiosa sobre a possível viagem ao México do pintor Henri Rousseau. O caso Rousseau está baseado na dúvida sobre se ele teria, de fato, viajado para as paisagens que pintou: “É Rousseau na verdade um ‘visionário’, ou ao realizar suas alucinantes cenas tropicais não está senão copiando a paisagem que recorre em sua juventude aventureira?”⁷³ (ANDRADE, 1996, p. 53). Existe a tese, sustentada por Apollinaire e acolhida por Breton, de que Rousseau teria sido músico do exército napoleônico. Mas a única certeza que se tem é da influência desse pintor sobre artistas como María Izquierdo e Frida Kahlo. Lourdes Andrade comenta que Benjamin Péret, preso na cidade

⁷³ “¿Es Rousseau en realidad un ‘visionario’, o al realizar sus alucinantes escenas tropicales no está sino copiando el paisaje que recorre en su aventurera juventud?”.

de Rennes em 1940 por ter se negado a tomar parte na guerra, teve uma visão a partir de um cristal na sua janela, viu uma paisagem tropical como a de Rousseau. Premonição de sua futura viagem ao México. Como o próprio Péret viria a comentar, foi como símbolo de seu desejo de liberdade (ANDRADE, 1996, p. 53), o que reforça a ideia de que o México era visto como surrealista no imaginário desses artistas.

Desde cedo, o México está presente na imaginação surrealista, pelas leituras realizadas na infância de alguns de seus membros de histórias de aventuras localizadas na América. Essas histórias “estimulam a imaginação de Breton, de Aragon, de Eluard, ainda crianças, e a lembrança das fabulosas façanhas que são realizadas na extensão do Novo Mundo, contribuem para renovar o ‘mito americanista’ iniciado com a descoberta e vigente ao longo dos séculos, até o presente”⁷⁴ (ANDRADE, 1996, p. 19). Breton disse: “...eu queria esclarecer as razões profundas que me uniam desde longe a este país [...] as leituras de infância que emprestam uma reverberação única”⁷⁵ (BRETON *apud* ANDRADE, 1996, p. 51). A vontade dos surrealistas de:

incindir na vida mítica expressada pelos surrealistas, pode ser interpretada de modo a conformar novos mitos coletivos, poéticos e vigentes, que dêem uma nova orientação, mais saudável e criativa, ao âmbito anímico das sociedades modernas, tão constringido e alienado.⁷⁶ (ANDRADE, 1996, p. 76)

Nesse contexto, ao falarmos sobre os mitos faz-se necessário ressaltar a obra **Antología de mitos, leyendas y cuentos populares de América** de Péret. Esse livro é fruto da compilação feita por Péret por

⁷⁴ “estimulan la imaginación de Breton, de Aragón, de Eluard, siendo niños, y el recuerdo de las fabulosas hazañas que se llevan a cabo en la extensión del Nuevo Mundo, contribuye a renovar el ‘mito americanista’ iniciado con el descubrimiento y vigente a lo largo de los siglos, hasta el presente”.

⁷⁵ “he querido precisar las razones profundas que me unían desde lejos a este país [...] las lecturas de infancia que le prestan una reverberación única”.

⁷⁶ “incidir en la vida mítica expresada por los surrealistas, puede interpretarse en el sentido de conformar nuevos mitos colectivos, poéticos y vigentes, que den una nueva orientación, más sana y creativa, al ámbito anímico de las sociedades modernas, tan constreñido y enajenado”.

vários anos, e inclui relatos pré-colombianos e contemporâneos de indígenas americanos. Entre 1941 e 1948, Benjamin Péret vive nessa terra “mal despertada de seu passado mitológico”, nas palavras de Breton.

Outros artistas que vão para o México nesse período de exílio: Paul Éluard, Remedios Varo, Wolfgang Paalen e Leonora Carrington. Além dos artistas “exilados”, seria importante destacar algumas figuras como a de Octavio Paz, Frida Kahlo, Diego Rivera, Gunther Gerzso e Alberto Gironella, artistas mexicanos que em algum momento tiveram contato com a estética surrealista.

No México, em 1940, acontece a 5ª Exposição Internacional do Surrealismo, organizada por Wolfgang Paalen e César Moro, na Galeria de Arte Mexicana. Breton, em Paris, seleciona as obras que estariam na seção europeia, mas sua participação é indireta. A exposição continha obras dos artistas europeus juntamente com obras de arte pré-colombiana e dos artistas mexicanos como Frida Kahlo, Diego Rivera, Manuel Alvarez Bravo e outros. Se a exposição é sucesso de público no primeiro dia, por outro lado, é alvo de severas críticas.

O Peru tomou conhecimento do surrealismo com rapidez. A pesar do clima de censura nos anos 30, em Lima, existia um grupo ativo surrealista formado por César Moro, Emilio Adolfo Westphalen e Rafo Méndez Dorich. Em 1935, Moro e Westphalen organizaram a Primeira Exposição Surrealista Internacional da América Latina. Nos demais países não houve grupos organizados surrealistas, apenas destaques para algumas personalidades isoladas.

2.4. Peru

No Peru, em 1925, no número de 19 de julho do periódico quinzenal *Variedades*, o intelectual marxista José Carlos Mariátegui assinalou a existência do movimento em Paris; um mês depois, o poeta César Vallejo enviava notícias ao periódico *Mundial* (do qual era então correspondente em Paris). Em 1928 é publicado o primeiro texto de Breton em terras peruanas, o poema *Le verbe être*, na revista *Amauta*. Desta maneira, a revista *Amauta*, dirigida por Mariátegui, se converte num receptor do surrealismo. Jorge Schwartz (1991, p. 46) considera que “*Amauta* encarna a militância bifronte de seu diretor. Por um lado é um dos principais introdutores do marxismo na América Latina, preocupado pelas dramáticas condições de vida do camponês e do

indígena; por outro lado, é o homem sempre atento aos movimentos de vanguarda”⁷⁷.

Diferentemente de outros países, o surrealismo peruano não teve contribuições dos surrealistas europeus em seu próprio solo. Daniel Lefort (1999, p. 249) define esse surrealismo como um “surrealismo insular”.

Apesar da Primeira Guerra Mundial ter ocorrido em poucos países, afetou todo o mundo, inclusive a América. Como comentamos no capítulo inicial, instala-se um novo sistema econômico, a realidade se transforma social, politicamente e culturalmente também na Hispano-América. Como a literatura é um fenômeno da vida social, podemos falar em um “vanguardismo hispano-americano como parte de um fenômeno internacional”⁷⁸ (OSÓRIO, 1980, p. 03). Desse modo, podemos ler a vontade de renovação como sintoma dessa contemporaneidade também latino americana.

O Peru dos anos 20 ainda sente o poder econômico e social da oligarquia. A “Pátria Nova” resulta na abertura comercial ao capital norte-americano refletindo em vários aspectos da sociedade. Lima, apesar de aparentar transformar-se, ainda preservava o peso da tradição colonial.

A vanguarda peruana da década de vinte conjuga o olhar ao futuro moderno e tecnológico de alguns de seus componentes, sem esquecer a recepção surrealista de algumas figuras, algo assim como o olhar artístico puro, com a reflexão social e nativista da imensa maioria, considerando que sobre uns e outros se desenvolve incontrolável e filtrador o debate sobre a tradição nacional onde o hispanismo, anti-hispanismo, indigenismo são peças do quebra-cabeças do país andino.⁷⁹ (BARRERA, 2005, p. 05)

⁷⁷ “*Amauta* encarna a militância bifronte de su director. Por un lado es uno de los principales introductores del marxismo en América Latina, preocupado por las dramáticas condiciones de vida del campesino y del indígena; por el otro, es el hombre siempre atento a los movimientos de vanguardia”.

⁷⁸ “vanguardismo hispano-americano como parte de un fenómeno internacional”.

⁷⁹ La vanguardia peruana de la década del veinte conjuga la mirada al futuro moderno y tecnológico de algunos de sus componentes, sin olvidar la recepción surrealista de algunas figuras, algo así como la mirada artística pura, con la reflexión social y nativista de la inmensa mayoría, teniendo en cuenta que sobre

Nos anos 30 o Peru é dominado por governos “filo-fascistas” (palavra de Westphalen), e ao mesmo tempo há o desenvolvimento da APRA (*Alianza Popular Revolucionaria Americana*). Têm destaque os debates ideológicos sobre o indigenismo. Os indigenistas eram os representantes de uma tendência nacional que pretendia desenvolver uma literatura nacional retratando o povo em geral e especialmente o indígena. Na época, as discussões pendiam entre as dualidades nacionalismo e colonialismo ou cosmopolismo e indigenismo, que podemos comparar à tradução etnocêntrica, como comentamos - que vê o estrangeiro como negativo, domesticando-o em favor da própria identidade - ou, respectivamente, uma tradução estrangeirizadora que estaria aberta à cultura e às diferenças linguísticas do outro.

Nesta discussão, podemos acrescentar a reflexão sobre o regionalismo na América Latina, que foi e continua com grande força de estímulo para a literatura. Que “na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo, e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação aos temas da literatura”⁸⁰ (MORENO, 1998, p. 350). Contudo, essa forma de expressão literária nacional, tanto regionalista como indigenista, tem uma vertente que canta a sua mesma realidade, correndo o risco de ser alienante e nada mudar. Uma outra vertente teria como exemplos, os escritores Arguedas, Asturias, Juan Rulfo, que conseguem apresentar um material autóctone e desmitificá-lo e elevar o local a um caráter universal.

Ao comparar o indigenismo radical com a visão exotista dos surrealistas de elevar o “brujo a la categoría de poeta” o poeta espanhol Juan Larrea⁸¹ comenta:

Seu refugio na alma primitiva com seus tabus e feitiçarias cavernosas, com suas operações

unos y otros se desarrolla imparable y filtrador el debate sobre la tradición nacional donde hispanismo, antihispanismo, indigenismo son piezas del rompecabezas del país andino”.

⁸⁰ “En la fase de conciencia de país nuevo, correspondiente a la situación de retraso, da lugar sobre todo a lo pintoresco decorativo y funciona como descubrimiento, reconocimiento de la realidad del país y su incorporación a los temas de la literatura”.

⁸¹ Juan Larrea foi um poeta espanhol de influência surrealista foi amigo de Vicente Huidobro e César Vallejo. Com grande interesse na América exila-se definitivamente aqui após a Guerra Civil Espanhol.

mágicas, participa daquela mesma ingenuidade de Rousseau com seu regresso à inocência do bom selvagem [...] Adoece da mesma ingenuidade do mestiço americano, que imagina resolver todos seus problemas criadores negando o elemento ocidental para olhar exclusivamente para a civilização aborígene de seus antepassados.⁸² (LARREA *apud* BONSHARD, 2014, p. 218)

A discussão, cosmopolitista ou não, é incorporada às vanguardas. Nessa dialética, a vanguarda peruana ganha tons próprios⁸³. Para Mariátegui, o nacional deveria incorporar o cosmopolitismo e ao mesmo tempo “conservar em suas entranhas uma espécie de identidade peruana original”. Este é o movimento que faz Westphalen, como veremos, ao traduzir algumas características da cosmogonia autóctone em seus poemas de linguagem surrealista.

Yolanda Westphalen, sobrinha de Emilio Adolfo Westphalen, acrescenta outro fato nessa discussão:

Os artistas de vanguarda foram considerados por Mariátegui e pela crítica posterior como representante de uma literatura cosmopolita, espírito que os levou a entrar em contradição com o hispanismo colonialista e os associou a uma literatura nacional. Ao ajudar a quebrar essa hegemonia e ampliar o campo da própria experiência literária, o projeto internacionalizador da vanguarda ajudou a consolidar uma literatura nacional no Peru.⁸⁴ (WESTPHALEN, 2001, p. 730)

⁸² “Su refugio en el alma primitiva con sus tabús y hechicerías cavernosas, con sus operaciones mágicas, participa de aquella misma ingenuidad de Rousseau con su regreso a la inocencia del buen salvaje, [...] Adolece de la misma ingenuidad del mestizo americano que imagina resolver todos sus problemas creadores negando el elemento occidental para volverse exclusivamente hacia la civilización aborigen de sus mayores”.

⁸³ Destacam-se as revistas *Kuntur*, *La sierra*, *Boleton Titicaca* e *Amauta* como provedoras dessa dialética entre as dicotomias tradição e cosmopolitismo.

⁸⁴ “Los artistas de vanguardia han sido considerados por Mariátegui y la crítica posterior a él como representantes de una literatura cosmopolita, espíritu que los hizo entrar en contradicción con el hispanismo colonialista y los asoció así a la literatura nacional. Al ayudar a romper dicha hegemonía y ampliar el campo de

Diferentemente dos surrealistas europeus que olham para o índio com olhar de superioridade, Westphalen dá outro tratamento ao tema do índio, escreve sobre o índio com a propriedade de quem está próximo. Como veremos mais adiante, as poesias desse peruano têm afinidades com a cosmogonia andina e tira o índio da condição de símbolo.

Como no Peru não se escreveu nenhum manifesto surrealista, as revistas ganham destaque em fomentar as discussões vanguardistas, da qual se sobressai *Amauta*. Mariátegui, interessado pelas vanguardas, torna esta revista um dos principais meios de discussão das ideias surrealistas no Peru. Nos números 17 e 18, respectivamente de setembro e outubro de 1928, publicou três textos de André Breton, e no número 24, de junho de 1929, um artigo intitulado "Estética de sentido en la crítica nueva – Izquierda, frente: ángulo de André Breton", no qual o poeta Xavier Abril elogia o surrealismo e seu principal teórico; quanto às páginas do nº 29, de fevereiro-março de 1930, contém um ensaio em que o poeta José María Eguren menciona a “adorável Nadja, flor da rua e da loucura”⁸⁵, personagem central do livro de Breton. Mariátegui escreveu três artigos tratando do surrealismo: “El balance del suprarrealismo”, “El superrealismo y el amor” e “El grupo suprarrealista y ‘Clarté’”. Nesse último artigo, Mariátegui se posiciona a favor do surrealismo. Começa abordando a história a partir de dadá, que era uma forma de protesto, mas do qual originou o surrealismo que nasceu para ser o que dadá não poderia ser: uma doutrina e um movimento. Em “El balance del suprarrealismo”, Mariátegui (2008, p. 465) afirma que “nenhum dos movimentos literários e artísticos de vanguarda da Europa Ocidental teve, ao contrário do que falsas aparências possam sugerir, o significado e o conteúdo histórico do supra-realismo”. Além disso, Mariátegui (2008, p. 465) defende o surrealismo e considera que “ignora totalmente o supra-realismo quem imagina conhecê-lo e entendê-lo por uma fórmula, ou uma definição de uma de suas etapas”. Na sequência do artigo segue escrevendo sobre a história do surrealismo dando atenção à preocupação política. Termina comentando o segundo manifesto surrealista. Avalia a concepção do surrealismo em terras latino-americanas:

la propia experiencia literaria, el proyecto internacionalizador de la vanguardia habría ayudado a consolidar una literatura nacional en el Perú”.

⁸⁵ “adorable Nadja, flor de la calle y de la locura”.

à aqueles que nesta América tropical imaginam o supra-realismo como uma libertinagem, lhes custará muito trabalho, lhes será talvez impossível admitir esta afirmação: que ele é uma difícil e penosa disciplina. Posso amenizá-la, moderá-la, substituindo-a por uma definição mais cuidadosa: que é a difícil, a penosa busca de uma disciplina. Mas insisto, absolutamente, na qualidade rara-inacessível e vedada ao esnobismo e à simulação – da experiência e do trabalho dos supra-realistas. (MARIÁTEGUI, 2008, p. 466)

Como estamos discorrendo sobre o surrealismo no Peru, temos que mencionar outras figuras de relevância. Começamos por Xavier Abril (1905-1990) que foi poeta e passou alguns anos na Europa conhecendo a atividade surrealista na fonte. O mais interessante a seu respeito é a sua concepção de “uma vida de sonho”. Possuía uma visão fortemente surrealista do mundo. Emilio Adolfo Westphalen escreveu um texto chamado “La poesía de Xavier Abril”, no qual elogia a fé que Abril tinha na imaginação e na poesia.

Outra figura digna de menção é César Vallejo (1892-1938), porém diferentemente dos demais, ele foi um crítico do surrealismo. Escreveu dois textos nesse sentido: “Autopsia del superrealismo” e o poema “Un hombre pasa con un pan al hombro”. Sua crítica se baseia principalmente no fato de não acreditar ser possível o “automatismo psíquico puro”. Para ele:

o super-realismo, como escola literária, não representa nenhuma contribuição construtiva. Era uma receita a mais para fazer poemas sob medida, como sempre são e serão as escolas literárias de todos os tempos. Mais ainda. Nem era sequer uma receita original. Toda a pomposa teoria e o abracadabrante método do super-realismo, agora condenados, provinham de uns quantos pensamentos esboçados a respeito por Apollinaire. (VALLEJO, 2008, p. 468)

Para Vallejo (2008, p. 468), apenas quando o surrealismo se interessa pelo marxismo é que “adquire certa transcendência social”. Porém, mais adiante nesse mesmo artigo, Vallejo acusa os surrealistas de serem “uns incuráveis intelectuais anarquistas” e “do ponto de vista

literário, suas produções continuam se caracterizando por evidente refinamento burguês” (VALLEJO, 2008, p. 469).

Provavelmente o surrealista peruano mais conhecido é César Moro (1903-1956). Segundo as palavras de Westphalen (1995, p. 102), César Moro, é “o maior poeta da minha [sua] geração”⁸⁶. Esse poeta teve longa estadia em Paris, onde se relacionou com importantes surrealistas como André Breton e Paul Éluard. Moro publicou poemas, como “Renommée de l’amour”, na revista 5-6 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Bilíngue, escreveu grande parte de sua obra poética em francês. Foi com a volta de César Moro à capital peruana que o surrealismo “vai instalar-se em Lima, não sob a forma de um grupo constituído como em Paris, em Praga ou em Bruxelas, mas antes como um núcleo que adotará os imperativos e os modos de manifestação do surrealismo” (LEFORT, 1999, p. 256).

2.5. Emilio Adolfo Westphalen – um surrealista heterodoxo

Emilio Adolfo Westphalen nasceu em 15 de julho de 1911, em Lima. Estudou no *Colégio Alemán de Lima* e depois na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, onde se licencia em Letras. Nesse período, começa uma amizade com o vanguardista Xavier de Abril e José Maria de Arguedas, além de Martín Adán, que já conhecia.

Ina Salazar (2009, p. 10) conta que desde os anos da juventude, Westphalen foi “atraído pelas vanguardas, particularmente pelo dadaísmo e sua poderosa força corrosiva e, especialmente, pelo surrealismo, movimento que, como poucos, queria fazer da arte e da poesia instrumento de vida para a transformação do homem”⁸⁷. Apesar de sua forte simpatia pelo surrealismo, isso não resultou em uma adesão oficial ao movimento, mesmo que percebesse uma afinidade por toda sua obra poética. Cabe aqui indagarmos que sentido surrealista inspira Westphalen em seu universo poético.

Com apenas 22 anos, em 1933, publica seu primeiro livro **Las ínsulas extrañas**. Depois, em 1935 publica **Abolición de la muerte** que, juntamente com o primeiro livro, é responsável pelo prestígio que ganhou como poeta. Esses dois livros compartilham, como afirma Ina

⁸⁶ “el poeta mayor de mi [da de Westphalen] generación”.

⁸⁷ “atraído por las vanguardias, en particular por el dadaísmo y su poderosa fuerza corrosiva y sobre todo por el surrealismo, movimiento que, como pocos, quiso hacer del arte y de la poesía instrumento de vida para la transformación del hombre”.

Salazar (2009, p. 16), “com o surrealismo uma fé na palavra como força libertadora”⁸⁸. Esses dois primeiros livros contêm poemas com características surrealistas bem visíveis. **Abolición de la muerte** traz uma epígrafe de Breton.

Las ínsulas extrañas está constituído de nove textos, teve uma pequena tiragem de apenas 150 exemplares na época. Através de “Poetas en la Lima de los años treinta” de Westphalen temos ideia das suas leituras, como os *Cantos* de Ezra Pound, Tzara, o pintor Giorgio de Chirico, *Nadja* de Breton, além de ensaios de Rimbaud, Jarry, T. S. Eliot, Pierre Reverdy, Paul Valéry e Isidore Ducasse. E, em “Surrealismo a la distancia” (1982) Westphalen comenta:

Como já expliquei mais de uma vez, o processo que me levou na minha juventude a escrever alguns poemas esteve determinado em grande parte pelo azar do meio ambiente em que me formei - as pessoas que me concederem a amizade e camaradagem, e um grande arco leituras dispersas e variadas.⁸⁹ (WESTPHALEN *apud* OLÓRTEGUI, 2011, p. 03)

Nesses primeiros livros, o poeta fala do mundo, de amor, da amada e de poesia. Mas, para Helena Usandizaga (2013, p. 53) “para captar o universo do desejo onde estes temas estão localizados serve para entender esta situação peculiar do ser humano no natural, que acede a esta anulação da contradição, e propõe assim uma alternativa da razão dualista”⁹⁰.

Sylvia Miranda Lévano (2007, p. 45) traz a reflexão de que ambos os títulos desses primeiros livros fazem referência a uma crise íntima, profunda, reflexo da cena vivida de pós-industrialização e pós-guerra. O título do livro **Las ínsulas**, segundo Ina Salazar, foi inspirado no verso do “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz sugerindo uma viagem, uma aventura, falando de “*ínsulas extrañas*”. O livro de

⁸⁸ “con el surrealismo una fe en la palabra como fuerza libertadora”.

⁸⁹ “Como he explicado más de una vez - el proceso que me llevó en mi juventud a escribir unos cuantos poemas estuvo determinado en gran parte por el azar del medio ambiente en que me formé - las personas que me concedieron relaciones de amistad y camaradería y un amplio arco de lecturas dispersas y variadas”.

⁹⁰ “para captar el universo del deseo donde estos temas se ubican sirve entender esta peculiar situación de lo humano en lo natural, que accede a esta anulación de la contradicción, y propone así una alternativa a la razón dualista”.

Westphalen não tem uma clara relação com a tradição clássica, sua poesia é mais bem vanguardista, com acumulação de frases desconexas e jogo sonoro. Seu experimento está fundado na desarticulação sintática. Segundo Chrystian Zegarra (2005, p. 82) o futurismo também foi um movimento relevante para Westphalen porque nos poemas do livro **Las ínsulas** pode-se perceber um movimento entre aceleração e lentidão, que opera como marco compositivo estrutural. Nesses textos, podemos ver Westphalen como questionador dessa velocidade imposta pela sociedade moderna. Octavio Paz expressa esse sentimento de que falamos:

A sociedade moderna, com o seu culto ao trabalho, na produção e ao consumo, fez do tempo uma prisão: a poesia quebra essa prisão. A poesia é uma dissipação. Assim nos revela que o tempo linear da modernidade, o tempo do progresso sem fim e do trabalho sem fim, é um tempo irreal. A realidade mostra que a poesia é o paradoxo do instante: esse momento em que cabem todos os tempo e que dura mais que um piscar.⁹¹ (PAZ, 1979, p. 164)

Chrystian Zegarra (2013, p. 92) afirma que em **Las ínsulas extrañas** “prevalece, como tônica geral, o desalento e o pessimismo diante da impossibilidade de se ter o amado e superar o estado de isolamento em se encontra o sujeito”⁹².

Quando César Moro volta de Paris, em 1934, Westphalen e ele começam uma frutífera amizade. Moro e Westphalen serão reconhecidos como uma dupla histórica do surrealismo peruano. Em 1935, ambos organizam a primeira exposição surrealista internacional da América Latina, realizada na Academia Alcedo de Lima. Juntos também escrevem um panfleto coletivo contra Huidobro ou “el obispo embotellado”, acusando-o de plágio. E se manifestaram em defesa da Espanha antifranquista, publicando um boletim chamado o *Boletín del*

⁹¹ “La sociedad moderna, con su culto al trabajo, a la producción y al consumo, ha hecho del tiempo una cárcel: la poesía rompe esa cárcel. La poesía es una disipación. Así nos revela que el tiempo lineal de la modernidad, el tiempo del progreso sin fin y del trabajo sin fin, es un tiempo irreal. Lo real, dice la poesía es la paradoja del instante: ese momento en que caben todos los tiempos y que dura más que un parpadeo”.

⁹² “prevalece, como tônica general, el desaliento y el pesimismo ante la imposibilidad de poseer al ser amado y superar el estado de aislamiento en que se encuentra el sujeto”.

Comité Amigos de los Defensores de la República Española, prova de que ambos artistas levavam a cabo o princípio do surrealismo de “mudar o mundo”. Esse fato resultou em repressão policial, Westphalen chegou a ser preso e César Moro exilou-se no México até 1948.

Em 1939, ambos organizam a revista **El Uso de la Palabra** no Peru. Em 1947, aparece a revista **Las Moradas** (1947-1949) dirigida por Westphalen. Posteriormente, vai trabalhar como tradutor em Nova York e depois na Itália. Quando volta para o Peru, Westphalen se dedica à docência na *Universidad de San Marcos*, onde leciona arte pré-colombiana. Em 1971, foi nomeado Adido Cultural de Peru na Itália, cargo que também exerceu no México e em Portugal.

Após um silêncio de quase 45 anos, Westphalen volta a publicar numa segunda fase. Rompe o silêncio e publica **Otra imagen deleznable**, em 1980. Nesse livro, encontramos o *Poema inútil* e o poema *Términos de comparación* que, segundo Luis Bravo (2001, p. 04), da “conta de esta etapa feita de ‘vestígios de silêncio’ de fantasmas de palavras e de perguntas que refletem sobre a poesia à beira de sua própria negação”⁹³.

Sobre seus quarenta e cinco anos de silêncio poético, Westphalen (1995, p. 105) costumava declarar: "o surpreendente é criar, não deixar de fazê-lo"⁹⁴, e em terceira pessoa, acrescenta: "Westphalen esteve calado simplesmente porque, como se dizia em outras épocas, as Musas não tinham nada que lhe oferecer"⁹⁵.

Sobre o ato criador, Westphalen afirma:

cabe ao poeta se colocar em um estado de disponibilidade absoluta a fim de servir como um intermediário a essa corrente poética – surgida não sabe de que funduras íntima e que o arrasta sem misericórdia. (...) É por isso, evidentemente para mim, que o ato de criação não se realiza em um transe ou em um êxtase e menos pode ser o resultado de cálculos e reflexões. Exige que o pretendido poeta (a 'suposta pessoa do poema' – segundo os termos justos utilizados a este respeito

⁹³ “cuenta de esta etapa hecha de ‘vestigios de silencio’, de fantasmas de palabras y de preguntas que reflexionan sobre la poesía al filo de su propia negación”.

⁹⁴ “Lo sorprendente es crear, no dejar de hacerlo”.

⁹⁵ “Westphalen estuvo callado simplemente porque, como se decía en otras épocas, las Musas no tuvieron nada que ofrecerle”.

por Emily Dickinson) renegue seu eu – ceda à corrente poética e se deixe levar - em imprevisível caminho - por essas águas pertinazes e vivas que ao cavar seu próprio leito dão forma e vida ao poema (...) Um poema autêntico é imprevisível e irrepetível – nada é mais daninho para adequar-se a disponibilidade criadora que qualquer preocupação por adotar preceitos ou poéticas.⁹⁶ (WESTPHALEN, 1995, p. 95)

Westphalen confronta a instituição poeta como autoridade e discorre sobre o processo do fenômeno poético:

Como chegar a este estado que poderíamos chamar ternamente delirante? "Sua resposta é comparar o poeta a um ser encantado pelo canto de uma ninfa ou sereia e "incauto ou vidente", se rende à nostalgia de se sentir uma e mais uma vez cativado. Insiste que não há fórmulas nem rituais eficazes para seduzir a musa, essa divindade na qual os antigos encarnaram as potencialidades do ato criativo. Inclusive, "pocas vezes nos chega mais que um barulho enganoso de uma voz talvez escutada, ou, mais provavelmente, timidamente pressentida."⁹⁷ (WESTPHALEN, 2004, p. 609)

⁹⁶ "le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética — surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia. (...) Es por ello evidente para mí que el acto de creación no se realiza en un trance o en un éxtasis y menos puede ser el resultado de cálculos y reflexiones. Exige más bien que el pretendido poeta (la 'supuesta persona del poema' - según los justos términos utilizados al respecto por Emily Dickinson) reniegue de su yo - ceda a la corriente poética y se deje llevar - en imprevisible carrera - por esas aguas pertinazes y vivas que al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema (...) Un poema auténtico es imprevisible e irrepitable - nada es más dañino para adecuarse a la disponibilidad creadora que cualquier preocupación por adoptar preceptos o poéticas".

⁹⁷ "¿Cómo se llega a este estado que podríamos calificar de tiernamente delirante?" Su respuesta es comparar al poeta con un ser encantado por un canto de ninfa o sirena y "ya incauto o vidente", se rinde a la nostalgia de sentirse una y otra vez cautivado. Insiste en que no hay fórmulas ni rituales efectivos para seducir a la musa, esa deidad en la que los antiguos encarnaron las potencialidades del acto creativo. Incluso "pocas veces nos llega más que un

Westphalen é o tipo de poeta que refletiu sobre a criação poética. Tratando especificamente sobre o automatismo psíquico pregado pelos surrealistas, Westphalen confessa fracassar em recuperar nos seus textos o material onírico:

o que retemos de um sonho são apenas destroços do naufrágio. Por enquanto (ao menos em meu caso) poucas vezes se distinguem elementos que se mantenham constantes no curso do sonho - ou melhor, objetos, pessoas, ambientes, são camuflados, disfarçados ou -simplesmente- representados pelos seus contrários.”⁹⁸
(WESTPHALEN, 1995, p. 116)

Esta declaração de Westphalen se aproxima do mecanismo do processo onírico identificados por Freud e que abordamos no item sobre as Imagens oníricas.

Valorizando os sonhos, Westphalen (1995, p. 116) acrescenta que “as palavras são de incapacidade patética para fazer justiça ao sonho, não passam de distorção, mistificações enganosas”⁹⁹. Contudo, em outro momento Westphalen (1995, p. 25) compara o ato de escrever um poema com o de ter um sonho, “escrever um poema é quase como ter um sonho - igualmente imprevisível e incontrolável”¹⁰⁰, ou em colocar-se em “trance de escrita” (WESTPHALEN, 1995, p. 39). Para o poeta, “o poema -igual que a beleza - é quase invariavelmente o inesperado - o que nunca suspeitamos que existia - a dádiva recaída sobre quem menos

barrunto enganoso de una voz tal vez oída o, más probablemente, tímidamente presentida”.

⁹⁸ “Lo que retemos de un sueño son sólo destrozos de un naufragio. Por lo pronto (al menos en mi caso) pocas veces se distinguen elementos que se mantengan constantes en el curso del sueño - más bien objetos personas ambientes son camuflados disfrazados o- simplemente - representados por sus contrarios”.

⁹⁹ “las palabras son de una incapacidad patética para hacer justicia al sueño, no alcanzan a ser sino distorsión, mistificaciones falaces”.

¹⁰⁰ “escribir un poema es casi como tener un sueño -igualmente imprevisible e incontrolable”.

se esforçou em recebê-la”¹⁰¹ (WESTPHALEN, 1995, p. 73). Para o poeta:

o processo de criação é outro - mais passivo - na submissão ao que o obscuramente surge a vida - mas é também a atenção extrema ‘ao que se escuta’ - o cuidado máximo colocado em favor do esquecimento de si mesmo. O poeta será o primeiro a se espantar e (às vezes) em reconhecer-se no ajustado colar de palavras cegas e fielmente unidas.¹⁰² (WESTPHALEN, 1995, p. 127)

Diante destas citações, temos uma aproximação da escritura westphaleana com a escritura surrealista.

Roberto Paoli (1985, p. 101) considera que Westphalen “estava interessado em fundar com sua poesia uma nova forma de conhecimento que abolisse um mundo construído e organizado de acordo com as leis ordinárias do pensamento”¹⁰³.

Com relação à poesia de Westphalen, Higgins faz a seguinte reflexão: “ao contrário de Moro, [Westphalen] manteve uma atitude heterodoxa para com o surrealismo, assimilando sua estética a uma poética pessoal que também se nutre em outras fontes, como a poesia mística do *Siglo de Oro*”¹⁰⁴ (HIGGINS, 2007, p. 37). De acordo com Cozman (2007, p. 53), algumas características da poesia westphaleana na fase surrealista são: o poema concebido como o relato de um sonho; manifestação do funcionamento de uma cosmogonia que se sustenta nos quatro elementos; e aparecimento da mulher associada à regeneração do cosmos. Westphalen ficou, de certa maneira, à margem do surrealismo;

¹⁰¹ “el poema –al igual que la belleza- es casi invariablemente lo inesperado- lo que nunca tuvimos sospecha que existía- la dádiva recaída sobre quien menos se esforzó en recibirla”.

¹⁰² “el proceso de creación es otro – es más pasivo- en el sometimiento a lo que oscuramente surge a la vida – pero es también la atención extrema ‘a lo que se oye’ – el cuidado máximo puesto en el olvido de sí mismo. El poeta será el primero en asombrarse y (a veces) en reconocerse en el ajustado colar de palabras ciegas y fielmente reñtadas”.

¹⁰³ “le interesaba fundar con su poesía una nueva forma de conocimiento que aboliera un mundo construido y organizado según las leyes ordinarias del pensamiento”.

¹⁰⁴ “a diferencia de Moro, mantuvo una actitud heterodoxa hacia el surrealismo, asimilando su estética a una poética personal que se nutre también de otras fuentes, como la poesía mística del Siglo de Oro”.

assimilou sua estética, contudo, combinando-a com uma tradição poética.

Emilio Adolfo Westphalen faleceu em 17 de agosto de 2001. Uma das suas últimas aparições públicas foi no *Encuentro con la poesía hispanoamericana*, na Universidad de Lima, 1994, na qual declarou:

Esta homenagem à Poesia - uma das atividades mais desinteressadas, prazerosas e perturbadoras do espírito - também tem forte aspecto de reivindicação de toda atividade de cultura. Não tem que ceder às tentações da Besta que nos ronda. Só nos resta estar alertas para não nos contagiarmos com a horripilante acumulação de crimes assumidos em nossa época, por indivíduos, grupos, seitas, partidos, estados, comunidades inteiras. Com frequência eu lembro da angustiada pergunta de Hölderlin: "para que poetas em tempos de miséria?" Ainda há a boa Poesia, vamos nos juntar ao seu redor e ouvir o que diz. O vulcão ruge, enquanto ruge temos tempo para a dança, o canto, se a lava vem nos encontrará em nosso melhor momento.¹⁰⁵ (WESTPHALEN *apud* BRAVO, 2001, p. 04)

2.6. Westphalen: um cosmopolita com raízes

El mundo a veces guarda un silencio
cuyo sentido sólo alguien percibe.
José María Arguedas¹⁰⁶

¹⁰⁵ “Este homenaje a la Poesía - una de las actividades más desinteresadas, exquisitas y turbadoras del espíritu- tiene, además, cariz de firme reivindicación de toda actividad de cultura. No hay que ceder a las tentaciones de la Bestia que nos ronda. No nos queda sino estar alerta a no contagiarnos de la horripilante acumulación de crímenes asumidos en nuestra época, por individuos, grupos, sectas, partidos, estados, comunidades enteras. Con frecuencia recuerdo la angustiada pregunta de Hölderlin: ¿para que poetas en tiempos de miseria? Todavía existe la buena Poesía, juntémonos a su alrededor y oigamos lo que nos dice. El volcán ruge, mientras ruja tenemos tiempo para la danza, el canto, si viene la lava nos cogerá en nuestro mejor momento”.

¹⁰⁶ ARGUEDAS, José María. *Relatos completos*. Alianza Editorial, p.140.

Como vimos, no cenário peruano dos anos 30 destacam-se debates ideológicos, nos quais as discussões pendiam entre as dualidades nacionalismo e colonialismo, ou cosmopolismo e indigenismo. Nesse cenário, pode-se dizer que, de certa forma, Westphalen vai além dessa oposição binária. Westphalen, ao mesmo tempo em que se apropria das novidades da modernidade artística, alude à tradição cultural do passado indígena e a recoloca de outra forma sem perder a identidade. Para Westphalen (1995, p. 63), o cosmopolitismo é interpretado “como o reconhecimento de aberturas e possibilidades - da liberdade de discrepância - do receio diante de superstições e fanatismos (estas antessalas da barbárie conforme mostrou Diderot)”¹⁰⁷. Em seu artigo “Nacionalismo y vanguardismo”, Mariátegui afirma que ser cosmopolita e indigenista no Peru não seria paradoxal, mas sim uma necessidade para a criação da nova nacionalidade. Acrescenta que “a reivindicação capital de nosso vanguardismo é a reivindicação do índio”¹⁰⁸¹⁰⁹. Neste sentido, Cornejo Polar declara:

Na área andina, com diferenças cronológicas, de ênfase e matizes nacionais, a vanguarda literária e a vanguarda social se misturaram com frequência e em alguns momentos e circunstâncias pareciam praticamente unimismadas - o que facilita entender, além disso, as relações que articularam até então, em mais de um caso, o vanguardismo com o indigenismo.¹¹⁰ (CORNEJO POLAR, 2003, p. 146)

A obra poética de Westphalen, que pertence ao “núcleo de Lima”, ilustra o panorama, pois, apropriou-se do clássico¹¹¹ como também da

¹⁰⁷ “como el reconocimiento de aperturas y posibilidades- de la libertad de discrepancia- del recelo ante supersticiones y fanatismos (estas antessalas de la barbarie conforme señaló Diderot)”.

¹⁰⁸ “la reivindicación capital de nuestro vanguardismo es la reivindicación del indio”.

¹⁰⁹ Mariátegui, *Nacionalismo y vanguardismo*.

¹¹⁰ “En el área andina, con diferencias cronológicas, de énfasis y de matices nacionales, la vanguardia literaria y la vanguardia social se mezclaron con frecuencia y en algunos momentos y circunstancias aparecieron prácticamente unimismadas -lo que facilita entender además las relaciones que articularon por entonces, en más de un caso, al vanguardismo con el indigenismo”.

¹¹¹ Westphalen leu obras do Século de Ouro espanhol, Garcilaso, San Juan de la Cruz e Petrarca.

vanguarda, e faz uma poesia particular com essas ferramentas. Consegue relacionar o surrealismo com cosmologia andina sem contradições, graças ao espírito de renovação dessa vanguarda.

Westphalen lecionou sobre arte pré-hispânica¹¹². Muito da sua visão dessa realidade vem da amizade com o romancista indigenista José María Arguedas. O livro **El río y el mar – correspondencia**, reúne as cartas trocadas por Arguedas e Westphalen entre 1939 a 1969. Esses amigos das letras falam de política e literatura, entre outros assuntos, e revelam uma consciência poética compartilhada por ambos. Trocam reflexões sobre o fenômeno literário e sobre a experiência da linguagem. Nessas cartas fica evidente uma clara relação afetiva entre os dois e suas esposas. Arguedas dedica sua importante obra **El zorro de arriba y el zorro de abajo** a Westphalen e, esse por sua vez, dedica **El niño y el Río** a Arguedas. Como observou Sologuren, nesse livro de Westphalen, percebemos versos de alento mítico que podem evocar tanto uma cena helênica como uma andina.

Uma curiosidade revelada nas cartas é o fato de Arguedas ler os poemas de Westphalen, do livro **Abolición de la muerte**, com seus alunos¹¹³. Arguedas realiza essa e outras leituras, como Eguren e García Lorca, afim de propiciar um conhecimento da literatura ocidental, mas com uma voz própria. O que resulta em um concurso literário no colégio, do qual Arguedas menciona “o horror desses poemas que começam com ‘oh índio!’”¹¹⁴ (ARGUEDAS; WESTPHALEN, 2001, p. 54), mostrando-se contra esse típico indigenismo anterior. Mariátegui também era a favor de um indigenismo nesse sentido, e não de um “indigenismo que, como muitos outros, se resolve e termina com uma inocua apologia do Império Inca e de seus faustos. Os indígenas revolucionários, em vez de um amor platônico pelo o passado Inca, manifestam uma activa e concreta solidariedade com o índio de hoje”¹¹⁵¹¹⁶.

¹¹² Em 1964, Westphalen regressa de Nova York para o Peru e dá aula de Arte Pré-colombiano na Universidade de San Marcos. Porém, em 1971 ele já viaja novamente, agora como agregado cultural da embaixada peruana na Itália.

¹¹³ Carta de 16 de julho de 1939, p.54.

¹¹⁴ “el horror de esos poemas que comienzan con ‘!oh indio...’”.

¹¹⁵ “indigenismo que, como muchos otros, se resuelve y agota en una inocua apologia del Imperio de los Incas y de sus faustos. Los indigenistas revolucionarios, en lugar de un platónico amor al pasado incaico, manifiestan una activa y concreta solidaridad con el indio de hoy”.

¹¹⁶ Mariátegui, *Nacionalismo y vanguardismo*.

Nessa mesma carta mencionada acima, Arguedas responde a dúvida de Westphalen sobre se os alunos compreendiam os poemas:

Você duvida de que compreendam teus versos. É claro que esses animais críticos começando pelo asno do Nuñez e terminando no leigo Jimenez e toda essa carniça escolhida de pequenos literatos, têm a incapacidade mental para entender nada do que verdadeiramente é arte. Enquanto eu, aqui, leio Eguren, leio *Abolición*, leio García Lorca, com os meus alunos. E eles entendem e repetem os poemas.¹¹⁷ (ARGUEDAS; Westphalen, 2001, p. 54)

Nessa resposta, percebemos uma forte desaprovação da crítica limenha constituída e do seu canon, apontando os estudantes indígenas como tendo um potencial maior. Arguedas e Westphalen fazem severas críticas¹¹⁸ a esses letrados que querem impedir a poesia de evoluir, como fica claro no artigo de Westphalen “La poesía y los críticos”¹¹⁹.

Westphalen teve contato com o mundo andino também através da *Peña Pancho Fierro*¹²⁰, criada em 1936 e que tinha como uma das propostas expor a arte indígena. Ao redor da *Peña* existia um grupo intelectual formado pelo Westphalen, Arguedas, Moro e Martín Adán.

¹¹⁷ “Tú dudas de que no comprendan tus versos. Claro que esos animales de críticos comenzando por el asno de Núñez y terminando en el lego de Jiménez y toda esa carroña escogida de pequeños literatos, tienen incapacidad mental para entender nada de lo que verdaderamente es arte. Mientras yo, aquí, leo Eguren, leo Abolición, leo García Lorca, con mis alumnos. Y ellos entienden y repiten los poemas”.

¹¹⁸ Indignação manifestada na carta nº7 de Arguedas a Westphalen, in ARGUEDAS Y WESTPHALEN, 2011.

¹¹⁹ Artigo publicado por Westphalen em *El uso de la palabra* em Lima, 1939.

¹²⁰ A Peña foi fundada em 1936 pelas irmãs Alicia e Celia Bustamante e foi um espaço privilegiado de cultura e de intercâmbios. Dentre as diversas reuniões, foi visitada por importantes escritores e artistas da época, inclusive estrangeiros, como Sebastián y Augusto Salazar Bondy, Emilio Adolfo Westphalen, Blanca Varela, Martín Adán, César Moro e Teresa Carvallo. O espaço possuía um salão de exposição das manifestações artísticas, plásticas e folclóricas, onde se queria resgatar a arte popular. Também era possível hospedar-se aí com toda a família, assim como nas peñas atuais que oferecem hospedagem e além das apresentações e festas tradicionais.

Esse contanto e a amizade com Arguedas fermentou, nos anos 40, a inclusão de arte popular na revista **Las Moradas**¹²¹.

Mesmo nunca tendo feito declarações partidárias dos princípios indigenistas, acreditamos que Westphalen estava conectado com essa dimensão que o inspirou de certo modo. Usandizaga (1998, p. 04) crê inclusive numa ligação afetiva por Westphalen sentir-se hostilizado por pertencer a famílias de imigrantes:

‘dos meus quatro avós, só minha avó paterna nasceu no Peru’- quando José María Arguedas se sentiu como serrano entre os costenos; se sentia, diz, ‘em quarentena permanente, culpado de não estar integrado e não compartilhar as tradições, ou melhor, os preconceitos e interesses das classes dominantes’¹²². (USANDIZAGA, 1998, p. 04)

Nesse sentido, por Westphalen sentir-se afastado por não compartilhar das tradições locais, podemos pensar na fragmentação desse sujeito proveniente de famílias imigrantes. O sujeito migrante revela sua fragmentação e deslocamento ao tentar consolidar uma pluralidade de códigos com origem em vários lugares. Cornejo Polar afirma:

O discurso migrante é radicalmente descentrado, enquanto se constrói ao redor de eixos vários e assimétricos, de certa maneira incompatíveis e

¹²¹ Em maio de 1947 surge o primeiro número da revista Las Moradas - Revista de las artes y de las letras, que teve oito números de 1947 a 1949 publicada em Lima. Westphalen foi o diretor, e no comitê de redação estava: Carlos Cueto Fernandini, Miguel Réynel, Federico Schwab e Fernando de Szyszlo. A revista, além de publicar trabalhos de escritores peruanos do momento, também publicou obras estrangeiras traduzidas pelo próprio Westphalen ou por César Moro. O propósito da revista descrito em sua última página era: “punto de reunión, para el contacto, para el cambio, para la confrontación de hallazgos, pero lugar donde toda conquista del espíritu, donde todo descubrimiento del arte y la poesía, de la ciencia y del pensamiento, no habrá de considerarse nunca como un punto final, como un acabamiento, sino como un acicate hacia nuevas conquistas, como un despliegue de posibilidades futuras”.

¹²² “de mis cuatro abuelos, sólo mi abuela paterna había nacido en el Perú’- cuanto se sintió José María Arguedas como serrano entre costenos; se sintió, dice, ‘en cuarentena permanente, reo de no estar integrado y no compartir las tradiciones, mejor dicho, los prejuicios e intereses de las clases dominantes”.

contraditórios de uma forma não-dialética. Acolhe não menos de duas experiências de vida que a migração, opostamente ao que se supõe no uso da categoria de mestiçagem, e em algum sentido no uso da categoria de transculturação, não tenciona sintetizar num espaço de resolução harmônica; [...] considero que o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece a oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala. É um discurso duplo ou multiplamente situado. (CORNEJO POLAR, 1996, p. 304)

Ainda segundo Cornejo Polar, o texto literário deveria ser visto como uma rede de inextricáveis relações com o histórico e sociocultural, devendo ser olhado como pertencente à realidade a que se refere. O sentido da obra literária dependeria da sua realidade, a qual, também deveria ser superada. A obra westphaleana pode ser considerada, de certo modo, heterogênea, por retratar esse “encontro cultural” da heterogeneidade cultural sem por nenhuma sobre a outra. Do mesmo modo que ao refletir sobre a literatura latino-americana é preciso considerar a heterogeneidade que a caracteriza, ao pensarmos na literatura peruana, temos que considerar não uma, mas várias literaturas.

Segundo Cornejo Polar (2003, p. 20), a América Latina é complexa pois “sua literatura não só é a que se escreve em espanhol ou em outras línguas europeias da elite letrada”¹²³. Sua teoria da heterogeneidade traduz o conflito dos diferentes discursos provenientes do plurilinguismo latino-americano. Em outras palavras:

As literaturas heterogêneas (...) se caracterizam pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo: trata-se em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambiguidade e conflito. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 128)

A vanguarda peruana ganha importância porque “constituiu um dos momentos fundamentais da literatura hispano-americana, pois

¹²³ “su literatura no sólo es la que escribe en español o en otras lenguas europeas la elite letrada”.

permitiu a modernização da linguagem da poesia de língua espanhola e à liquidação do legado modernista”¹²⁴ (COZMAN, 2007, p. 53).

Westphalen, segundo Cozman (2007, p. 53), assimilou o surrealismo de modo criativo e foi um paradigma do trabalho com a linguagem através do emprego de tropos como a metáfora, que sustentava uma fragmentação do discurso poético de acordo com as tendências como o ultraísmo, dadaísmo e o futurismo. Essas tendências vanguardistas ajudaram na superação do cânone modernista. O surrealismo, para Westphalen, torna-se um meio de escapar de toda rigidez da linguagem tradicional, rumo ao desejo de mudar a realidade.

A morte, muito presente na poesia westphaleana, é vista apenas como uma etapa, longe de ser o final. Para os surrealistas, a questão da morte não estava totalmente clara, mas certamente a relação deles com a morte é de especulação e mais ampla que a visão tradicional. Na revista *La Revolución Surrealista*, 01 de dezembro de 1924, abrem uma enquete: “Vivimos, morimos. ¿Cuál es la parte de la voluntad en todo esto? Pareciera que nos matamos igual que (como) soñamos. No es una cuestión moral lo que planteamos: EL SUICIDIO, ¿ES UNA SOLUCIÓN?”. Na história do surrealismo encontramos vários suicidas ligados ao movimento: René Crevel, Jacques Vaché, Rigaut, Raymond Roussel, etc. No Segundo Manifesto surrealista se afirma que, “existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, [...] deixam de ser percebidos contraditoriamente” (BRETON, 1985, p. 98); podemos pensar que morte e vida estão mais unidos do que na percepção comum onde são concebidos como contraditórios, porém não temos uma percepção clara da concepção da morte para esse movimento¹²⁵.

Para Westphalen, a morte é vista como renascimento. O poeta prega um processo cíclico de regeneração. Também não é visto como uma reencarnação, a morte está no mesmo lugar de onde surge a vida. O título do segundo livro de Westphalen já é significativo: **Abolición de la muerte**. Tomemos, por exemplo, desse livro o poema *He dejado descansar tristemente mi cabeza* do livro **Abolición de la muerte**: [...] “De huesos muertos y flores muertas / La otra margen acaso no he de alcanzar [...]”. Este pensamento, se assemelha à cosmogonia dos povos

¹²⁴ “constituyó uno de los momentos fundamentales de la literatura hispano-americana porque permitió la modernización del lenguaje de la poesía de lengua castellana y la liquidación del legado modernista”.

¹²⁵ Interessante também lembrar que um dos jogos surrealistas mais famoso é chamado de *cadavre exquis*.

andinos, que acreditam em um tempo circular e contínuo renascer. Para os incas, não existia a concepção de Paraíso, Inferno ou reencarnação; acreditavam que os mortos seguiam “vivendo”. A morte faz parte do ciclo e cada ciclo é um novo recomeço. Dessa forma, nesse povo encontramos um forte culto aos antepassados e dedicam um grande respeito aos restos (seja as múmias, ao corpo dissecado ou apenas aos ossos). A preservação dos restos do falecido, significa que o mesmo seguia vivendo, de certa forma. Pois, para eles, todos possuem o *Camaquen*¹²⁶; múmias, animais, lagos, etc, possuem *Camaquen*. Por isso, os incas levam comida, bebida e até roupas para os falecidos. Encontramos uma descrição de como era o “mês dos defuntos”¹²⁷ na **Nueva Cronica y buen gobierno** (1610-1615), escrita por Felipe Guaman Poma de Ayala:

Aya significa difunto, é a festa dos mortos, neste mês tiram os falecidos de seus cofres chamados *pucullo*, e lhe dão de comer e beber, e lhes vestem com suas roupas finas, e lhes colocam penas na cabeça, e cantam e dançam com eles, e lhes colocam umas *andas* e andam com elas de casa em casa e pelas ruas e pela praça e, depois, voltam a colocar-los em seus *pucullos* e lhes dão comidas e louças, ao rico de prata e ouro, e ao pobre de barro¹²⁸¹²⁹.

Em Westphalen encontramos versos que parecem compartilhar essa visão, como no poema *Andando el Tiempo*: “Por la marcha de mis huesos a otra noche /Por el silencio que se cae”; ou no poema “Solía mirar el carrillón”, os versos: “Aunque estás muerta /Oyes”.

No livro **Abolición de la muerte**, encontramos uma forte relação da imagem feminina com os quatro elementos (fogo, terra, água e ar).

¹²⁶ Camaquen seria algo próximo à concepção da alma cristã.

¹²⁷ Mes de los difuntos: el Aya Marçay quilla que acontece em novembro.

¹²⁸ “Aya quiere decir difunto, es la fiesta de los difuntos, en este mes sacan los difuntos de sus bóvedas que llaman pucullo, y le dan de comer y beber, y le visten de sus vestidos ricos, y le ponen plumas en la cabeza, y cantan y danzan con ellos, y le ponen unas andas y andan con ellas en casa en casa y por las calles y por la plaza, y después tornan a meterlos en sus pucullos dándole sus comidas y vajilla, al principal de plata y de oro, y al pobre de barro; y le dan sus carneros y ropa y los entierran con ellas y gastan en esta fiesta muy mucho”.

¹²⁹ Libro I, pp. 179-181.

Desse livro, Usandizaga (1998, p. 54) destaca o poema *Entre surtidores empinados...* do qual acredita que “a aparente humanização do cosmos remete a uma união do humano e do natural, que pode ser percebida no entrelaçamento do sujeito desejado com o cosmos”¹³⁰. Sua observação apoia-se nos versos: *Madréporas naciendo de orejas/ U orejas naciendo de madréporas*. Segundo a autora, “a natureza penetra nos seres e no social, em um aparente choque de isotopias, mas que na verdade é conjunção”¹³¹ (USANDIZAGA, 1998, p. 54). A amada é levada a níveis cosmogônicos e o homem volta a ser incorporado no universo.

Nos dois primeiros livros do poeta, encontramos o humano inserido no mundo cósmico, “onde os elementos se transformam uns nos outros, tendo em conta esta neutralização sujeito / objeto; o tradicional, no entanto, seria talvez apresentar o cosmos como um objeto ou como um símbolo ou reflexo do humano”¹³² (USANDIZAGA, 1998, p. 53). O universo natural vai além da simbologia, para fundir-se com o homem¹³³, como percebemos no poema *Un árbol se eleva hasta el extremo...*: “Yo te cedo mis dedos mis ramas /Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar /Golpear con la voz /Pero tal levedad me hiere”. Novamente, evidenciamos a aproximação à concepção andina, pois é característico dessa cultura a percepção da natureza, no caso homem e *Pachamama* (mãe terra), unidos em uma relação perpétua. Usandizaga recorda a citação de Arguedas na qual ele comenta a obra de Westphalen: “creio que também contribuiu para descobrir como o mundo é belo quando é sentido como parte de si mesmo e não algo objetivo. Nada existe, para quem aprendeu a falar quíchua, que não

¹³⁰ “la aparente humanización del cosmos remite más bien a una unión de lo humano y lo natural, que se puede percibir en el entreveramiento del sujeto deseado con el cosmos”.

¹³¹ “la naturaleza penetra en los seres y en lo social, en un aparente choque de isotopias, pero que en realidad es conjunción”.

¹³² “donde los elementos se transforman los unos en los otros, teniendo en cuenta esta neutralización sujeto/ objeto; lo tradicional, en cambio, sería quizás presentar al cosmos como objeto o bien como símbolo o reflejo de lo humano”.

¹³³ No surrealismo encontramos o fascínio por criaturas híbridas. Exemplo é o interesse no mito do Minotauro, inclusive com uma revista que leva o nome *Minotaure* (1933-1939) publicada por Albert Skira. Encontramos vários exemplos em pinturas, como as de Andrée Masson, onde vemos uma espécie de fusão entre o homem e o touro sem saber onde começa um e termina outro; no quadro **La invención colectiva** de André Magritte, com a mulher peixe; entre outras.

forme parte de si mesmo”¹³⁴ (ARGUEDAS *apud* USANDIZAGA, 1998, p. 52).

A linguagem de Westphalen busca uma autenticidade que não está distante da realidade peruana. Westphalen “desconfia do logos e busca o mito; deixa o ente específico e se aferra ao arquétipo; abandona eventualmente o mundo consciente e parece aproximar-se do mundo dos sonhos”¹³⁵ (COZMAN, 1990, p. 50). Sua linguagem simbólica evoca o sonho, mas para Westphalen o sonho não é um refúgio mas uma arma, como escreve em *El sueño*¹³⁶. Esse poema nos chama a atenção principalmente para o sonho, além de notarmos uma imaginação subversiva comum no surrealismo. Vejamos:

El sueño

Los gérmenes poéticos del sueño resultaron ser, no como los pobres profesores, los mezquinos críticos realistas trataron de hacernos creer, un nuevo paraíso inalcanzable, un espejismo, sino los gérmenes nocivos y actuantes, los útiles reactivos para corroer la infame realidad. El sueño no es un refugio sino un arma. Los malos instintos de libertad danzan su ronda diabólica. ¡Fuera la conformidad, la resignación, la medianía!. En su esputo negro ahóguense los bellacos, los explotadores, los que aprovechan la miseria de los más, y la maldita clerigalla, y el abominable espíritu religioso, y los fantasmas cristianos, y los mitos del capital, y la familia burguesa, y la patria infamante. La libertad del hombre, es decir, el sueño acuñado en la realidad, la poesía hablando por la boca de todos y realizándose, concreta y palpable, en los actos de todos.

As vanguardas significaram um questionamento crítico à tradição literária e reacenderam a vontade de renovação das linguagens

¹³⁴ “creo que también contribuyó a descubrir cuán bello es el mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo. Nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no forme parte de uno mismo”.

¹³⁵ “desconfía del logos y busca el mito; deja el ente específico y se aferra al arquétipo; abandona eventualmente el mundo consciente y parece aproximarse al mundo de los sueños”.

¹³⁶ Poema do livro **Ha vuelto la diosa** ambarina publicado em Tijuana- México em 1988.

existentes, abrindo para a possibilidade de pensar em uma língua que fosse realmente nacional, como observou Jorge Schwartz (2008, p. 63). Westphalen, ao mesmo tempo que tem uma visão extraterritorial que se reflete em uma abertura na sensibilidade, é capaz de proporcionar novas formas de expressão provenientes de uma linguagem própria que se nutre tanto do método surrealista, para exceder o cânone ocidental (como outros surrealistas), e revalorizar a cultura andina. Camilo Fernández Cozman (2007, p. 53) acredita que Westphalen cumpriu um papel essencial na vanguarda peruana, pois se nutriu do surrealismo europeu sem perder sua autonomia criadora, além de ter sido um incansável difusor da cultura no país.

Na lírica westphaleana os limites entre o homem e o universo desaparecem em uma linguagem próxima à cotidiana. Nosso poeta, às vezes é citado como o poeta dos quatro elementos, pois “Westphalen manifesta o funcionamento de uma cosmogonia que se sustenta nos quatro elementos”¹³⁷ (COZMAN, 2007, p. 53). Terra, fogo, água e ar são personagens dessa poesia.

O diálogo com a cosmogonia indígena e o surrealismo resulta, na poesia de Westphalen, em poemas de uma perspectiva singular; o homem está integrado à natureza, os contrários tomam caráter de complementar e o silêncio está intrincado na linguagem.

Essas características mencionadas - homem e natureza, contrário complementários e o silêncio - que fazem a aproximação à cultura andina, estão presentes muito mais que semanticamente, estão na base da linguagem westphaleana: “a poesia de Westphalen conseguiu construir a utopia de um mundo próprio a partir da linguagem”¹³⁸ (LÓPEZ, 1994, p. 13). A procura por uma linguagem poética mais autêntica fez com que Westphalen conseguisse unir vida e poesia, cosmovisão e vanguarda.

2.7. A questão do surrealismo no Brasil

Nesse subcapítulo iremos tratar do surrealismo no Brasil. Apesar de controversa a sua história no nosso país, a preocupação com o surrealismo no Brasil faz-se necessária uma vez que iremos traduzir os poemas surrealistas de Westphalen para o português brasileiro.

¹³⁷ “Westphalen manifiesta el funcionamiento de una cosmogonía que se sustenta en los cuatro elementos”.

¹³⁸ “la poesía de Westphalen ha logrado construir la utopía de un mundo propio a partir del lenguaje”.

Ao se falar sobre o surrealismo no Brasil, quase que automaticamente parece surgir a interrogação se houve surrealismo no Brasil. Geralmente considerado inexistente, o surrealismo aparentemente está apagado da história oficial da nossa cultura. José Paulo Paes (1985, p. 99) ilustra bem essa ideia ao afirmar: “do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da Batalha de Itararé: não houve”. Martins assinala (2008, p. 274): “É notório o consenso de que ‘não houve’ o movimento do surrealismo no Brasil por parte da crítica oficial, de Tristão de Athayde a Afrânio Coutinho, de Antônio Candido a outros historiadores mais recentes”. Também deve-se reparar como nas próprias antologias ele está ausente, como na **Antologia de la poesía surrealista latino-americana** de Baciú, que não traz nenhum brasileiro; apenas encontramos mencionado o surrealismo em livros de brasileiros, como Sérgio Lima, que escreve **A aventura surrealista** (1992), e Floriano Martins em **O Começo da Busca: o surrealismo na poesia da América Latina** (2001). Outra hipótese da ausência do surrealismo é que o que tivemos foram apenas expressões tardias.

Mas, contrário a essas perspectivas, Sergio Lima atesta que o surrealismo está presente em nossas terras desde os inícios dos anos 1920:

Houve no Brasil vínculos explícitos com o surrealismo e seu movimento, desde os inícios dos anos 20: poesias e textos publicados; exposições e revistas o veicularam, além de ser publicada sob forma de manifesto “uma declaração dos direitos do sonho” em sintonia direta com os propósitos do movimento; exercícios e escrituras automáticas, nos moldes daqueles praticados no centro parisiense; tentativa de lançamento de uma revista exclusiva do movimento em 1926 (Pedrosa, Xavier e Bento) [...]. (LIMA, 1999, p. 309)

Lima afirma que, com presença minoritária, tivemos manifestações surrealistas quase em simultaneidade com o movimento europeu. Contudo, um grupo organizado oficial surgiu apenas em 1965.

Analisar por que houve uma presença tão minoritária do surrealismo no Brasil demandaria um estudo longo demais para nossa proposta aqui. Contudo, temos que analisar brevemente a vida cultural e intelectual brasileira para podermos observar o cenário da época e

entender as pistas do que aconteceu. A recepção do surrealismo variou bastante, da indiferença ao ataque; mas por quê?

Começamos chamando a atenção para o fato de que no Brasil esse período chamou-se modernismo. Se inicia com a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. A cidade paulista já era bem industrializada e desenvolvida economicamente, porém ainda atrasada culturalmente. As personalidades que se destacaram, chocando o conservadorismo da época, foram: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Vitor Brecheret, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet e Tácio de Almeida. Entre 1922 e 1930, o Brasil viveu um período frutífero de liberdade de pesquisa estética no sentido modernizante. Essa época teria sido um primeiro momento propício para a simpatia com o movimento surrealista, mas não foi o que aconteceu. O Brasil vivia um período de construção da cultura nacional e assim, o surrealismo “teria sido marginalizado por ter sido sempre internacionalista” (NAZARIO, 2008, p. 170). Cabe lembrar que nos demais países, do México à Argentina, essa internacionalidade foi bem recebida.

Com a década de trinta, o Brasil passa a viver o governo de Getúlio Vargas¹³⁹, até sua morte em 1954. Vargas patrocinou a cultura, mas implementou uma política cultural fortemente nacionalista, na qual alguns artistas foram perseguidos e censurados; já os que eram adeptos e “reveladores da identidade nacional” eram recompensados com prêmios e até cargos públicos. Alguns intelectuais brasileiros viam o surrealismo como uma arte desinteressada, que chocava com os interesses de criar uma arte nacional buscado por eles. Outros alegavam que a França tentava rejuvenescer, enquanto o Brasil era novo mantendo a ideia de incompatibilidade de nosso país com o surrealismo.

Se formos comparar, outros países da América Latina também viveram momentos de regimes de Estado autoritários, como o Brasil, que também incentivaram uma arte caracteristicamente nacional. Entendemos esse ambiente severo como propício aqui para o surrealismo buscar a “liberdade integral do homem”. Mas por que isso não ocorreu?

¹³⁹ A Era Vargas é composta por três fases: o período do Governo Provisório (1930-1934); o governo constitucionista (1934-1937), faz a nova Constituição; o período do Estado Novo (1937-1945), golpe de Estado e Vargas cria o Estado Novo autoritário e centralizador. Em 1951, Vargas volta a presidência eleito, até 1954.

Valentim Fiacoli (1999, p. 298) discorre sobre como os modernistas de São Paulo “estabeleceram relações mais fortes com o futurismo, o cubismo, quase nada com o dadaísmo e o surrealismo e algo com um certo expressionismo”. Mas estavam cientes da existência do surrealismo. Prova do conhecimento prematuro do surrealismo, é a publicação da revista *Estética* em 1924¹⁴⁰, por um grupo do Rio de Janeiro, do qual os editores da revista eram Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, que polemizaram o surrealismo em terras cariocas. Essa dupla de escritores estavam “ansiosos para conhecer, discutir, experimentar novas propostas poéticas e literárias, de onde quer que viessem. De acordo com o testemunho do primeiro, ambos “começa[ram] a escrever cartas surrealistas, conforme a receita de Breton” (PONGE, 2004, p. 03).

Em 1924 (lembrando que é o mesmo ano de Manifesto Surrealista), Oswald de Andrade lança um manifesto chamado *Pau-Brasil*¹⁴¹. Através da valorização do tom primitivista, afirma a autonomia da expressão brasileira adiantando o que será a proposta do movimento antropofágico. Ao propor um fazer poético original, prega uma língua “sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 2008a, p. 168).

No ano seguinte, surge o *Verde-amarelismo* combatendo o *Pau-Brasil*. Como afirma Valentim Fiacoli essa contraproposta surge porque perceberam o *Pau-Brasil* com aproximações ao dadaísmo e surrealismo, “e porque seria produto de ideologias exóticas e forasteiras” (FACIOLI, 1999, p. 302). Essa contraproposta apresentada por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, pregava o nacionalismo primitivista não longe do fascismo. Em 1926, o movimento *verde-amarelista* passa a denominar-se *Anta*.

Em 1928, Oswald de Andrade lança a *Revista de Antropofagia*¹⁴² e no seu primeiro número o *Manifesto Antropofágico*. Em tom revolucionário o manifesto proclama que “Só a antropofagia nos une.

¹⁴⁰ A revista que publicou três números e acabou em 1925.

¹⁴¹ O manifesto é publicado na edição de 18 de março de 1924 no Correio da Manhã.

¹⁴² A Revista de Antropofagia teve duas fases ou duas “dentições”. A primeira de 1928 a 1929 com dez números. Na direção estava Antônio de Alcântara Machado e na gerência Raul Bopp. Já a segunda “dentição” teve quinze números em 1929.

Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (SCHWARTZ, 2008, p. 172). Segundo Schwartz:

O objeto estético se desloca para o sujeito social e coletivo, centro das preocupações de Oswald nessa etapa. A assim denominada “descida antropofágica” é antes de mais nada um ato de consciência. O dilema nacional/cosmopolita é resolvido pelo contrato com as revolucionárias técnicas da vanguarda europeia, e pela percepção da necessidade de reafirmar os valores nacionais numa linguagem moderna. Assim, Oswald transforma o bom selvagem rousseauiano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado. (SCHWARTZ, 2008, p. 172)

Jorge Schwartz (2008, p. 286) acredita que nenhuma outra revista da América Latina se iguala à *Revista de Antropofagia*, “seja pela originalidade de uma filosofia revolucionária, em que se imbricam o pensamento de Marx, Freud e Breton, seja pela ferocidade oswaldiana dos ataques aos contemporâneos”.

Podemos citar **Cobra Norato** de Raul Bopp¹⁴³, que traz a mitologia das selvas amazônicas, seu folclore e marcas de fala regional; **Macunaíma** de Mário de Andrade, 1928, que traz as tradições e mitos populares com ares surrealistas; pinturas de Tarsila do Amaral (**O Ovo**, **Abaporu**, entre outros) como exemplos da busca pelo primitivo nacional. Muitas dessas obras antropofágicas buscam no imaginário amazônico símbolos de uma primitividade brasileira para suas artes nacionais. Contudo, essas obras apresentam certa afinidade com o surrealismo por se distanciarem do racionalismo e, porque não, aproximando-se de um pensamento inconsciente. Cabe lembrar, que tanto o surrealismo como o modernismo brasileiro valorizavam o primitivo. No próprio *Manifesto Antropofágico*, Oswald de Andrade prova ter consciência do surrealismo logo após anunciar o desejo por uma “Revolução Caraíba”: “O contato com o Brasil Caraíba. Ou *Villeganhon print terra*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução

¹⁴³ Ele era um dos artistas em torno da Revista de Antropofagia.

Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos” (ANDRADE, 2008b, p. 175).

Então o surrealismo não está distante dos fazeres artísticos brasileiros. Se não houve movimento grupal, isso não significa que não tivemos artistas com influências surrealistas em certos momentos. Conforme escreve Jorge Schwartz no seu artigo “Surrealismo no Brasil?”: das décadas de 1920 e 1930, podemos citar Cícero Dias, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro como artistas que nunca foram exclusivamente surrealistas mas que beberam dessa fonte de inspiração (SCHWARTZ, 2013, p. 50). Esses artistas que flertam, de modo não oficial, com o surrealismo abrem espaço para a geração posterior expressar-se mais abertamente, como Flávio de Carvalho e Jorge de Lima¹⁴⁴. Outra artista, assumida como surrealista, é Maria Martins. Sua obra foi reconhecida como surrealista pelo próprio Breton em Nova Iorque em 1943 (SCHWARTZ, 2013, p. 63).

A última fase da pintura de Ismael Nery “a mais marcadamente surrealista”, ilustra corpos com suas entranhas à mostra: “formações fetais, intestinos, artérias, uma visão simultânea dos órgãos externos e internos dos corpos, que somente a imagem surrealista permite a Nery retratar com plena liberdade de imaginação e uma audácia incomum em seus contemporâneos” (SCHWARTZ, 2013, p. 51).

O imaginário onírico de Cícero Dias “imprime em suas aquarelas a marca intensa do Brasil”, em suas telas vemos cenários da sua vida, como os engenhos de onde cresceu, “conjugados por um cromatismo vívido, os seres voam soltos pelos espaços do sonho e da memória” (SCHWARTZ, 2013, p. 52).

Segundo Schwartz (2013, p. 53), Rego Monteiro “é o único artista de toda a geração de 1922 que se volta para motivos indígenas, com uma linguagem vanguardista em que prevalecem o primitivo e a geometria ortogonal”. Esse artista também trabalha com geometria e cerâmica marajoara.

Flávio de Carvalho é outro personagem que não podemos deixar de mencionar. Polêmico, “sua concepção de arte como princípio libertador do homem, seu permanente interesse pelas culturas primitivas e pelo comportamento coletivo e individual da psique humana são algumas das razões que explicam sua aliança com os

¹⁴⁴ De Flávio de Carvalho destacam-se as pinturas A inferioridade de Deus, Ascensão Definitiva de Cristo e Retrato Ancestral como vinculadas ao surrealismo; e de Jorge Lima a Pintura em Pânico - 41 fotomontagens - de 1943 ou escrito O Anjo.

princípios da Antropofagia e seu breve trânsito pela pintura surrealista” (SCHWARTZ, 2013, p. 59).

Sobre Murilo Mendes, ele próprio afirma ter assumido o surrealismo sem ortodoxia:

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Trata-se de explorar o subconsciente; trata-se de inventar um novo *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. (MENDES, 1980, p. 169)

A citação acima, de certo modo, resume o que acontece com o surrealismo. Os artistas bebem nele tomando apenas as características que lhes convêm; em linguajar antropofágico, diria que comem o surrealismo, incorporando o que lhes interessa.

Podemos tomar a artista Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade como casos representativos dessa relação entre o nacional e o cosmopolita. Segundo Schwartz:

a descoberta das vanguardas em Paris leva-os a uma redescoberta do Brasil: a história, a cultura, a flora, a fauna, a geografia, a antropologia, a etnia, a religião, a culinária, a sexualidade. Um novo homem, uma nova cor, uma nova paisagem e uma nova linguagem ancorados nas raízes de passado colonial. (SCHWARTZ, 2013, p. 32)

Dessa citação podemos perceber que o modernismo brasileiro não estava desligado das vanguardas europeias. Schwartz (2013, p. 20) é ainda mais preciso e cita o poema “Atelier”, de Oswald de Andrade, como um dos “mais representativos no que diz respeito às oscilações entre o nacional e o cosmopolita, o rural e o urbano, a Europa e o Brasil”, provando que o espírito nacionalista brasileiro também é cosmopolita.

Fato importante no desenrolar do tema deste capítulo, é a visita do surrealista francês em nossas terras. Benjamin Péret desembarca no Brasil em 1929 pela primeira vez e em 1950 num segundo momento. À

primeira visita caracterizou-se principalmente pela militância política¹⁴⁵. Por motivos bem pessoais, já que ele era casado com a brasileira Elsie Houston, e o filho nasce no Brasil, em 1931. Nesse mesmo ano, Péret, agora cunhado de Mario Pedrosa, participa da fundação da Liga Comunista que estava atada à Oposição de Esquerda Internacional.

Péret divulgou as ideias surrealistas em terras brasileiras, mas não obteve o retorno esperado. Por meio de palestras e entrevistas, como a publicada no *Correio da Manhã*, Péret quer esclarecer o que é o surrealismo. Mesmo os antropófagos proclamam-se pós-surrealistas, ele fora acolhido pelos modernistas. A *Revista de Antropofagia* anunciou Péret como um de seus membros:

Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos de que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A libertação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado.¹⁴⁶

Péret escreveu uma obra chamada **O Almirante Negro**¹⁴⁷ expondo a revolta da Chibata - revolta dos marinheiros de 1910 - e os castigos corporais na Marinha. Essa obra foi o pretexto para a expulsão do surrealista do país em 1931. Quinze anos depois, na segunda visita de Péret (1955-1956) esse decreto, ainda em vigor, resultará na prisão do artista.

A estada de Péret no Brasil também foi marcada por viagens pelo Norte e Nordeste fazendo suas pesquisas etnográficas¹⁴⁸. Sem muitos recursos, essas viagens ficam para a segunda estada de Péret no Brasil. Interessava-se pela “arte selvagem”, por encontrar povos que, ignorantes da civilização europeia, preservavam seus rituais primitivos. Suas investigações, tanto no Brasil como México, rendem um bom material

¹⁴⁵ Péret foi militante trotskista e passou pela Liga Comunista do Brasil.

¹⁴⁶ *Revista de Antropofagia*, n.1, 2ª denteição, Diário de São Paulo, 17 de março de 1929.

¹⁴⁷ A obra foi confiscada e desapareceu. Restam apenas quatro folhas do livro.

¹⁴⁸ Péret também consegue se aproximar do pensamento mítico africano por meio do candomblé e da umbanda.

sobre lendas e contos indígenas e resulta, em 1960, no título **Antologia dos mitos, lendas e contos populares da América**. Cabe lembrar que esse universo primitivo também interessava ao movimento antropofágico.

Em 1946, Mário Pedrosa e Pagu, que estavam no entorno de Péret, publicaram no *Vanguarda Socialista*, um jornal do Rio de Janeiro, a tradução integral do *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*.

Em 1954, Paulo Emilio Salles Gomes organizou o I Festival de Cinema de São Paulo com exibição dos filmes surrealistas como: *Un Chien andalou*, *L'âge d'or*, *Emak Bakia*, *L'Étoile de mer*.

Com a década de 1960, o Brasil passa a viver uma segunda época na qual o surrealismo poderia ser visto com bons olhos. Porém, agora os artistas brasileiros estavam envolvidos com movimentos da ordem do concretismo.

Sergio Lima, em 1960, foi convidado por Breton para participar do grupo de Paris do movimento surrealista. Ao retornar ao Brasil, se une com Roberto Piva e Claudio Willer e organizam uma central de debates sobre o surrealismo em São Paulo. Livros como **Paranóia** (1962) de Roberto Piva e **Amore** (1963) de Sergio Lima¹⁴⁹, são considerados frutos desse interesse pelo surrealista.

Mas o primeiro grupo surrealista oficial data de 1965 a 1969, organizado por Lima com Raul Fiker, Leila Ferraz, Paulo Antônio Paranaguá e Zuca Saldanha, com atividades como exposições e a publicação da revista *A Phala*¹⁵⁰, bem como a 13ª Exposição Internacional de Surrealismo em São Paulo, em 1967, com apoio de Breton.

Posteriormente teremos um modesto interesse das editoras no surrealismo. Em 1985 temos a tradução tardia da primeira edição dos *Manifestos do Surrealismo* e **Amor Sublime** de Benjamin Péret; em 1986, o **Arcano 17**, de Breton, também é traduzido, todas essas obras são publicadas pela Brasiliense. Um ano depois, pela Guanabara, é publicado **Nadja**, com tradução de Ivo Barroso.

¹⁴⁹ Sergio Lima, que volta de Paris ao contato com o movimento francês, está vinculado ao surrealismo como movimento organizado desde a publicação dessa obra.

¹⁵⁰ A revista *A Phala*, nascida em 1967, foi organizada por Sérgio Lima. Publicou textos de Breton, Benjamin Péret, Aldo Pellegrini, entre outros nomes do surrealismo.

Nesta breve explanação, podemos perceber que o surrealismo chegou ao Brasil na mesma época que em outros países; contudo, não foi absorvido com o mesmo entusiasmo. Seja como consequência da pressão política e censura, seja por seu projeto ambicioso de “liberdade integral do homem”, o surrealismo não pôde ser devorado e digerido em sua totalidade. Apesar do clima um tanto hostil em alguns momentos, durante o período das vanguardas, o que tivemos foram alguns simpatizantes individuais, “entre nossos grandes pintores e poetas [...] houve momentos surrealistas” (SCHWARTZ, 2013, p. 49) e um posterior grupo modesto. Para não nos estendermos muito, resumimos a trajetória do surrealismo no Brasil até por volta da década de 1980; contudo existem manifestações, principalmente individuais, que surgem em data posterior. Podemos afirmar que o espírito surrealista perdura até os dias atuais.

III

MEUS DEDOS MINHAS RAMAS: ANTOLOGIA TRADUZIDA DE POEMAS DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Las ínsulas extrañas (1933)

	ANDANDO EL TIEMPO...	ANDANDO O TEMPO...
1	Andando el tiempo	Andando o tempo
2	Los pies crecen y maduran	Os pés crescem e amadurecem
3	Andando el tiempo	Andando o tempo
4	Los hombres se miran en los espejos	Os homens se olham nos espelhos
5	Y no se ven	E não se reconhecem
6	Andando el tiempo	Andando o tempo
7	Zapatos de cabritilla	Sapatos de couro
8	Corriendo el tiempo	Correndo o tempo
9	Zapatos de atleta	Sapatos esportivos
10	Cojeando el tiempo	Mancando o tempo
11	Con errar de cada instante y no regresar	Com o errar de cada instante e não regressar
12	Alzando el dedo	Levantando o dedo
13	Señalando	Apontando
14	Apresurando	Apressando
15	Es el tiempo y no tiene tiempo	É o tempo e não tem tempo
16	No tengo tiempo	Não tenho tempo
17	Mostrar la libreta	Mostrar a identidade

18	Todo en orden	Tudo em ordem
19	Por aquí a la aventura silencio cerrado	Por aqui na aventura silêncio fechado
20	Por allá a la descompuesta inmóvil móvil	Por ali na descomposta imóvel móvel
21	Ya llega y tarda	Já chega e demora
22	Y se olvida	E se esquece
23	Por acá con boca falsa y palabras de otra hora	Por aqui com boca falsa e as palavras de outrora
24	El pañuelo nuevo y pronto	O lenço novo e pronto
25	Para el adiós	Para o adeus
26	Adiós y no ha llegado	Adeus e não chegou
27	Ésta es la señal	Este é o sinal
28	El tiempo	O tempo
29	Casi no es niño	Quase não é criança
30	Pero flor no es	Mas flor não é
31	Casi	Quase
32	Cuando está sobre un árbol	Quando está sobre uma árvore
33	Se divisa el paisaje la estrella	Avista-se a paisagem a estrela
34	Los zapatos	Os sapatos
35	Osamentas de pescado	Ossamentas de peixes
36	Y el ojo llena el horizonte	E o olho enche o horizonte
37	El tiempo	O tempo
38	Aunque cojee y se hiera y se lamente	Apesar de mancar e se ferir e se lamentar
39	Prohibido	Proibido
40	No te hagas tan silencio	Não fiques tão silêncio
41	La nube sabe de otro lugar	A nuvem sabe de outro lugar
42	Son las escaleras que bajan	São as escadas que descem
43	Porque nadie sube	Porque ninguém sobe
44	Porque nadie muerde la nuca	Porque ninguém morde a nuca

45	Sino las flores	Só as flores
46	O los pies llagados	Ou os pés com chagas
47	Andando y sangre de tiempo	Andando e sangue de tempo
48	Gotas la lluvia el torrente	Pingos a chuva a torrente
49	La mano llega	A mão chega
50	Éste es su destino	Este é o seu destino
51	Llegar el tiempo	Chegar o tempo
52	Se devuelve y usted sabe más	Volta e você sabe mais
53	Estaba junto al silencio	Estava junto ao silêncio
54	Estaba con ojos pequeños	Estava com olhos pequenos
55	La mano a lo desierto	A mão ao deserto
56	El pie a lo ignorado	O pé ao ignorado
57	Indudable	Indubitável
58	Los huesos prestados podían ser míos	Os ossos emprestados podiam ser meus
59	Si un leve signo no dijera	Se um leve sinal não dissesse
60	Y no decía	E não dizia
61	Alzada levantada	Alçada levantada
62	Me doy a tu más leve giro	Me entrego a teu menor giro
63	Al amor de las pestañas	Ao amor dos cílios
64	A lo no dicho	Do não dito
65	Vértigo	Vertigem
66	Te temía sin noche y sin día	Te temia sem noite e sem dia
67	Aunque no regreses	Embora não regreses
68	Por la marcha de mis huesos a una otra noche	Pela partida dos meus ossos para outra noite
69	Por el silencio que se cae	Pelo silêncio que cai
70	O tu sexo	Ou teu sexo

(WESTPHALEN, 2006, p. 27)

	SOLÍA MIRAR EL CARRILLÓN...	COSTUMAVA OLHAR O CARRILHÃO...
1	Solía mirar el carrillón que llega con toda ave	Costumava olhar o carrilhão que chega com toda ave
2	Así estaba más muerta	Assim estava mais morta
3	Por sus ojos debocaban los ríos las aves	Por seus olhos desbocavam os rios as aves
4	La urgencia la despedida	A urgência a despedida
5	Te encontraba blanca sin huesos	Te encontrava branca sem ossos
6	No me traigas esta desesperanza	Não me tragas esta desesperança
7	Del camino a la lenta	Do caminho devagar
8	Sin sobresaltos	Sem sobressaltos
9	En los cabellos se apagaba la última alba	Nos cabelos se apagava a última alba
10	Tras el muro del alba	Detrás o muro da alba
11	Muerta así las líneas el ave	Morta assim as linhas a ave
12	Lo que llama responde con otra voz	O que chama responde com outra voz
13	Primero es el desaliento	Primeiro é o desalento
14	El amor no reconoce	O amor não reconhece
15	Este aliento este cuerpo este valle	Este alento este corpo este vale
16	Miedo rojo tibio la fogata	Medo vermelho morno a fogueira
17	Los ojos aumentan y beben	Os olhos aumentam e bebem
18	Tan lejos se llega	Tão longe se chega
19	La fogata por narices boca ojos	A fogueira por narizes boca olhos
20	Hasta	Até
21	Contemplando el largo camino que vuelve del amor	Contemplando o longo caminho que volta do amor
22	Tiene lindos bigotes	Tem lindos bigodes

2 3	Bigotes con diminutas patitas caminan este valle	Bigodes com diminutas patinhas caminham este vale
2 4	Cuatro casas y una puerta para la estatura o	Quatro casas e uma porta para a estatura ou
2 5	El amor dormir la planicie que bosteza	O amor dormir a planície que boceja
2 6	En el valle los ríos el sol que estrena levita	No vale os rios o sol que estreia levita
2 7	Puños de celuloide gemelos con una gota de sangre en cada silencio]	Punhos de celuloide gêmeos com uma gota de sangue em cada silêncio]
2 8	En el silencio estaba más niña	No silêncio estava mais menina
2 9	Lloraba y nacía al sexo con cada flor	Chorava e nascia para o sexo com cada flor
3 0	Los insectos conocen bien en cuál boca es más dulce el dolor]	Os insetos conhecem bem em qual boca é mais doce a dor *151
3 1	Si se va y los ojos llegan primero	Se vai e os olhos chegam primeiro
3 2	Tal vez entonces haya que negar y perderse	Talvez então tenha que negar e se perder
3 3	Bajo una sombra o una niña	Sob uma sombra ou uma menina
3 4	Bajo la llama la gota de sangre el ave	Sob a chama a gota de sangue a ave
3 5	La noche es más lenta	A noite é mais lenta
3 6	Se empina	Se eleva
3 7	Por te ver si yo	Por ver-te se eu
3 8	Aunque estás muerta	Ainda que estás morta
3 9	Oyes	Escutas
4 0	El amor nunca llega sino ahora	O amor nunca chega senão agora
4 1	Las manos gobiernan las estaciones	As mãos governam as estações
4 2	La primavera es la boca el seno la muerta el ave	A primavera é a boca o seio a morta a ave
4 3	Porque se cierra y nace	Porque se fecha e nasce
4 4	Nace flor boca seno ave	Nasce flor boca seio ave

¹⁵¹ *Indica espaço entre linhas inserido por mim para manter o paralelo entre os versos e melhor comparar o texto fonte com a tradução.

(WESTPHALEN, 2006, p. 30)

	LA MAÑANA ALZA EL RÍO...	A MANHÃ ELEVA O RIO...
1	La mañana alza el río la cabellera	A manhã eleva do rio a cabeleira
2	Después la niebla la noche	Depois o nevoeiro a noite
3	El cielo los ojos	O céu os olhos
4	Me miran los ojos del cielo	Observam-me os olhos do céu
5	Despertar sin vértebras sin estructura	Despertar sem vértebras sem estrutura
6	La piel está en su eternidad	A pele está em sua eternidade
7	Se suaviza hasta perderse en la memoria	Se suaviza até perder-se na memória
8	Existía no existía	Existia não existia
9	Por el camino de los ojos por el camino del cielo	Pelo caminho dos olhos pelo caminho do céu
10	Qué tierno el estío llora en tu boca	Tão doce o estio chora em tua boca
11	Llueve gozo beatitud	Chove gozo beatitude
12	El mar acerca su amor	O mar aproxima seu amor
13	Teme la rosa el pie la piel	Teme a rosa o pé a pele
14	El mar aleja su amor	O mar afasta seu amor
15	El mar	O mar
16	Cuántas barcas	Quantas barcas
17	Las olas dicen amor	As ondas dizem amor
18	La niebla otra vez otra barca	A névoa outra vez outra barca
19	Los remos el amor no se mueve	Os remos o amor não se move
20	Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos	Sabe fechar os olhos dormir o ar não os olhos

21	La ola alcanza los ojos	A onda alcança os olhos
22	Duermen junto al río la cabellera	Dormem junto ao rio a cabeleira
23	Sin peligro de naufragio en los ojos	Sem perigo de naufrágio nos olhos
24	Calma tardanza el cielo	Calma atraso o céu
25	O los ojos	Ou os olhos
26	Fuego fuego fuego fuego	Fogo fogo fogo fogo
27	En el cielo cielo fuego cielo	No céu céu fogo céu
28	Cómo rueda el silencio	Como roda o silêncio
29	Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio	Acima do céu o fogo o amor o silêncio
30	Qué suplicio baña la frente el silencio	Que suplicio banha a testa o silêncio
31	Detrás de la ausencia mirabas sin fuego	Atrás da ausência olhavas sem fogo
32	Es ausencia noche	É ausência noite
33	Pero los ojos el fuego	Mas os olhos o fogo
34	Caricia estío los ojos la boca	Carícia estio os olhos a boca
35	El fuego nace en los ojos	O fogo nasce nos olhos
36	El amor nace en los ojos el cielo el fuego	O amor nasce nos olhos o céu o fogo
37	El fuego el amor el silencio	O fogo o amor o silêncio
(WESTPHALEN, 2006, p. 32)		

	HOJAS SECAS PARA TAPAR...	FOLHAS SECAS PARA TAMPAR...
1	Hojas secas para tapar un límite de inolvidables rumores *	Folhas secas para tampar um limite de inesquecíveis rumores]
2	El otoño tiene el desencanto del que todo busca	O outono tem o desencanto do que tudo busca
3	Unas pestañas anuncian la hora más a la altura del vago ruiseñor distraído]	Uns cílios anunciam a hora mais à altura do vago rouxinol distráido]

4	Evidencia	Evidencia
5	Memoria	Memória
6	Sin memoria	Sem memória
7	Aparecen los días con alguna nostalgia	Aparecem os dias com alguma nostalgia
8	Tal vez nunca se ha dado más el otoño a la angustia del hombre]	Talvez nunca se deu mais o outono à angústia do homem *
9	Los periódicos anuncian una buena cocinera	Os jornais anunciam uma boa cozinheira
10	Un canario	Um canário
11	O un perro amaestrado en el arte de pelar las cebollas	Ou um cachorro adestrado na arte de descascar as cebolas
12	Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre	Ninguém diz bom dia ao cortejo fúnebre
13	Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una conclusión	Nem aos bois assassinados para satisfazer uma conclusão
14	El preciso momento	O preciso momento
15	La imagen de las aves sus picos de sueño bárbaro	A imagem das aves seus bicos de sono bárbaro
16	El otoño no tiene secretos	O outono não tem segredos
17	La noche se aísla de los árboles	A noite se isola das árvores
18	Las alas cubren el sueño	As asas cobrem o sonho
19	Los ocultos picos	Os ocultos bicos
20	Pequeños aunque hagan signos pequeños signos hacen los picos]	Pequenos ainda que façam signos pequenos signos fazem os bicos]
21	No temas	Não temas
22	Esta es la salida	Esta é a saída
23	Yacían atravesados	Jaziam atravessados
24	El asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el *	O assassino o assassino o assassino o assassino o assassino o o]
25	No es que	Não é que
26	No si mi mano no ha tenido historia	Não se minha mão não teve história
27	Ni sabe más del otoño	Nem sabe mais do outono

28	Que la preponderancia de aves	Que a preponderância de aves
29	Hojas secas	Folhas secas
30	Plumas muertas	Plumas mortas
31	La sangre cubre los árboles	O sangue cobre as árvores
32	El silencio se pinta una extraña figura	O silêncio se pinta uma estranha figura
33	Medita en el destino de una línea para arriba	Medita no destino de uma linha para cima
34	O para bajo	Ou para baixo
35	Siempre concluye en paralela a la muerte de los cisnes	Sempre conclui em paralelo à morte dos cisnes
36	Esto no tiene explicación	Isto não tem explicação
37	Si te pones el pulgar a dos centímetros de ese mismo pulgar	Si pões o polegar a dois centímetros desse mesmo polegar
38	El otoño no quiere morir	O outono não quer morrer
39	Yo también tengo pico pico pico	Eu também tenho bico bico bico
40	Un día no hay flores y el otoño se sube a una nube	Um dia não tem flores e o outono sobe a uma nuvem
41	Los brazos son finos si no fuera por esa línea	Os braços são finos se não fosse por essa linha
42	Acaso oyera mi corazón	Por acaso ouviu meu coração
43	Está declarado a sus resonancias	Está declarado a suas ressonâncias
44	A las de otro corazón	As de outro coração
45	Este es el destino del otoño	Este é o destino do outono
46	Su presencia y una luna que aparece de para llegar a	Sua presença e uma lua que aparece de para chegar a
47	Es una falsa espiral para cazar insectos	É uma falsa espiral para caçar insetos
48	Se llega de	Se chega de
49	O una estampa triste el otoño una vaca	Ou uma estampa triste o outono uma vaca
50	La foca usa navaja de afeitar	A foca usa navalha de barbear
51	Pero todavía es más triste la canción del loco	Mas ainda é mais triste a canção do louco
52	Cerca de la arquitectura fría de una mujer anunciada	Perto da arquitetura fria de uma mulher anunciada
53	Por el pico las hojas el otoño	Pelo bico as folhas o outono
54	La foca baila mejor que el otoño y su sangre es más dulce	A foca dança melhor que o outono e seu sangue é mais

	*	doce]
56	Las muchachas tienen una ausencia o un violín sin cuerdas	As garotas têm uma ausência ou um violino sem cordas
57	Mire usted ésta sin rabo	Olhe você esta sem rabo
58	La otra alarga el pie insigne de silencio	A outra alonga o pé ilustre de silêncio
59	Quién pinta el sueño con sangre de buey de otoño	Quem pinta o sonho com sangue de boi de outono
60	Las muchachas son más dulces	As garotas são mais doces
61	Hay que pasar	Tem que passar
62	El agua llega a las barbillas	A água chega até o queixo
63	Es más dulce	É mais doce
64	Hay que pasar no olvides	Tem que passar não esqueças
65	Cuánta sangre y no agua	Quanto sangue e não água
66	Cuánto olvido y no otoño	Quanto esquecimento e não outono
67	La última elegía de las hojas muertas	A última elegia das folhas mortas
	(WESTPHALEN, 2006, p. 34)	

	UN ÁRBOL SE ELEVA HASTA...	UMA ÁRVORE SE ELEVA ATÉ...
1	Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan]	Uma árvore se eleva até o extremo dos céus que a abrigam
	*	*
2	Golpea con dispersa voz	Golpeia com dispersa voz
3	El árbol contra el cielo contra el árbol	A árvore contra o céu contra a árvore
4	Es la lluvia encerrada en tan poco de espacio	É a chuva encerrada em tão pouco de espaço
5	Golpea contra el ánima	Golpeia contra a alma
6	Golpea con las ramas la voz el dolor	Golpeia com as ramas a voz a dor
7	No hagas tal fuerza por que te oigan	Não façás tal força por que te escutem

8	Yo te cedo mis dedos mis ramas	Eu te cedo meus dedos minhas ramas
9	Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar	Assim poderás roçar arranhar gritar e não somente chorar
10	Golpean con la voz	Golpeam com a voz
11	Pero tal levedad me hiere	Mas tal leveza me fere
12	Me desola	Me desola
13	No te creía de tal ánimo	Não te creia de tal ânimo
14	Y que no cabes en el espacio	E que não cabes no espaço
15	Cómo golpea el árbol al árbol el árbol	Como golpeia a árvore a árvore a árvore
16	Agua	Água
17	Y navegan los rojos galeones por la gota de agua	E navegam os vermelhos galeões pela gota de água
18	En la gota de agua zozobran	Na gota de água soçobram
19	Acaso golpea el tiempo	Acaso golpeia o tempo
20	Otra gota	Outra gota
21	Agua	Água
22	La garganta de fuego agua agua	A garganta de fogo água água
23	Matado por el fuego	Matado pelo fogo
24	La llamarada gigantesca	A labareda gigantesca
25	Maravilloso final	Maravilhoso final
26	Muerto sin agua en el fuego	Morto sem água no fogo
27	La mano arañaba el fuego	A mão arranhava o fogo
28	La mano	A mão
29	Y nada más que sangre agua	E nada mais que sangue água
30	No sangre fuego último fuego	Não sangue fogo último fogo
31	Definitivo fuego	Definitivo fogo
32	Las gotas cuentan otra cosa	As gotas contam outra coisa
33	Nadie cuenta las gotas	Ninguém conta as gotas
34	Las lágrimas son de más perfecta forma	As lágrimas são da mais perfeita forma

35	Su música más suave apagada	Sua música mais suave apagada
36	El rostro de una niña alumbra una lágrima con su luz suave apagada]	O rosto de uma menina ilumina uma lágrima com sua luz suave apagada]
37	La lluvia llora en todo el espacio	A chuva chora em todo o espaço
38	Anega el alma su música	Inunda a alma sua música
39	Golpea otra ánima sus hojas	Golpeia outra alma suas folhas
40	Las gotas	As gotas
41	Las ramas	As ramas
42	Llora el agua	Chora a água
43	El tiempo se cuenta con las gotas el tiempo	O tempo se conta com as gotas o tempo
44	La música dibuja el cielo	A música desenha o céu
45	Camina sobre el agua la música	Caminha sobre a água a música
46	Golpea	Golpeia
47	El agua	A água
48	Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo agua	Já não tenho alma já não tenho ramas já não tenho água
49	Otra gota	Outra gota
50	Sí	Sim
51	Aunque me ahogue	Ainda que me afogue
52	Ya no tengo alma	Já não tenho alma
53	En la gota se ahogaron los valientes caballeros	Na gota se afogaram os valentes cavalheiros
54	Las hermosas damas	As formosas damas
56	Los valientes cielos	Os valentes céus
57	Las hermosas almas	As formosas almas
58	Ya no tengo alma	Já não tenho alma
59	La música da traspés	A música dá traspés
60	Nada salva al cielo o al alma	Nada salva o céu ou a alma
61	Nada salva la música la lluvia	Nada salva a música a chuva

62	Ya sabía que más allá del cielo de la música de la lluvia	Já sabia que além do céu da música da chuva
63	Ya	Já
64	Crecen las ramas	Crescem as ramas
65	Más allá	Além
66	Crecen las damas	Crescem as damas
67	Las gotas ya saben caminar	As gotas já sabem caminhar
68	Golpean	Golpeiam
69	Ya saben hablar	Já sabem falar
70	Las gotas	As gotas
71	El alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas agua	A alma água falar água caminhar gotas damas ramas água
72	Otra música alba de agua canta música agua de alba	Outra música aurora de água canta música água de aurora
73	Otra gota otra hoja	Outra gota outra folha
74	Crece el árbol	Cresce a árvore
75	Ya no cabe en el cielo en el alma	Já não cabe no céu na alma
76	Crece el árbol	Cresce a árvore
78	Otra hoja	Outra folha
79	Ya no cabe el alma en el árbol en el agua	Já não cabe a alma na árvore na água
80	Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el agua]	Já não cabe a água na alma no céu no canto na água *
81	Otra alma	Outra alma
82	Y nada de alma	E nada de alma
83	Hojas gotas ramas almas	Folhas gotas ramas almas
84	Agua agua agua agua	Água água água água
85	Matado por el agua	Matado pela água
	(WESTPHALEN, 2006, p. 37)	

	UNA CABEZA HUMANA VIENE...	UMA CABEÇA HUMANA VEM...
1	Una cabeza humana viene lenta desde el olvido	Uma cabeça humana vem lenta desde o olvido
2	Tenso se detiene el aire	Tenso se detém o ar
3	Vienen lentas sus miradas	Lentos vêm seus olhares
4	Un lirio trae la noche a cuestras	Um lírio traz a noite nos ombros
5	Cómo pesa el olvido	Como pesa o olvido
6	La noche extensa	A noite extensa
7	El lirio una cabeza humana que sabe el amor	O lírio uma cabeça humana que sabe o amor
8	Más débil no es sino la sombra	Mais fraca não é senão a sombra
9	Los ojos no niegan	Os olhos não negam
10	El lirio es alto de antigua angustia	O lírio é alto de antiga angústia
11	Sonrisa de antigua angustia	Sorriso de antiga angústia
12	Con dispar siniestro con impar	Com díspar sinistro com impar
13	Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco	Teus lábios sabem desenhar uma estrela sem equívocos
14	He vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa	Voltei dessa atarefada permanência e de uma temerosa
15	Tú no tienes temor	Tu não tens temor
16	Eres alta de varias angustias	És alta de várias angústias
17	Casi llega al amor tu brazo extendido	Quase alcança o amor teu braço estendido
18	Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos	Eu tenho uma guitarra com sonho de vários séculos
19	Dolor de manos	Dor de mãos
20	Notas trucas que se callaban podían dar al mundo lo que faltaba]	Notas truncadas que se calavam podiam dar ao mundo o que faltava]
21	Mi mano se alza más bajo	Minha mão se ergue mais baixo
22	Coge la última estrella de tu paso y tu silencio	Pega a última estrela do teu passo e teu silêncio
23	Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado en tu cabellera]	Nada igualava tua presença com um silêncio esquecido na tua cabeleira]

24	Si hablabas nacía otro silencio	Se falavas nascia outro silêncio
25	Si callabas el cielo contestaba	Se calavas o céu contestava
26	Me he hecho recuerdo de hombre para oírte	Me fiz lembrança de homem para escutar-te
27	Recuerdo de muchos hombres	Lembrança de muitos homens
28	Presencia de fuego para oírte	Presença de fogo para escutar-te
29	Detenida la carrera	Detida a corrida
30	Atravesados los cuerpos y disminuidos	Atravessados os corpos e diminuídos
31	Pero estás en la gloria de la eterna noche	Mas estás na glória da eterna noite
32	La lluvia crecía hasta tus labios	A chuva crescia até teus lábios
33	No me dices en cuál cielo tienes tu morada	Não me dizes em qual céu tens tua morada
34	En cuál olvido tu cabeza humana	Em qual esquecimento tua cabeça humana
35	En cuál amor mi amor de varios siglos	Em qual amor meu amor de vários séculos
36	Cuento la noche	Conto a noite
37	Esta vez tus labios se iban con la música	Esta vez teus lábios iam com a música
38	Otra vez la música olvidó los labios	Outra vez a música esqueceu dos lábios
39	Oye si me esperaras detrás de ese tiempo	Escute se me esperasse atrás desse tempo
40	Cuando no huyen los lirios	Quando não fogem os lírios
41	Ni pesa el cuerpo de una muchacha sobre el relente de las horas]	Nem pesa o corpo de uma menina sobre o relento das horas]
42	Ya me duele tu fatiga de no querer volver	Já me dói tua fadiga de não querer voltar
43	Tu sabías que te iba a ocultar el silencio el temor el tiempo tu cuerpo]	Tu sabias que ia ocultar o silêncio o temor o tempo teu corpo]
44	Que te iba a ocultar tu cuerpo	Que ia ocultar teu corpo
45	Ya no encuentro tu recuerdo	Já não encontro tua lembrança
46	Otra noche sube por tu silencio	Outra noite sobe pelo teu silêncio
47	Nada para los ojos	Nada para os olhos
48	Nada para las manos	Nada para as mãos

49	Nada para el dolor	Nada para a dor
50	Nada para el amor	Nada para o amor
51	Por qué te había de ocultar el silencio	Por que tinha que te ocultar o silêncio
52	Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos	Por que tinham de te perder minhas mãos e meus olhos
53	Por qué te habían de perder mi amor y mi amor	Por que tinham que te perder meu amor e meu amor
54	Otra noche baja por tu silencio	Outra noite cai pelo teu silêncio
(WESTPHALEN, 2006, p. 40)		

	NO ES VÁLIDA ESTA SOMBRA...	NÃO É VÁLIDA ESTA SOMBRA...
1	No es válida esta sombra	Não é válida esta sombra
2	Despertad pequeños ríos	Despertem pequenos rios
3	Cuando yo os llevaba en los brazos	Quando eu os levava nos braços
4	Y mirabais con ojos más puros	E olhavam com olhos mais puros
5	Me he dado contra mi cuerpo	Me dei contra meu corpo
6	Qué dura sombra	Que dura sombra
7	Mi garra no te alcanza	Minha garra não te alcança
8	En esta ausencia quién me ha mordido	Nesta ausência quem me mordeu
9	Llevo un siglo bajo la sombra	Levo um século sob a sombra
10	La noche crece y nadie creía que creciera tanto	A noite cresce e ninguém creia que crescesse tanto
11	Nadie oye estos golpes pregunto fuera	Ninguém escuta estes golpes pergunto fora
12	Tan hondo como la mina tan hondo como mi cuerpo	Tão fundo como a mina tão fundo como meu corpo
13	Resuena tan fuerte el silencio	Ressoa tão forte o silêncio
14	Tan tristes estas lágrimas que no han de cruzarse nunca	Tão tristes estas lágrimas que não irão se cruzar nunca

1 5	Me levantaba o es que caía más sombra	Me levantava ou é que caía mais sombra
1 6	Quién creyera que tanta noche encerraran tus ojos	Quem creria que tanta noite encerrassem teus olhos
1 7	Me ha ahogado esa hondura negrura	Me afogou essa fundura negrura
1 8	Recuerdo un hombre que daba sus pasos	Recordo um homem que dava seus passos
1 9	Miraba y había cosas	Olhava e tinha coisas
2 0	Pero	Mas
2 1	Cosas o eran cosas o eran	Coisas ou eram coisas ou eram
2 2	No recuerdo	Não recordo
2 3	Un hombre miraba	Um homem olhava
2 4	Si pudiera partir en dos este sueño	Se pudesse partir em dois este sonho
2 5	Una parte para el dolor	Uma parte para a dor
2 6	Otra para encontrar	Outra para encontrar
2 7	Aunque fuera una imagen difuminada borrada	Ainda que fosse uma imagem esfumada apagada
2 8	De hombre que supiera algo más que dar unos pasos	De homem que soubesse algo mais que dar uns passos
2 9	Que mirar algo que se aleja tanto de ser un árbol	Que olhar algo que se afasta tanto de ser uma árvore
3 0	Como un pensamiento que regresa de ser un pensamiento	Como um pensamento que regressa de ser um pensamento
3 1	Se despega una nada tras otra	Se descola um nada depois outro
3 2	Crece una nada sobre nada	Cresce um nada sobre nada
3 3	Y había ríos que se iban en vueltas y derechas	E tinha rios que se iam em voltas e direitas
3 4	Y había árboles con algo más que ramas y algunas hojas *	E tinha árvores com algo mais que ramas e algumas folhas]
3 5	El sol no hacía en vano su camino	O sol não fazia em vão seu caminho
3 6	Y tantas risas me dijeron que la luz también nace de sonidos entrechocados]	E tantos risos me disseram que a luz também nasce de sons entrechocados]
3 7	Pero cómo has vomitado ese mundo	Mas como vomitaste esse mundo
3 8	Y ahora si vas a la deriva o si no derivas	E agora se vais à deriva ou se não derivas
3 9	Nada alcanzas y una sombra llama a otra	Nada alcanças e uma sombra chama a outra

4 0	Uno masca nada suena	Um mastiga nada soa
4 1	Masca sombra con sombra da golpes	Mastiga sombra com sombra dá golpes
4 2	Me habré perdido en mi cuerpo	Terei me perdido em meu corpo
4 3	Acaso las tinieblas andan de puntillas	Acaso as trevas andam na ponta dos pés
4 4	Y tú vas en su seno	E tu vais em seu seio
4 5	Toda la noche eran unos puntos inmensos	Toda a noite eram uns pontos imensos
4 6	O eran ojos o eran noches sin estrellas que me sorbían *	Ou eram olhos ou eram noites sem estrelas que me absorviam]
4 7	Apagaban las madrugadas	Apagavam as madrugadas
4 8	Me deslumbra tanta noche	Me deslumbra tanta noite
4 9	La muerte que mira con los ojos de los vivos	A morte que olha com os olhos dos vivos
5 0	Los muertos que hablan con los loros de los vivos	Os mortos que falam com os papagaios dos vivos
5 1	Cuidado no despierten no duerman cuidados	Cuidado não despertem não durmam cuidados
(WESTPHALEN, 2006, p. 42)		

	NO TE HAS FIJADO...	NÃO PERCEBESTE...
1	No te has fijado qué despacio habla el rocío	Não percebeste que devagar fala o orvalho
2	Para darte los buenos días	Para te dar o bom dia
3	Qué pasito las nubes se llevan los días	Que de passinho as nuvens levam os dias
4	Que de un verano a otro verano	Que de um verão a outro verão
5	Enarcaban semanas por donde mirabas	Arqueavam semanas por onde olhavas
6	La justeza irradiaba de goces innombrables	A exatidão irradiava de gozes inomináveis
7	El sentir cuánta lentitud	O sentir quanta lentidão
8	No sé si era entonces o cuando cayeron	Não sei se era então ou quando caíram

9	De la vid un sombrero y un acordeón	Da videira um sobreiro e um acordeão
10	Los frutos más maduros del otoño	Os frutos mais maduros do outono
11	No te recordaré tampoco diciéndome	Nem te recordarei me dizendo
12	Esta vez me has traído un ramo de coliflores	Esta vez me trouxeste um ramo de couve-flor
13	Aquel gorrión que picaba tu nariz de mármol	Aquele pardal que picava teu nariz de mármore
14	La pobre primavera que siempre debe estar alegre	A pobre primavera que sempre deve estar alegre
15	Como tú no lo estás sino al abrirse el día	Como tu não estás senão ao se abrir o dia
16	Después te recoges tocando otras músicas	Depois te recolhes tocando outras músicas
17	O al fin te abres con la noche en el regazo	Ou ao final te abres com a noite no colo
18	Como una niña pequeña llorando	Como uma menina pequeninha chorando
19	Iba a contar una historia de semanas	Ia contar uma história de semanas
20	Nosotros no creíamos que se cerraran con un día	Nós não acreditávamos que se fecharam com um dia
21	Porque así principiaron	Porque assim começaram
22	Había algunas noches que se caían de sueño	Havia algumas noites que caíam de sono
23	Habiendo durado varios días sin descanso	Havendo durado vários dias sem descanso
24	Te reías con tu capricho	Rias com teu capricho
25	No me vayas a hacer repicar tantas campanas	Não vás me fazer repicar tantos sinos
26	Te decía	Te dizia
27	Y después encontrar las flores alborotadas	E depois encontrar as flores alvoroçadas
28	Con el moño de través acusándome	Com o coque de lado acusando-me
29	Del asesinato de sus tiernos maridos	Do assassinato de seus queridos maridos
30	Tú te reías con más capricho	Tu rias com mais capricho
31	Debía subir tal un lagarto las peñas	Devia subir tal um lagarto as rochas
32	Bajar en paracaídas a las estaciones submarinas	Pular de paraquedas nas estações submarinas
33	Volver cargado de lunas de peinetas	Voltar carregado de luas de pentes
34	El primer gramófono y otras flores marinas	O primeiro gramofone e outras flores marinhas
35	Después de escuchar una lección del filósofo	Depois de escutar uma lição do filósofo

36	Vimos una semana que llegaba	Vimos uma semana que chegava
37	Tú me mostrabas los ojos	Tu me mostravas os olhos
38	Ahora estoy pensando cuándo pudo terminar esa semana	Agora estou pensando quando pode terminar essa semana
39	O si no terminó nunca y sólo se quedaba en principio	Ou se não terminou nunca e só estava no principio
40	Y así no más moría	E assim não mais morria
41	No acierto a poner las horas en su sitio	Não acerto pôr as horas em seu lugar
42	Siempre me engañas dándome el beso de las tres	Sempre me enganas me dando o beijo das três
43	A las doce y varias veces repetidas	Às doze e várias vezes repetidas
44	El punto de la i sobre la o	O ponto da i sobre a o
45	No creía de tu bondad que posaras la mano	Não creia de tua bondade que pousaras a mão
46	Sobre la piel del elefante	Sobre a pele do elefante
47	Me deslumbra esa mezcla	Me deslumbra essa mistura
48	De sí y de no que es tu mano sobre el elefante	Do sim e do não que é tua mão sobre o elefante
49	Con una sombrilla de aves y más leve	Com uma sombrinha de aves e mais leve
50	Niña vamos que ya es hora	Menina vamos que já é hora
51	Que de nuevo principiemos	Que de novo comecemos
52	A ti te toca ver si las estrellas han tenido	Tu tinhas que ver se as estrelas tiveram
53	Tranquilo el sueño coronar la luna	Tranquilo o sono coroar a lua
54	De una guirnalda de relojes	De uma grinalda de relógios
55	A mí arrastrarme por campanillas de serpiente	Eu me arrastar por campainhas de serpente
56	Las que hacen juego	As que fazem jogo
57	Con tu cabellera de ahora	Com tua cabeleira de agora
58	Algo parecida a la noche pero	Algo parecida à noite mas
59	Más oscura	Mais escura
60	Como se parecía la de ayer en algo al día	Como se parecia a de ontem em algo ao dia
61	Aunque más clara y con más soles para alumbrarme	Ainda que mais clara e com mais sois para iluminar-me
62	Las olas se tendieron a tus pies	As ondas se estenderam a teus pés

63	Es su costumbre y tu mano	É seu costume e tua mão
64	Les da el cariño que ellas ansiaron	Dá o carinho que elas ansiaram
65	Cuando se alzaban y al cielo lo pedían	Quando se levantavam e ao céu o pediam
66	Naufragaban del viento clamaban	Naufragavam do vento clamavam
67	Renacían contra los barcos entrechocaban	Renasciam contra os barcos entrechocavam
68	Sin descanso las aves negaban existiera	Sem descanso as aves negavam existisse
69	Por conveniencia propia	Por conveniência própria
70	Azuzadas por los peces desgreñadas	Atiçadas pelos peixes desgrenhadas
71	Y con tanta fe	E com tanta fé
72	Tal vez que en nadie mayor se diera	Talvez que em ninguém mais velho se desse
73	Sino en mí que he sabido llegar	Senão em mim que soube chegar
74	Sobre zancos atravesando ríos y lagunas	Sobre saltos atravessando rios e lagunas
75	Algunas de esmeralda de lava otras	Algumas de esmeralda de lava outras
76	Puedes estar segura de haberme visto	Podes estar segura de ter me visto
77	Doblar sin esfuerzo los cabos alternados	Dobrar sem esforço os cabos alterados
78	Árboles mayores de edad encinas y paraguas	Árvores maiores de idade azinheiras e guarda-chuvas
79	Ya estoy más tranquilo cuando me hablas	Já estou mais tranquilo quando me falas
80	Un río baja por donde otro sube	Um rio desce por onde outro sobe
81	Tú misma te vas para tú misma volver	Tu mesma vais para tu mesma voltar
82	Quedándome sospechando	Ficando suspeitando
83	Si es cierto que te fuiste o que regresaste	Se é certo que te foste ou que regressaste
84	Una madrugada dorada daba a la comba	Uma madrugada dourada pulava corda
85	Saltando tú montes y espesuras	Saltando tu montes e espessuras
86	Collados desiertos mares horizontes	Colinas desertos mares horizontes
87	Crecían en cada vuelta	Cresciam em cada volta
88	Aparecías luego chiquitita	Aparecias depois chiquitita
89	Y tu voz vaciada en dedales alcanzaba a llenar un mar	E tua voz esvaziada em dedais alcançava a encher um mar

90	Toda una legión de poetas barbones	Toda uma legião de poetas barbados
91	Orillaban el desierto buscando una lágrima	Beiravam o deserto buscando uma lágrima
92	Que dejaste caer por descuido	Que deixaste cair por descuido
93	Los árboles aplaudían	As árvores aplaudiam
94	Al estrenar tú una sonrisa que repicaba como las flores	Ao estrear tu um sorriso que repicava como as flores
95	Oh una gran fiesta	Oh uma grande festa
96	Los canguros de etiqueta iniciaban el desfile	Os cangurus de etiqueta iniciavam o desfile
97	Iba a contar todo de semanas y semanas	Ia a contar tudo de semanas e semanas
98	No sé cómo comenzar	Não sei como começar
99	Si es posible comenzar	Se é possível começar
100	Tú recuerdas que después de los canguros	Tu recordas que depois dos cangurus
101	Dejaste correr una liebre y nunca terminaba	Deixaste correr uma lebre e nunca terminava
102	El viaje de pestaña a pestaña	A viagem de cílios a cílios
103	Algo parecido te quería yo decir	Algo parecido te queria eu dizer
104	Pero siempre se enreda y entre lo que ya dijimos	Mas sempre se enreda e entre o que já dizemos
105	Esto ha sucedido y lo que debe marcarse	Isto sucedeu e o que deve se marcar
106	Cuando los relojes adelanten un siglo	Quando os relógios adiantem um século
107	No hay un hilo para separarlos	Não há um fio para separá-los
108	Y colocarlos donde sea que debieran estarse	E colocá-los onde quer que devessem estar
109	Así mi corazón a veces salta como un sapo	Assim meu coração às vezes salta como um sapo
110	Se está otras quieto mirando la estrella	Se está outras quieto olhando a estrela
111	Aunque más a menudo	Ainda que mais frequentemente
112	Sigue tus huellas recostado en tanta ternura	Segue tuas pegadas recostado em tanta ternura
113	Se infla más grande	Se infla maior
114	Tú has visto cómo guiña los ojos	Tu viste como pisca os olhos
115	Esto es nada comparado con sus otras destrezas	Isto é nada comparado com suas outras destrezas
116	El arte con que sabe el día	A arte com que sabe o dia

117	O camina a la pata coja	Ou caminho num pé só
118	Pero todo está tan exactamente donde lo habías dejado	Mas tudo está tão exatamente onde tinhas deixado
119	Que no hay para qué moverlo	Que não tem porque movê-lo
120	Si además por sí solo se mueve	Se ademais por sim só se move
121	Niña estás contenta	Menina estás contente
(WESTPHALEN, 2006, p. 47)		

Abolición de la muerte (1935)

	ENTRE SURTIDORES EMPINADOS...	ENTRE JORROS ELEVADOS...
1	Entre surtidores empinados para alcanzar la estrella	Entre jorros elevados para alcançar a estrela
2	Chorreaba tu risa la música rebosante de los cielos	Jorrava teu riso a música transbordante dos céus
3	Y más grácil que palmera negando el desierto	E mais grácil que palmeira negando o deserto
4	Siempre hallabas los ríos desolados del hastío	Sempre achavas os rios desolados do fastio
5	Olvidados gota a gota salpicando el estadio	Esquecidos gota a gota salpicando o estádio
6	Allí sol y luna se daban la mano	Ali sol e lua se davam as mãos
7	Para no ser menos y estar conformes	Para não ser menos e estar nos conformes
8	Si tú dijeras estoy contenta	Se tu dissesses estou contente
9	Envolviéndote en tanto olvido	Envolvendo-te em tanto vazio
10	Cuanto cabe en el pico del loro	Quanto cabe no bico do papagaio
11	Junto al ramo de flores estallando del ramo	Junto ao ramo de flores estourando do ramo
12	Madréporas naciendo de orejas	Madréporas nascendo de orelhas
13	U orejas naciendo de madréporas	Ou orelhas nascendo de madréporas
14	Un rayo de sol incubando otro rayo de sol	Um raio de sol incubando outro raio de sol

15	Y sobre las más altas fuentes	E sobre as mais altas fontes
16	Los velámenes chicoteados la leve prisa	Os velames chicotados a leve presa
17	Y si libabas en campánulas salvajes	E se libavas em campânulas selvagens
18	Si cual los pájaros hacías pininos	Se qual os pássaros te iniciavas
19	Para no caerte de las ramas tan frágiles	Para não caíres das ramas tão frágeis
20	Acaso podían competir los surtidores	Acaso podiam competir os jorros
21	Más que la espuma de ti misma brotabas	Mais que a espuma de ti mesma brotadas
22	Con el canto del agua para contar los minutos	Com o canto da água para contar os minutos
23	Y el del ave para encantar los minutos	E o da ave para encantar os minutos
24	Y no dejar espacio al tiempo para separar	E não deixar espaço ao tempo para separar
25	Las voces y las voces los minutos y los minutos	As vozes e as vozes os minutos e os minutos
26	Deshacerse parecían las olas contra los dientes	Desfazer-se pareciam as ondas contra os dentes
27	Y tantas flautas tantos murmullos de hojas	E tantas flautas tantos murmúrios de folhas
28	Desgranándose de los dientes	Debulhando-se dos dentes
29	Y las harpas secretas	E as harpas secretas
30	Y el eco sobresaltando las ciudades	E o eco sobressaltando as cidades
31	Desprendiendo las vidrierías	Desprendendo as vidraçarias
32	Como racimos de cristal cayendo las campanas	Como cachos de cristal caindo os sinos
33	Resonando como el mar el acero de las ciudades	Ressoando como o mar o aço das cidades
34	Subiendo a las torres los aros de las niñas	Subindo às torres os anéis das meninas
35	Cayendo de las nubes pianos y laúdes	Caindo das nuvens pianos e alaúdes
36	Madurando los árboles cabezas de sopranos	Amadurecendo as árvores cabeças de sopranos
37	Arrojando los mares a las playas	Lançando os mares às praias
38	Guitarras y sirenas	Violões e sereias
39	Y así el himno de la alegría	E assim o hino da alegria
40	Y así la niña diosa	E assim a menina deusa
41	Y esta su risa	E este seu riso

42	Como hormiguero cubriendo el mundo	Como formigueiro cobrindo o mundo
43	Como música o mar lamiendo acantilados	Como música ou mar lambendo penhascos
44	Como luz hilada de abejas de oro	Como luz em fios de abelhas de ouro
(WESTPHALEN, 2006, p. 63)		

	VINISTE A POSARTE...	VIESTE A POUSAR...
1	Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo	Vieste a pousar sobre uma folha de meu corpo
2	Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas	Gota doce e pesada como o sol sobre nossas vidas
3	Trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose *	Trouxeste cheiro de madeira e ternura de talho inclinándose]
4	Y alto velamen de mar recogándose en tu mirada	E alto velame de mar recolhendo-se em teu olhar
5	Trajiste paso leve de alba al irse	Trouxeste passo leve da aurora ao sair
6	Y escandido incienso de arboledas tremoladas en tus manos]	E escandido incenso de arvoredos trêmulos em tuas mãos *
7	Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días	Desceste de brisa em brisa como uma onda ascende os dias
8	Y al fin eras el quedado manancial rodando las flores	E ao fim eras o quedado manancial rodando as flores
9	O las playas encaminándose a una querella sin motivo	Ou as praias encaminhando-se a uma querela sem motivo
10	Por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo	Por dizer se tua mão esteve harmoniosa no tempo
11	O si tu corazón era fruta de árbol o de ternura	Ou se teu coração era fruta de árvore ou de ternura
12	O el estruendo callado del surtidor	Ou o estrondo calado do jorro
13	O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose	Ou a voz baixa da alegria negando-se e afirmando-se
14	En cada diástole y sístole de permanencia y negación	Em cada diástole e sístole de permanência e negação
15	Viniste a posarte sobre mi copa	Vieste a pousar-te sobre minha copa

16	Roja estrella y gorgorito completo	Vermelha estrela e gorgorejo completo
17	Viniste a posarte como la noche llama a las creaturas	Vieste a pousar-te como a noite chama as criaturas
18	O como el brazo termina su círculo y abarca el horario completo]	Ou como o braço termina seu círculo e abarca o horário completo]
19	O como la tempestad retira los velos de su frente	Ou como a tempestade retira os véus de seu rosto
20	Para mirar el mundo y no equivococar sus remos	Para olhar o mundo e não equivococar seus remos
21	Al levantar los muros y cerrar las cuevas	Ao levantar os muros e fechar as cavernas
22	Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas	Tens vindo e não me alcança qual justeza que equivocas
23	Para estarte sin levedad de huida y gravitación de planeta	Para ficares sem leveza de fuga e gravitação de planeta
24	Orlado de madre selvas en la astrología infantil	Ornado de madressilvas na astrologia infantil
25	Para estarte como la rosa hundida en los mares	Para ficares como a rosa no fundo dos mares
26	O el barco anclado en nuestra conciencia	Ou o barco ancorado em nossa consciência
27	Para estarte sin dar el alto a los minutos subiendo las jarcias]	Para ficares sem dar o alto aos minutos subindo as cordas *
28	Y cayéndose siempre antes de tocar el timbre que llama a la muerte]	E caindo sempre antes de tocar a campainha que chama a morte]
29	Para estarte sitiada entre son de harpa y río de escaramuza	Para ficares sitiada entre som de harpa e rio de escaramuça *
30	Entre serpiente de aura y romero de edades	Entre serpente de aura e alecrim de idades
31	Entre lengua de solsticio y labios de tardada morosidad acariciando]	Entre língua de solstício e lábios de demorada morosidade acariciando]
32	Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios	Tens vindo como a morte há de chegar a nossos lábios
33	Con la gozosa transparencia de los días sin fanal	Com a gozosa transparência dos dias sem farol
34	De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano	Dos concertos de folhas de outono e aves de verão
35	Con el contento de decir he llegado	Com a alegria de dizer cheguei
36	Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos sobre las cosas]	Que se vê na primavera ao pôr suas primeiras mãos sobre as coisas]

37	Y anudar la cabellera de las ciudades	E amarrar a cabeleira das cidades
38	Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas	E dar via livre às águas e canto livre às bocas
39	De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse	Da menina ao levantar-se do campo ao recolher-se
40	Has venido pesada como el rocío sobre las flores del jarrón]	Tens vindo pesada como o orvalho sobre as flores do vaso *
41	Has venido para borrar tu venida	Tens vindo para apagar tua vinda
42	Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho	Estandarte de séculos cravado em nosso peito
43	Has venido nariz de mármol	Tens vindo nariz de mármore
44	Has venido ojos de diamante	Tens vindo olhos de diamante
45	Has venido labios de oro	Tens vindo lábios de oro
(WESTPHALEN, 2006, p. 67)		

	HE DEJADO DESCANSAR...	DEIXEI DESCANSAR...
1	He dejado descansar tristemente mi cabeza	Deixei descansar tristemente minha cabeça
2	En esta sombra que cae del ruido de tus pasos	Nesta sombra que cai do ruído de teus passos
3	Vuelta a la otra margen	Volta à outra margem
4	Grandiosa como la noche para negarte	Grandiosa como a noite para negar-te
5	He dejado mis albas y los árboles arraigados en mi garganta]	Deixei minhas auroras e as árvores arraigadas em minha garganta]
6	He dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos	Deixei até a estrela que corria entre meus ossos
7	He abandonado mi cuerpo	Abandonei meu corpo
8	Como el naufragio abandona las barcas	Como o naufrágio abandona as barcas
9	O como la memoria al bajar las mareas	Ou como a memória ao baixar as marés
10	Algunos ojos extraños sobre las playas	Alguns olhos estranhos sobre as praias

11	He abandonado mi cuerpo	Abandonei meu corpo
12	Como un guante para dejar la mano libre	Como uma luva para deixar a mão livre
13	Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella	Se tem que apertar a gozosa polpa de uma estrela
14	No me oyes más leve que las hojas	Não me escutas mais leve que as folhas
15	Porque me he librado de todas las ramas	Porque me livreí de todas as ramas
16	Y ni el aire me encadena	E nem o ar me acorrenta
17	Ni las aguas pueden contra mi sino	Nem as águas podem contra meu destino
18	No me oyes venir más fuerte que la noche	Não me escutas vir mais forte que a noite
19	Y las puertas que no resisten a mi soplo	E as portas que não resistem a meu sopro
20	Y las ciudades que callan para que no las aperciba	E as cidades que calam para que não as aperceba
21	Y el bosque que se abre como una mañana	E o bosque que se abre como uma manhã
22	Que quiere estrechar el mundo entre sus brazos	Que quer apertar o mundo entre seus braços
23	Bella ave que has de caer en el paraíso	Bela ave que debes cair no paraíso
24	Ya los telones han caído sobre tu huida	Já as cortinas caíram sobre tua fuga
25	Ya mis brazos han cerrado las murallas	Já meus braços fecharam as muralhas
26	Y las ramas inclinado para impedirte el paso	E as ramas inclinaram para te impedir o passo
27	Corza frágil teme la tierra	Corça frágil teme a terra
28	Teme el ruido de tus pasos sobre mi pecho	Teme o ruído de teus passos sobre meu peito
29	Ya los cercos están enlazados	Já os cercos então enlaçados
30	Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia	Já tua testa deverá cair sob o peso de minha ânsia
31	Ya tus ojos han de cerrarse sobre los míos	Já teus olhos deverão se fechar sobre os meus
32	Y tu dulzura brotarte como cuernos nuevos	E tua doçura brotar-te como chifres novos
33	Y tu bondad extenderse como la sombra que me rodea	E tua bondade se estender como a sombra que me rodeia
34	Mi cabeza he dejado rodar	Minha cabeça deixei rodar
35	Mi corazón he dejado caer	Meu coração deixei cair
36	Ya nada me queda para estar más seguro de alcanzarte	Já nada me resta para estar mais seguro de te alcançar
37	Porque llevas prisa y tiembles como la noche	Porque tens presa e tremes como a noite

38	La otra margen acaso no he de alcanzar	A outra margem acaso não alcançarei
39	Ya que no tengo manos que se cojan	Já que não tenho mãos que se enlacem
40	De lo que está acordado para el perecimiento	Do que está combinado para o perecimento
41	Ni pies que pesen sobre tanto olvido	Nem pés que pesem sobre tanto esquecimento
42	De huesos muertos y flores muertas	De ossos mortos e flores mortas
43	La otra margen acaso no he de alcanzar	A outra margem acaso não alcançarei
44	Si ya hemos leído la última hoja	Se já lemos a última folha
45	Y la música ha empezado a trenzar la luz en que has de caer]	E a música começou a trançar a luz em que vais cair *
46	Y los ríos te cierran el camino	E os rios te fecham o caminho
47	Y las flores te llaman con mi voz	E as flores te chama com minha voz
48	Rosa grande ya es hora de detenerte	Rosa grande já é hora de deter-te
49	El estío suena como un deshielo por los corazones	O estio soa como um degelo pelos corações
50	Y las alboradas tiemblan como los árboles al despertarse	E as alvoradas tremem como as árvores ao se despertarem
51	Las salidas están guardadas	As saídas estão guardadas
52	Rosa grande ¿no has de caer?	Rosa grande não vais cair?
	(WESTPHALEN, 2006, p. 71)	

	POR LA PRADERA DIMINUTA...	PELA PRADARIA DIMINUTA...
1	Por la pradera diminuta de una voz flotando en los aires	Pela pradaria diminuta de uma voz flutuando pelos ares
2	Con el peso liviano de los planetas lucidos por las flores	Com o peso leviano dos planetas luzidos pelas flores
3	Entre las enseñas de los días desarraigados y a la deriva	Entre as bandeiras dos dias desarraigados e à deriva
4	Sobre una sucesión de mares labrados a maravilla	Sobre uma sucessão de mares lavrados a maravilha
5	Con el canto de las aves como cauce y lecho de las barcas]	Com o canto das aves como curso e leito das barcas *
6	Y la cola del pavorreal como nimbo de las más pequeñas cosas]	E a cauda do pavão real como limbo das mais pequenas coisas]
7	Los caracoles transparentes las algas de porcelana	Os caracóis transparentes as algas de porcelana
8	Los dedos cercenados de los niños y los dedales nacidos	Os dedos cerceados dos meninos e os dedais nascidos
9	Bajo la corteza de los hongos entre los fangales	Sob o chapéu dos cogumelos entre os lamaçais
10	En la cabellera enredada de una niña en la vía láctea	Na cabeleira enredada de uma menina na via láctea
11	En la entraña misma de la música pisando	Na entranha mesma da música pisando
12	Con el sol contra nuestros pechos ahondando	Com o sol contra nossos peitos aprofundando
13	Dejando correr la sangre como un río bueno	Deixando correr o sangue como um rio bom
14	Porque es la misma la que yo recibo y tu llevas	Porque é a mesma a que eu recebo e tu levass
15	Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos	E as mesmas florestas ressoam em nossos gritos
16	Y las mismas palomas reposan sobre nuestros ojos	E as mesmas pombas posam sobre nossos olhos
17	Y las mismas flautas nos recorren para establecer nuestro dominio]	E as mesmas flautas nos recorrem para estabelecer nosso domínio]
18	Volviendo las lunas sobre los caseríos	Voltando as luas sobre os casarios
19	Y las serpientes sobre los bosques	E as serpentes sobre os bosques
20	Trayendo el cielo sobre nuestra ventura	Trazendo o céu sobre nossa ventura
21	Salpicando su espuma nuestras playas	Salpicando sua espuma nossas praias
22	Los arboles febriles continuando su vida en nuestras	As árvores febris continuando sua vida em nossas veias

<p>23</p> <p>24</p> <p>25</p> <p>26</p> <p>27</p> <p>28</p> <p>29</p> <p>30</p> <p>31</p> <p>32</p> <p>33</p> <p>34</p> <p>35</p> <p>36</p> <p>37</p> <p>38</p> <p>39</p> <p>40</p> <p>41</p>	<p>venas]</p> <p>Las alamedas inclinándose al compás de nuestros corazones]</p> <p>Tú como la laguna y yo como el ojo</p> <p>Que uno y otro se compenentran</p> <p>Tal el árbol y la brisa tal el sueño y el mundo</p> <p>De la noche cogiendo la profundidad y del día la extensión]</p> <p>A qué cuevas huyendo contra tanto resplendor</p> <p>Día que nunca te mueves cielo que por nosotros caminas]</p> <p>Ríos que no sabéis herir y barcas que se agolpan en nuestra entrañas]</p> <p>Las bocas flotan como signos del zodiaco</p> <p>Los brazos se entrecruzan como flores sobre las aguas</p> <p>Las frentes siguen las corrientes y los ojos nada separan</p> <p>Es la gloria llameante que descansa en nuestros cuerpos</p> <p>Levantando sobre el combate atroz de la tiniebla y la luz</p> <p>La enseña de la santa compañía y las miradas quietas</p> <p>Es la gloria caída a nuestros pies</p> <p>Es el triunfo llagado como un crepúsculo subterráneo</p> <p>Cambiando de estación en el corazón del azogue</p> <p>Como una rosa ahogada entre nuestros brazos</p> <p>O como el mar naciendo de tus labios</p> <p>(WESTPHALEN, 2006, p. 73)</p>	<p>*</p> <p>As alamedas se inclinando ao compasso de nossos corações</p> <p>*</p> <p>Tu como a laguna e eu como o olho</p> <p>Que um e outro se compenentram</p> <p>Tal a árvore e a brisa tal o sonho e o mundo</p> <p>Da noite colhendo a profundidade e do dia a ex-tensão</p> <p>*</p> <p>A que caverna fugindo contra tanto resplendor</p> <p>Dia que nunca te moves céu que por nós caminhas</p> <p>*</p> <p>Rios que não sabeis ferir e barcas que se amontoam em nossas entranhas]</p> <p>As bocas flutuam como signos do zodiaco</p> <p>Os braços se cruzam como flores sobre as águas</p> <p>As testas seguem as correntes e os olhos nada separam</p> <p>É a glória chamejante que descansa em nossos corpos</p> <p>Levantando sobre o combate atroz das trevas e a luz</p> <p>A bandeira da santa companhia e os olhares quietos</p> <p>É a glória caída a nossos pés</p> <p>É o triunfo chagado como um crepúsculo subterráneo</p> <p>Mudando de estação no coração do azogue</p> <p>Como uma rosa afogada entre nossos braços</p> <p>Ou como o mar nascendo de teus lábios</p>
---	---	--

Belleza de una espada clavada en la lengua (1980)

	MUNDO MÁGICO	MUNDO MÁGICO
1	Tengo que darles una noticia negra y definitiva	Tenho que lhes dar uma notícia negra e definitiva
2	Todos ustedes se están muriendo	Todos vocês estão morrendo
3	Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de ojos rojos]	Os mortos a morte de olhos blancos as meninas de olhos vermelhos]
4	Volviéndose jóvenes las muchachas las madres todos mis amorcitos]	Tornando-se jovens a meninas as mães todos meus amorzinhos]
5	Yo escribía	Eu escrevia
6	Dije amorcitos	Disse amorzinhos
7	Digo que escribía una carta	Digo que escrevia uma carta
8	Una carta una carta infame	Uma carta uma carta infame
9	Pero dije amorcitos	Porém disse amorzinhos
10	Estoy escribiendo una carta	Estou escrevendo uma carta
11	Otra será escrita mañana	Outra será escrita amanhã
12	Mañana estarán ustedes muertos	Amanhã vocês estarão mortos
13	La carta intacta la carta infame también está muerta	A carta intacta a carta infame também está morta
14	Escribo siempre y no olvidaré tus ojos	Escrevo sempre e não esquecerei teus olhos
15	Tus ojos inmóviles tus ojos rojos	Teus olhos imóveis teus olhos vermelhos
16	Es todo lo que puedo prometer	É tudo o que posso prometer
17	Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta	Quando fui te ver tinha um lápis e escrevi sobre tua porta
18	Esta es la casa de las mujeres que se están muriendo	Esta é a casa das mulheres que estão morrendo
19	Las mujeres de ojos inmóviles las muchachas de ojos rojos]	As mulheres de olhos imóveis as meninas de olhos vermelhos]
20	Mi lápiz era enano y escribía lo que yo quería	Meu lápis era anão e escrevia o que eu queria

21	Mi lápiz enano mi querido lápiz de ojos blancos	Meu lápis escravo meu querido lápis de olhos brancos
22	Pero una vez lo llamé el peor lápiz que nunca tuve	Mas uma vez chamei-o o pior lápis que nunca tive
23	No oyó lo que dije no se enteró	Não escutou o que disse não soube
24	Sólo tenía ojos blancos	Só tinha olhos brancos
25	Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella	Logo beijei seus olhos brancos e ele se converteu nela
26	Y la desposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos hijos *	E a desposei pelos seus olhos brancos e tivemos muitos filhos]
27	Mis hijos o sus hijos	Meus filhos ou seus filhos
28	Cada uno tiene un periódico para leer	Cada um tem um jornal para ler
29	Los periódicos de la muerte que están muertos	Os jornais da morte que estão mortos
30	Sólo que ellos no saben leer	Só que eles não sabem ler
31	No tienen ojos ni rojos ni inmóviles ni blancos	Não tem olhos nem vermelhos nem imóveis nem brancos
32	Siempre estoy escribiendo y digo que todos ustedes se están muriendo]	Sempre estou escrevendo e digo que todos vocês estão morrendo]
33	Pero ella es el desasosiego y no tiene ojos rojos	Mas ela é a inquietação e não tem olhos vermelhos
34	Ojos rojos ojos inmóviles	Olhos vermelhos olhos imóveis
35	Bah no la quiero	Ah não a quero
(WESTPHALEN, 2006, p. 79)		

	CÉSAR MORO	CÉSAR MORO
1	Por un campo de miga de pan se alarga desmesuradamente una manecilla de reloj]	Por um campo de migalhas de pão se estende descometidamente um ponteiro de relógio]
2	Alternativamente se iluminan o se apagan en ella unos ojos de cangrejo o serpiente]	Alternativamente se iluminam ou se apagam nela uns olhos de caranguejo ou serpente]
3	Al contraluz emerge una humareda de pestañas caladas	A contraluz emerge uma fumaça de pestanas empapadas

4	Y dispuestas como una torre que simulara una mujer al desvestirse]	E dispostas como uma torre que simulasse uma mulher ao se despir]
5	Otros animales más familiares como el hipopótamo o el elefante]	Outros animais mais familiares como o hipopótamo ou o elefante]
6	Hallan su camino entre el hueso y la carne	Encontram seu caminho entre o osso e a carne
7	Una red de ojos de medusa impide el tránsito	Uma rede de olhos de medusa impede o trânsito
8	Por el arenal que se extiende como una mano abandonada	Pela areia que se estende como uma mão abandonada
9	A cada paso una bola de marfil dice si el aire es verde o negro]	A cada passo uma bola de marfim diz que se o ar é verde ou preto]
10	Si los ojos pesan iguales en una balanza cruzada de cabellos]	Se os olhos pesam iguais em uma balança cruzada de cabelos]
11	Y encerrada en un acuario instalado en lo alto de una montaña]	E presa em um aquário instalado no alto de uma montanha *
12	Rebalsando a veces y arrojando a veces como una catapulta]	Rebalsando às vezes e arremessando às vezes como uma catapulta]
13	Cadáveres rosados o negros o verdes de niños a los ocho extremos]	Cadáveres rosados ou negros ou verdes de crianças aos oito extremos]
14	Cadáveres pintados según las cebras o los leopardos	Cadáveres pintados como zebras ou leopardos
15	Y que al caer se abren tan hermosamente como una caja de basura]	E ao cair se abrem tão lindamente como uma caixa de lixo *
16	Extendida en medio de un patio de mármol rosado	Extendida no meio de um pátio de mármore rosado
17	Atrae a los alacranes y a las serpientes de aire	Atrai aos escorpiões e às serpentes de ar
18	Que zumban como un molino dedicado al amor	Que zumbem como um moinho de amor
19	Aparte un hombre de metal llora de cara a una pared	À parte um homem de metal chora de cara a uma parede
20	Visible únicamente al estallar cada lágrima	Visível unicamente ao estourar cada lágrima
(WESTPHALEN, 2006, p. 81)		

1 2	<p style="text-align: center;">VUELVEN LAS HORMIGAS...</p> <p>Vuelven las hormigas a animarse en tu boca Vuelve la lágrima a la pradera de los peces disecados</p> <p style="text-align: center;">(WESTPHALEN, 2006, p. 83)</p>	<p style="text-align: center;">VOLTAM AS FORMIGAS...</p> <p>Voltam as formigas a se animar em tua boca Volta a lagrima à pradaria dos peixes dissecados</p>
1	<p style="text-align: center;">EL GRITO...</p> <p>El grito de las aves gira como una espada</p> <p style="text-align: center;">(WESTPHALEN, 2006, p. 84)</p>	<p style="text-align: center;">O GRITO...</p> <p>O grito das aves gira como uma espada</p>
1 2	<p style="text-align: center;">LA VOZ ES UNA CORZA...</p> <p>La voz es una corza sobre una hoja de sal O un avión husmeando por los chanchos</p> <p style="text-align: center;">(WESTPHALEN, 2006, p. 85)</p>	<p style="text-align: center;">A VOZ É UMA CORÇA...</p> <p>A voz é uma corça sobre uma folha de sal Ou um avião fungando pelos porcos</p>

	LA LECHE VINAGRE...	O LEITE VINAGRE...
1	La leche vinagre se extiende mansamente en los bordes de los ojos]	O leite vinagre se estende mansamente nas bordas dos olhos]
2	Se desborda sin prisa de la nariz y los orificios auriculares	Transborda sem pressa do nariz e dos orifícios auriculares
3	El cuerpo entero tiembla de frutas almibaradas	O corpo inteiro treme de frutas caramelizadas
4	Y reluce de diamantes atravesando la maleza	E reluz de diamantes atravessando o matagal
5	Y de dientes pequeñitos de amatista rechinando alguna canción]	E de dentes pequeninhos de ametista rangendo alguma canção]
6	De los bosques de manos desolladas o de la garúa cortada en gavillas]	Dos bosques de mãos esfoladas ou da garoa cortada em ramos]
7	Recuenta el crepúsculo los ojos antes de sembrarlos	Reconta o crepúsculo os olhos antes de semeá-los
8	Las púas de gramófono se elevan en la línea justa de la perpendicular]	As palhetas de gramofone se elevam na linha justa da perpendicular]
9	La niebla de gelatina congelada se apodera del espacio	A névoa de gelatina congelada se apodera do espaço
10	La ciudad entera está formada únicamente de columnas de mármol de diferentes colores]	A cidade inteira está formada unicamente de colunas de mármore de diferentes cores]
11	Lentamente sigue su camino	Lentamente segue seu caminho
12	El mar a veces se oculta en la más gruesa	O mar às vezes se oculta na mais grossa
13	El viento también a veces llora la indescriptible fauna polar]	O vento também às vezes chora a indescritível fauna polar *
14	Que intenta vanamente escalar los bordes lisos de las columnas]	Que tenta em vão escalar os bordes lisos das colunas *
15	Que giran con el movimiento del corazón y que además adelantan]	Que giram com o movimento do coração e ainda adiantam *
16	Al paso cortado y suave del camello	Ao passo cortado e suave do camelo
17	Un oso pende de un capitel y se convulsiona prisionero en	Um urso pende de um capitel e tem convulsão prisioneiro

	la extraña trampa]	na estranha armadilha]
18	Un ave hunde varias veces el pico en el mármol hasta sacarle sangre]	Uma ave afunda o bico várias vezes no mármore até tirar sangue]
19	En tropel los renos corren por la llanura helada desaparecen y vuelven]	No tropel as renas correm pela planície gelada desaparecem e voltam]
20	Un hongo y un pedazo de oreja o simplemente la oreja completa]	Um cogumelo e um pedaço de orelha ou simplesmente a orelha completa]
21	Sólo quedan para servir de puntos de referencia	Só servem como pontos de referência
(WESTPHALEN, 2006, p. 89)		

IV

4. (PANO)RAMA DA TRADUÇÃO

Traduzir é, afinal de contas, loucura.¹⁵²
Maurice Blanchot

No primeiro capítulo desta dissertação, investigamos o nascimento do surrealismo, o contexto histórico que o fomentou, aspirações e estéticas desse movimento artístico; analisámos sua linguagem e mecanismos para alcançar seus objetivos. Vimos que ele excedeu as terras francesas; no segundo capítulo pesquisei as nuances que ele recebe na América Latina, com atenção especial ao Peru, que é o país do poeta com o qual trabalhamos especificamente. Todo esse levantamento nas páginas anteriores foi necessário para a familiarização com o contexto da obra a ser traduzida e irá refletir na nossa posição frente ao texto fonte e nas escolhas do tradutor. Essas escolhas são o resultado de uma reflexão crítica sobre a tradução a partir da obra a ser traduzida. Toda tradução, de modo declarado ou invisível, possui uma teoria que a molda. Desse modo, passamos em seguida a focar na reflexão tradutória com essas bases.

Temos que começar perguntando-nos: o que caracteriza um texto literário? O que caracteriza a literariedade? Pois, como chama a atenção Meschonnic, temos “que retomar a questão da estética, em termos de poética. Não mais os critérios culturais do gosto, mas a tentativa - indefinidamente a recomençar - de pensar o que faz a coisa literária, para poder pensar o que faz disso uma tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. 74).

O texto literário tem um valor intrínseco para aqueles que o utilizam, é valorizado como objeto estético. No caso do texto poético, “o caso-limite da literariedade” (BRITTO, 2012, p. 49), outros fatores têm ou podem ter tanta importância quanto o sentido. As palavras tornam-se além de portadores de significado, objetos sonoros; seu ritmo, suas imagens, a disposição das palavras, tudo é significante, além da aparência do texto.

Para Meschonnic (2010, p. 25) “a literatura é a prova da tradução. A tradução é um prolongamento inevitável da literatura”. O teórico

¹⁵² BLANCHOT, Maurice. L’Amitié. Paris: Gallimard, 1971, p.73.

acredita que “ela é o que importa mais para a experiência e a transformação do traduzir” (MESCHONNIC, 2010, p. 25). Frisa que não é diferente traduzir outros tipos de textos e um texto literário, mas a tradução literária “está num modo da linguagem não-terminológica” (MESCHONNIC, 2010, p. 26), e considera que esse tipo de tradução encontra-se no discurso. No caso da tradução literária, reforça que “o essencial é o referente, que é preciso conhecer” (MESCHONNIC, 2010, p. 26). Para esse autor, a literatura integra “o referente, a situação e, sobretudo, o sujeito no discurso, ela faz da linguagem um significante generalizado” (MESCHONNIC, 2010, p. 27). Justifica-se assim, a pesquisa dos capítulos iniciais desta dissertação, nos quais procurou-se conhecer o referente, o sujeito do discurso, sua posição e marcas de sua linguagem. Segundo Meschonnic:

A confrontação do traduzir com a literatura é, pois, a confrontação permanente da língua ao discurso, das ideologias da língua e da literatura ao funcionamento histórico da literatura. É nisto que a literatura é uma prova de fogo do traduzir, das ideologias do tradutor, de sua passagem ou não de uma linguística espontânea implícita a um questionamento de suas práticas. Esta prova de fogo define a historicidade do traduzir, sua situação, que se inscreve na sua tradução. (MESCHONNIC, 2010, p. 28)

Podemos acrescentar que “a tradução está no centro de mudanças e desenvolvimentos em literaturas” (MILTON, 2010, p. 143). Muitas vezes, é através da tradução que se dá a renovação da literatura nacional, através de novos estilos e propostas inovadoras. Ezra Pound acreditava, inclusive, que a qualidade das traduções reflete a qualidade literária da época em que está inserida: “uma grande época de literatura é talvez sempre uma grande época de traduções; ou a sucede” (POUND *apud* MILTON, 2010, p. 104).

Ao pensar especificamente sobre o caso do poema, o também tradutor Walter Benjamin levanta a interrogação: “o que ‘diz’ um poema? O que comunica? Muito pouco para quem o compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é declaração” (BENJAMIN, 2010, p. 203). Desse modo, entendemos a tradução como mais que meramente traduzir uma mensagem de uma cultura para outra. Nesse sentido, Benjamin afirma:

O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado –e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial- não será isto o que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? De fato, daí deriva uma segunda característica da má tradução, que se pode definir consequentemente, como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial. (BENJAMIN, 2010, p. 203)

O tradutor brasileiro Paulo Henriques Britto define tradução literária da seguinte maneira: “é a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada” (BRITTO, 2012, p. 47). Por isso, Britto acredita que a tradução poética está “muito mais assimilável à arte de que à técnica”, pois, em princípio, na tradução de poesia “todos os aspectos são potencialmente de igual importância, e a poeticidade do texto muitas vezes depende mais de aspectos formais do que do sentido das palavras” (BRITTO, 2012, p. 122). Ao falar sobre a tradução do sentido, Berman afirma que “a transmissão do sentido é má porque o sentido está ligado à letra, e a captação do sentido só nos proporciona uma mensagem confusa, deformada” (BERMAN, 2007, p. 41). Ao discorrer sobre o “corpo”, Berman afirma que “letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e indissociáveis [...]. Se letra e sentido estão ligados, a tradução é uma traição e uma impossibilidade” (BERMAN, 2007, p. 40).

Para Berman, a concepção de que tradução é captação de sentido, resulta na separação de sua letra, que para ele é o seu corpo. Com base nesta afirmação, podemos articular que transladar a mensagem, no caso do texto poético, é priorizar o sentido e deixar de lado a linguagem. Assim, “a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra” (BERMAN, 2007, p. 32). Essa infidelidade à letra, que se refere à letra do texto fonte, acaba por produzir a fidelidade à letra do texto de chegada, pois ao priorizar o sentido, despreza-se todo o resto que

poderia perturbar o entendimento do sentido nessa nova língua. Segundo Berman, “a captação do sentido afirma sempre a primazia de uma língua” (BERMAN, 2007, p. 33). Neste caminho, voltamos à tradução etnocêntrica.

Esta “adesão obstinada do sentido à sua letra”, Berman (2007, p. 39) considera que resulta em um “sofrimento”. “Não somente o do tradutor. Também o do texto traduzido”. Para ele, a “infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra própria” (BERMAN, 2007, p. 32). E acrescenta:

Pois a captação não libera o sentido numa linguagem mais absoluta, mais ideal ou mais “racional”: ela o encerra simplesmente numa outra língua, considerada, é verdade, como mais absoluta, mais ideal e mais racional. E esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria. (BERMAN, 2007, p. 33)

Segundo Berman (2007, p. 26) a “tradução se caracteriza por três traços”, “culturalmente falando, ela é etnocêntrica”; “literariamente falando, ela é hipertextual”; e “filosoficamente falando, ela é platônica”. “A essência etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução recobre e oculta uma essência mais profunda, que é simultaneamente ética, poética e pensante” (BERMAN, 2007, p. 26). Para ele, traduzir está relacionando com a ética, com a poesia e o pensamento, que se define com relação ao que ele chama de “letra”.

Então, na tradução poética, temos que traduzir além da mensagem. Temos que dar atenção à letra, ao discurso deste tipo de texto. Paulo Rónai, ao escrever sobre a especificidade da tradução poética, afirma que “a mensagem e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e forma ao mesmo tempo e portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma” (RÓNAI, 2012, p. 156). Vai além da traduzibilidade das palavras e estruturas, é necessário dar atenção à característica artística deste tipo de texto.

Assim, temos que conceber o poema como algo mais que um conteúdo, é linguagem, é a forma em si. Não é possível isolar os significados expressos no poema, pois estes estão fundamentalmente ligados ao modo que são expressos. Os significados vêm acompanhados de várias questões estilísticas, rítmicas e semânticas que são intrínsecas à essência do poema. Em *Las lenguas y la Poesía*, Westphalen chama os poemas de objetos ambíguos. Sobre sua criação poética, ele diz não saber como foi guiado “a escolher entre tradições e usos estabelecidos ou transtornados de nosso idioma -entre jogos semânticos e linguísticos- de harmonias e dissonâncias fonéticas - entre ambigüidades e dissonâncias - o material de um poema viável”¹⁵³ (WESTPHALEN, 1995, p. 15). Podemos dizer então, que o valor único de um poema westphaleano está na forma, na qualidade estética, além do conteúdo.

Westphalen, ao continuar sua reflexão sobre a impossibilidade da tradução de poemas, cita o artigo *El arte y la revolución*, de Vallejo, que trata desta noção peculiar das palavras, como podemos observar:

Todos sabemos - fala Vallejo - que a Poesia é intraduzível. A Poesia é tom, oração verbal da vida. É uma obra construída de palavras. Traduzida a outras palavras, sinônimas mas nunca idênticas, já não é a mesma. Uma tradução é um novo poema que apenas se parece com o original. Podem ser traduzidos somente os versos feitos de ideias, em vez de trabalhar com palavras, e que inserem em um poema a letra do texto da vida, em vez de buscar o tom ou ritmo cardíaco da vida. Gris me dizia que em este erro estão também muitos pintores modernos, que trabalham com objetos, em lugar de trabalhar com cores. Se esquecem de que a força de um poema ou uma tela, arranca da maneira como nela se dispõem e organizam artisticamente os materiais mais simples e elementais da obra. E o material mais simples e elemental do poema é, em última análise, a palavra, como é a cor na pintura. O poema deve, pois, ser concebido e trabalhado com simples palavras soltas, próximas e ordenadas artisticamente, segundo os movimentos emotivos

¹⁵³ “a escoger entre tradiciones y usos establecidos o trastocados de nuestro idioma -entre juegos semánticos y lingüísticos- de armonías y disonancias fonéticas - entre ambigüidades y disonancias- el material de un poema viable”.

do poeta.¹⁵⁴ (VALLEJO *apud* WESTPHALEN, 1995, p. 29)

A respeito destas afirmações de Vallejo, Westphalen escreve que é discutível a afirmação da palavra como elemento mais simples e elementar do poema, por não ver a palavra como simples. Para Westphalen (1995, p. 30), “a palavra não é simples – está cheia de ambigüidades - muda de significado com a companhia – vem carregada de história e se transforma com ela - suas ressonâncias são modificadas, anuladas e desgastadas pelo uso e abuso”¹⁵⁵. Contudo, ele comparte com Vallejo a opinião sobre a musicalidade como elemento importante do poema. Logo, Westphalen questiona a traduzibilidade de textos poéticos.

Esta relação entre forma/som e sentido como característica poética essencial do texto e sua dificuldade de transposição para outras línguas, remete à ideia de Robert Frost, de que a poesia é aquilo que se perde na tradução. Entretanto, diante de tal afirmação, Rónai (2012, p. 157) pergunta-se “como apreciaríamos tantos poetas que só conhecemos através de versões?”; e refuta, assim, a afirmação de Frost. Seguindo esta ideia de Frost, parece que quanto mais poético o texto, menos traduzível ele se tornaria. Porém, essa intraduzibilidade do poema pode ser vista como reflexo do valor do poema, segundo Berman:

¹⁵⁴ “Todos sabemos -dice Vallejo- que la Poesía es intraducible. La Poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema que apenas se parece al original. Se pueden traducir solamente los versos hechos de ideas, en vez de trabajar con palabras, y que ponen en un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos, en lugar de trabajar con colores. Se olvidan de que la fuerza de un poema o una tela, arranca de la manera como en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra, como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta”.

¹⁵⁵ “la palabra – por lo pronto - no es ‘simple’ – está llena de ambigüedades - cambia de significado con la compañía – viene cargada de historia y se transforma con ella - sus resonancias son modificadas anuladas e desgastadas por el uso o el abuso”.

Que a poesia é "intraduzível" significa duas coisas: que ela não *pode* ser traduzida, por causa dessa relação infinita que institui entre o "som" e o "sentido", e que ela não *deve* ser, porque sua intraduzibilidade (assim como sua intangibilidade) constitui sua verdade e seu valor. Dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um "verdadeiro" poema. (BERMAN, 2007, p. 40)

Para Benjamin (2010, p. 207), “a traduzibilidade das formas literárias deve ser considerada, mesmo que sejam intraduzíveis para os leitores. E não seriam elas, de acordo com um conceito estrito de tradução, realmente intraduzíveis até certo ponto?”. Contudo, ao pensarmos em formas, Benjamin acredita que “em tal desenredo deve perguntar-se se deve ser exigida a tradução de certas formas literárias: se a tradução é uma forma, então a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras” (BENJAMIN, 2010, p. 207). Assim, certas obras são traduzíveis sim, segundo este autor:

a traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras –o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. (BENJAMIN, 2010, p. 207)

Na visão de Haroldo de Campos, a dificuldade está em manter um equilíbrio entre a forma e conteúdo. Segundo ele:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico

diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica.
(CAMPOS, 2010, p. 43)

Para o brasileiro, trata-se de traduzir a informação estética que, em sua opinião, é superior à semântica.

Neste sentido, Westphalen se pergunta quão factível ou desculpável é a tarefa de traduzir poesia. Lembra de George Steiner, que afirma que “é falsa premissa sustentar a possibilidade de extrair e transplantar algo que se denomina conteúdo separando-o da fonética, o léxico, a gramática e o contexto da forma originária”¹⁵⁶ (STEINER *apud* WESTPHALEN, 1995, p. 18). Westphalen acredita nesta imbricação do dito com a maneira como é dito, e que aí está a dificuldade em se traduzir um poema (WESTPHALEN, 1995, p. 18).

Como já foi comentado, um poema envolve várias características difíceis de serem contempladas em sua totalidade na tradução. Brito (2012, p.120) afirma que, “no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo”, então, caberia ao tradutor a função de “determinar, para cada poema, quais os elementos mais relevantes, que, portanto, devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados”.

A proposta é instigar aqui uma discussão sobre a tradução onde iremos salientar a estética desses poemas surrealistas e ver como a mesma intervém na tarefa de traduzir. Queremos propor uma tradução ética, poética e pensante, segundo Berman (2007, p. 26). E essas três categorias, somadas ao religioso, definem-se com relação ao que Berman chama de a “letra”. Para ele, “a letra é seu espaço de jogo” (BERMAN, 2007, p. 26).

Ao explorar o que chama de objetivo ético da tradução, Berman fala de duas palavras fundamentais na tradução: “fidelidade e exatidão”. Berman afirma que:

se referem a uma certa postura do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência. E, do mesmo modo, certamente, em relação aos textos. Na sua área, o tradutor é tomado pelo espírito de fidelidade e de exatidão. É a sua paixão, e é uma paixão ética e não literária ou estética. (BERMAN, 2007, p. 67)

¹⁵⁶ “es premissa falsa sostener la posibilidad de extraer y trasplantar algo que se denomina contenido apartándolo de la fonética -el léxico- la gramática y el contexto de la forma originaria”.

A questão da tradução fiel, geralmente é confundida com tradução literal. Para alguns tradutores, traduzir literalmente é entendido como traduzir “palavra por palavra” ou “*traducción servil*”, em espanhol. Nesta situação, Berman diz que “há uma confusão aqui entre a ‘palavra’ e a ‘letra’” (BERMAN, 2007, p. 15).

Cabe recordar que só se poderia considerar a tradução literal como uma possibilidade real, se as línguas fossem semelhantes o suficiente para a “simples transposição de palavras ou expressões de uma para outra” (RÓNAI, 1952, p. 10) pelo tradutor. Todavia, Rónai afirma que:

as inúmeras divergências estruturais, existentes entre a língua do original e a tradução, obrigam o tradutor a escolher, cada vez, entre duas ou mais soluções, e em sua escolha ele é inspirado constantemente pelo espírito da língua para a qual traduz. (RÓNAI, 1952, p. 10)

Normalmente, uma palavra de um idioma designa algo que não tem correspondente em outro idioma. Muitas vezes, o tradutor sabe o que significa a palavra mas não é possível encontrar correspondente exato na língua de chegada. O que remete a outro dos males entendidos na tradição que é que só se pode ser fiel a uma das línguas, ou à de partida ou à de chegada, e, então, os tradutores optam por privilegiar a língua para a qual traduzem apagando a “letra” do texto de partida.

Na inexistência de equivalentes absolutos, o texto original pode ser transladado de diferentes maneiras o que reflete a impossibilidade de existir uma tradução ideal/fiel. Existem possibilidades. Mas, como diz Britto, não é porque a fidelidade absoluta é uma meta inatingível que devemos abrir mão dela como uma orientação.

Benjamin questiona:

Que aporte pode trazer a fidelidade para a reprodução de sentido? A fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. Pois, segundo sua significação literária para o original, o sentido não se esgota no visado; ele adquire essa significação precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar. Costuma-se expressar isso com a fórmula: as palavras

carregam uma tonalidade afetiva. (BENJAMIN, 2010, p. 221)

Rónai (1952, p. 13) acredita que “a fidelidade alcança-se muito menos pela tradução literal do que por uma substituição contínua. A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências”. Paulo Rónai crê que “muitos dos erros cometidos por tradutores provém da fé na existência autônoma das palavras e na convicção inconsciente de que cada palavra de uma língua necessariamente corresponde a outra noutra língua qualquer” (RÓNAI, 2012, p. 41). De encontro a esse pensamento, Berman (2007, p. 71) ao falar sobre “fidelidade e exatidão”, acredita que essas duas palavras “se reportam à literalidade carnal do texto”, ou seja que se acolha à *letra* da obra. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade” (BERMAN, 2007, p. 71) e abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2007, p. 10). Deste modo, o teórico propõe que se acolha o “Estrangeiro na sua corporeidade carnal”. Além de manter-se mais fiel à letra do texto fonte, esse método também alarga as fronteiras da própria língua. Assim, a tradução enriquece e amplia a expressividade da língua da tradução.

Para Ezra Pound, igual que para Honig, que defende a tradução como criação de uma nova obra, ser fiel não quer dizer fazer uma tradução literal:

E talvez agora é hora das polêmicas estéreis e argumentação induzidas pela questão da fidelidade ao original serem combatidas, mostrando que uma forma de fidelidade é uma forma de fazer um novo trabalho.¹⁵⁷ (HONIG, 1985, p. 34)

Milton enuncia que as traduções de Pound são o próprio Pound, “a voz do tradutor ecoa através de sua obra” (MILTON, 2010, p. 155). O que traz à discussão o que seria ideal na tradução de poesia; o tradutor ficar o mais anônimo possível ou aparecer sua própria voz no texto traduzido.

¹⁵⁷ “And maybe now it’s time the sterile polemics and argumentation induced by the question of being faithful to the original is countered by showing that one form of faithfulness is a matter of doing a new work”.

Segundo a visão logocêntrica, o texto traduzido estará sempre em posição de inferioridade em comparação com o original. Nessa questão, Augusto de Campos faz o contrário: “desconstrói a hierarquização entre autor/original e tradutor/tradução, sugerindo uma imagem de tradução que se distancie de uma tendência depreciativa e se aproxime da proposta de Pound - tradução como recriação” (SILVA, 2005, p. 11). Porém, Pound vai ao extremo, podendo ser criticado por isso, pois muitas vezes nem fornece as devidas referências dos originais em suas obras. De acordo com Milton, seria como se Pound estivesse voltando à época de Chaucer: “semelhante a Chaucer e a seus contemporâneos, toma de empréstimo, copia, traduz e adapta sem se preocupar com as fontes e sem fornecer referências dos originais” (MILTON, 2010, p. 109).

Ao contrário da posição de Pound, podemos citar novamente o exemplo da tradução etnocêntrica. Berman discorre a respeito e afirma que esse tipo de tradução tem como princípio evitar todos os “‘estranhamentos’ lexicais ou sintáticos”; e que teria que causar a mesma “‘impressão’ no leitor de chegada que no leitor de origem” (BERMAN, 2007, p. 33). Nesse caso, se o autor utilizou palavras muito simples, o tradutor deve também recorrer a palavras muito comuns, para produzir o mesmo “efeito” no leitor. Esse método adaptaria a obra fonte para a cultura de chegada apagando todas as marcas que poderiam enriquecer a língua e cultura desta.

Britto cita Jiří Levý, para quem “as traduções têm basicamente uma meta representativa” isto é, elas visam representar uma obra literária para os leitores que não dominam o idioma em que ela foi escrita. Britto (2012, p. 50) acredita que a tradução deva produzir o mesmo “efeito de literariedade” - efeito estético - análogo ao produzido pelo original em seus leitores, de tal modo que o leitor da tradução possa dizer que leu o original. Como defendido por Haroldo de Campos, o tradutor, em princípio, produziria na língua meta o mesmo efeito, ou o mais aproximado possível, experimentado por ele na posição de leitor da poesia original. Assim, “o tradutor é o leitor, e não o leitor que você remonta conjecturalmente, mas o leitor concretizado no momento em que você faz a tradução” (CAMPOS, 1986, p. 61). Ele considera que o tradutor é o melhor leitor. A teoria da Transcrição de Haroldo de Campos, tem como grande inspiradora a teoria dos Detalhes Luminosos de Pound, além de Walter Benjamin, Roman Jakobson, T.S. Eliot e Paul Valéry entre outros autores.

A teoria de tradução de Ezra Pound enfoca a transmissão específica de detalhes, que podem ser palavras e imagens singulares.

Pound explica em “*I Gather the Limbs of Osiris*”, que os Detalhes Luminosos são os detalhes sublimes, além do que é significativo ou sintomático, mas também o que é capaz de insinuar “uma visão súbita em condições circunjacentes, em suas causas, seus efeitos, em sequência, e da lei”¹⁵⁸ (Pound, 1973, p. 22). Assim, os Detalhes Luminosos são “*patterned energies*” que, mesmo quando retiradas do seu contexto original preservam o poder ilustrativo. Segundo Veloso, “a busca metafísica pelo ‘Detalhe Luminoso’ de um texto assenta em arquétipos situacionais, para além dos múltiplos planos do tempo e da condição humana” (VELOSO, 2007, p. 175).

O termo “Detalhe Luminoso” tem inspiração em uma terminologia confuciana. Como comenta Veloso:

Ao analisar os ideogramas que o inspiraram para a criação da expressão “Detalhe Luminoso”, Pound descodificou o seguinte: a luz que desce (do sol, da lua, das estrelas), ao ser observada como componente em ideogramas, vê-se que indica entidades espirituais, ritos, cerimônias; o sol e a lua indicam o processo total da luz, a radiação, a recepção e a reflexão da luz, por conseguinte, a inteligência que brilha; “sinceridade”, pictoricamente definida com um lance de luz do sol e vem descansar verbalmente naquele ponto preciso. (VELOSO, 2007, p. 175)

Pound fala constantemente em “luz” como o elemento comum a todas as artes. De Confúcio também tem a ideia de homem ideal como um indivíduo que deve prestar atenção aos mais pequenos detalhes da vida cotidiana.

A teoria de tradução de Pound surge pela primeira vez em um livro sobre Arnaut Daniel, ainda não publicado, hoje encontrado em uma série de doze artigos publicados na revista *New Age*, de A. R. Orage sob o título de “*I Gather the Limbs of Osiris*” de 1911-12. O título refere-se claramente ao mito de Osíris, que tendo sido esquartejado e seus membros espalhados e novamente reunidos, torna-se o deus dos mortos e a fonte da vida renovada. Esse mito remete a uma dimensão espiritual em que Osíris simboliza a energia renovadora, onde pode-se pensar em uma reenergização do texto na língua de chegada.

¹⁵⁸ “a sudden insight into circumjacent conditions, into their causes, their effects, into sequence, and law”.

Como Pound afirma em “*I Gather the Limbs of Osiris*”, esse método do Detalhe Luminoso surge em reação ao método do *multidinous detail*, que era demasiado sentimentalista e empobrecedor. Sua abordagem dá mais liberdade para o tradutor, que era visto como um artista, como alguém que moldava as palavras. Também resulta numa maior amplitude à percepção e resposta do tradutor. Caberia a esse poeta perceber o “Detalhe Luminoso” e representá-lo, sem a necessidade de fazer qualquer comentário.

Como comenta Veloso, em “*The Method of Luminous Detail*” Pound explica sua teoria, e afirma que:

consiste em fazer incidir o olhar para os detalhes de um texto literário, como se se tratasse da delapidação de um diamante. O olhar cultivado deverá captar o brilho da essência do detalhe e transmitir a sua singularidade. Trata-se de um método que pretende verificar o que faz de uma obra de arte inequivocamente uma obra de arte. (VELOSO, 2007, p. 178)

Em “*How to Read*”¹⁵⁹, Pound mostra vários modos como a língua é energizada. Na sequência de sua teoria, Pound exhibe três propriedades da linguagem poética e como atuam nos diferentes níveis: 1 *Melopoeia*, a propriedade musical; 2 *Phanopoeia*, a propriedade visual; 3 *Logopoeia* que seria a propriedade que inclui tanto o significado direto, como o “jogo (*play*) da palavra no seu contexto” (POUND *apud* VELOSO, 2007, p. 179). Ao pensar nos poemas surrealistas, ordenando por importância, apenas colocaríamos a *Phanopoeia* em primeiro lugar. A respeito destas três propriedades, de acordo com Edwin Gentzler, a *melopoeia* é difícil de traduzir, exceto por “meia linha por vez”; *phanopoeia* pode ser traduzido como “quase”, ou totalmente, intacta e *logopoeia* “não se traduz”. Ainda, Pound explica:

Logopoeia não se traduz; embora a atitude mental que ela expressa passe por meio de uma paráfrase. Ou, poder-se-ia dizer, não se pode traduzi-la “localmente”, mas uma vez determinado o estado de espírito do autor original, torna-se possível ou não encontrar um derivado ou um equivalente. (POUND *apud* GENTZLER, 2009, p. 44)

¹⁵⁹ Da coletânea *Polite Essays* (1937).

Porém, sabemos que falar em “o estado de espírito do original”, ou seja, intenção do autor é um campo de longa discussão e de difícil conclusão. Segundo Gentzler, Pound recomendava o estudo da língua, do tempo, a biografia do autor, outros textos do mesmo autor para compreender esse “estado de espírito” e poder determinar como as palavras eram usadas e energizadas. Então, a tentativa de se alcançar a *logopoeia* está em entender o tempo e o lugar do texto para poder transportá-los para a nova cultura. E, como afirma Gentzler, “o único modo de fazer isso é criar novas ligações no presente, atrair a atenção do tradutor, como um sujeito vivente e criador” (GENTZLER, 2009, p. 44).

Ainda para Pound, “o tradutor não segue os passos do original, aspirando ser seu amigo; em vez disso, ele domina a tradução, colocando seu próprio ser dentro dela” (MILTON, 2010, p. 142). Reforça-se, assim, a importância do tradutor no texto traduzido. Também, faz-se necessário reforçar a ideia de Pound de tradução como processo criativo, como discorre Milton, “diferente dos românticos ingleses, que não consideravam a tradução um processo criador, Pound vê a tradução como a força motriz no processo criativo e como elemento central ao desenvolvimento das literaturas” (MILTON, 2010, p. 143). Cabe aqui lembrar de Benjamin, que afirma: “a verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original” (BENJAMIN, 2010, p. 223).

Segundo a concepção de Pound de tradução, é impossível preservar tudo do original na tradução, sendo que um dos elementos mais importantes está em se engrandecer o original com a própria voz do tradutor. Falamos aqui do conceito de recriação que, segundo Kenner, a concepção de Pound postularia:

Pressupõe-se a mesma absorção ao clarividente de um outro mundo; o poeta inglês tem de absorver o ambiente do texto no seu sangue antes que ele possa traduzi-lo com autoridade; a partir daí, então, o que escreve é seu próprio poema seguindo os contornos do poema diante dele. (KENNER apud MILTON, 2010, p. 83)

Pound colocou a tradução no centro do cenário literário do século XX. Suas ideias têm sido seguidas por vários tradutores contemporâneos, como no Brasil, pelos irmãos Campos, que viram em

Pound um mentor. Haroldo de Campos encontra em Pound subsídios para sua visão de tradução como um processo de recriação; segundo ele, Pound exerce “a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de inventar” (CAMPOS, 1977, p. 97). Haroldo de Campos (1977, p. 121) reconhecia a impossibilidade da tradução de poesia, pois afirma que “é da essência mesma da tradução de poesia o estatuto de impossibilidade”, e que falando de poesia só é possível “traduzir sob o signo da invenção” (1977, p. 111). Claramente, Haroldo de Campos se inspira nos modelos de Pound para desenvolver seu pensamento com relação à tradução.

Diante da impossibilidade da tradução de poesia, Westphalen (1995, p. 18) se pergunta “por que então o afinco com que muitos poetas, entre eles alguns dos maiores, tentaram o inalcançável por definição?”¹⁶⁰. O poeta peruano também vê a tradução como um ato de re-criação. Para ele, a tradução “seguirá o mesmo caminho que arrisca todo autor de poesia –os acertos nunca estão garantidos nem para o criador do poema nem para seu recriador na transcrição”¹⁶¹ (WESTPHALEN, 1995, p. 19).

Augusto de Campos constata que “a tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica. Ou pelo menos a única verdadeiramente criativa, quando ela [a tradução] é criativa” (CAMPOS, 1988, p. 07).

A teoria da Transcrição de Haroldo de Campos argumenta sobre a especificidade da tradução de poemas, e a necessidade de vê-la de modo análogo à própria criação. Ciente de que não se pode traduzir apenas o sentido, Campos vai favorecer a forma do poema, que seria o que ele chama de “modo de intencionalidade”. Essa característica poética é fundamental para sua teoria, de modo que podemos comparar esse aspecto ao que Meschonnic chama de ritmo. Recordamos que Meschonnic privilegia o ritmo sobre qualquer outro aspecto do signo. Para esses dois teóricos, o sentido se dará por meio desta função poética do texto no sentido jakobsoniano.

Diante da impossibilidade da tradução da “letra” de um texto estético que contemple todos os seus recursos, Campos fala em texto criativo, e elabora o seu conceito de recriação. Segundo Haroldo de

¹⁶⁰ “¿por qué entonces el tesón con que muchos poetas –entre ellos algunos de los más grandes- han ensayado lo inalcanzable por definición?”.

¹⁶¹ “seguirá igual suerte que la que arriesga todo autor de poesía –los logros no están nunca asegurados ni para el creador del poema ni para su recriador en la transcripción”.

Campos: “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010, p. 34).

Campos entende a tradução como uma recriação paramórfica, ou seja, a criação em outro idioma de uma obra esteticamente análoga ao original. O tradutor torna-se o recriador. Campos acredita que é possível atingir um efeito análogo ao do original, por meio de uma transposição criativa. Assim, ao traduzirmos um poema surrealista temos que preservar o que faz dele um poema surrealista (suas imagens “absurdas”, seus deslocamentos, jogos de palavras, linguagem fragmentada, distorções, condensações, associações e analogias) para manter o espírito do original.

Gostaríamos de observar que vemos o poema além deste dualismo dogmático entre sentido e forma. Meschonnic (2010, p. 43) acredita que a história da tradução foi escrita pelo primado da língua e o dualismo do signo que resultou em más traduções segundo seu julgamento. O linguista afirma que a “tradução está em dificuldade, pois ela é geralmente pensada com os conceitos da língua, do enunciado, do signo” (MESCHONNIC, 2010, p. 43). Nessa linha, ele se pronuncia a favor do conceito de ritmo. Para Meschonnic, “o ritmo faz a crítica destas categorias. Como o discurso faz a crítica da língua. Do mesmo modo que ele [o ritmo] refaz a teoria da linguagem, segundo sua estratégia própria e para o propósito do sujeito, ele refaz a história da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. 23). Então, o ritmo ultrapassa o dualismo de sentido e forma. Na verdade, Meschonnic critica toda forma de dualismo. “O ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

O ritmo, na teoria de Meschonnic, vai além de sílabas fortes e fracas ou de métrica. Meschonnic considera o ritmo:

não mais como um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar. (MESCHONNIC, 2010, p. 43)

O ritmo na concepção meschonnicquiana é definido “como organização e a própria operação do sentido no discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 43). A proposta é não traduzir apenas o sentido, mas o discurso.

O linguista acredita que “o pensamento da linguagem no século XX se prende à passagem da língua ao discurso”. Embora a noção de língua ser venerável e muito mais antiga em comparação com a noção de discurso que é muito recente, e data dos anos de 1930 (MESCHONNIC, 2010, p. 16), a noção de discurso é mais instável. “O discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e rítmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física” (MESCHONNIC, 2010, p. 16). Consequentemente, significa compreender melhor a linguagem. Nessa reflexão, lembramos que o ofício tradutório precisa ter atenção para não se ater à língua e esquecer o discurso. Esclarecemos que o discurso é subjetivo e está inserido em um contexto histórico. Em outras palavras, a proposta é traduzir o discurso de um sujeito e não língua; queremos traduzir o discurso singular.

Meschonnic (2010, p. 47) afirma que “a confrontação das traduções mostra que a tradução é transformada se o ritmo entrar em seu programa, no lugar em que considerar apenas o ‘sentido’ seria desconhecer o funcionamento do texto, e finalmente seu ‘sentido’ mesmo”. Se consideramos que “o ritmo transforma o modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p. 46), como organização do sentido, esse sentido muda ao levarmos em conta o ritmo ou não. Assim, o significado supera o signo linguístico. Meschonnic vê o “o ritmo não como expressividade, mas como significância” (MESCHONNIC, 2010, p. 46), teoria que será comprovada mais adiante com os comentários das traduções. Aqui, no modo de significar, “a aventura da tradução e a do ritmo são solidárias” (MESCHONNIC, 2010, p. 56). E é nesse modo de significar que o ritmo influencia.

Meschonnic (2010, p. 55) afirma ainda que “desde que haja um efeito poético, há um problema poético de tradução, o problema de uma poética da tradução”. A poética vai além de questões formais e de língua, ela é uma teoria crítica à medida que é sobre sujeito, história, e linguagem da qual provem o discurso. Porém, para Meschonnic, “o paradoxo é que a literatura é a realização máxima do discurso, e da oralidade. A prova máxima da teoria da linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. 16).

Superado o princípio de que a tradução poética é intraduzível, o texto poético abre-se para muitas possibilidades. No entanto, mesmo as versões criativas devem preservar uma relação íntima com o espírito do

original. Ou, como afirma Benjamin (2010, p. 217), fazer a obra fonte encontrar o seu eco na língua da tradução.

4.1. Adentrando as ramas poéticas de Westphalen: comentários sobre a tradução

Depois de compreendermos melhor o movimento surrealista, suas nuances em terras hispano-americanas e a poética de Westphalen, partimos para o mundo da tradução e atrevemo-nos à tradução de alguns poemas westphaleanos. No processo de tradução dos poemas vão surgindo questões específicas que ilustram as reflexões anteriores e novas questões sobre tradução de poesia. Como sabemos, todo ato tradutório reflete, de modo explícito ou implícito, uma posição teórica do tradutor. A tarefa tradutória revela muitas variáveis embutidas no seu ofício. Assim, vemos a tradução comentada como uma oportunidade de articular teoria e prática da tradução evidenciando a estratégia das escolhas por trás da reflexão teórica que a norteia. Porque o que propomos é uma reflexão sobre a tradução, “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência” (BERMAN, 2007, p. 19).

Esta posição na tarefa tradutória ocorre por meio das escolhas ao realizar a tradução, mas também frente ao texto fonte. Desse modo marcamos nossa posição de respeito e responsabilidade com o texto fonte com a realização de um estudo prévio do contexto histórico/estético, como apresentado nos capítulos iniciais desta dissertação, a fim de recriar a linguagem surrealista de nossa antologia poética. A nossa reflexão sobre os conceitos com os quais se pensa a linguagem desempenham papel central.

Na introdução do seu livro **Poética do Traduzir**, Meschonnic lembra da relação entre um pensamento do poema e esta atividade particular da linguagem que consiste em renovar a experiência. Para ele, “trata-se de fazer aparecer a necessidade de um pensamento da poética, de um pensamento da linguagem para os tradutores como para todos aqueles que leem traduções” (MESCHONNIC, 2010, p. XVIII).

Portanto, cabe em nossas observações e comentários sobre o nosso projeto tradutório refletir sobre a tradução e teoria, mas também sobre a poética surrealista, sobre seu discurso, por que entendemos o ofício tradutório como algo a mais que traduzir apenas a língua.

Assim, tentamos estabelecer relações entre a teoria do traduzir e, sobretudo, a teoria da linguagem surrealista. Concordamos com Meschonnic que a tradução vai além de instrumento de comunicação e

informação de uma cultura a outra, é uma oportunidade de observação das estratégias da linguagem.

É pertinente recordar, que:

a língua é o sistema da linguagem que identifica a mistura inextrincável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos, e aquilo que eles fazem dela. É por isso que se, no senso linguístico da palavra, traduzir é fazer passar o que é dito de uma língua a outra, como todo o resto acompanha, o bom-senso que se prende à língua é limitado. (MESCHONNIC, 2010, p. XX)

Para Meschonnic (2010, p. XX), é preciso traduzir o discurso e a escritura. Nossa proposta está baseada nessa ideia de traduzir o discurso do texto. Meschonnic ilustra essa ideia com a metáfora do barqueiro, onde descreve que a tradução não é puro meio de informação, de fazer passar a informação de uma cultura à outra. O tradutor é o barqueiro. Meschonnic reforça que não importa apenas fazer passar, “mas em que estado chega o que se transportou para o outro lado. Na outra língua” (MESCHONNIC, 2010, p. XXV). O teórico acrescenta ainda que Caronte também era barqueiro, mas atravessava mortos, ou seja, aqueles que perderam a memória. Fato que não pode acontecer, mas acontece, com os tradutores.

Ainda em relação a nossa posição tradutória, para Meschonnic (2010, p. 22), “o que situa uma tradução é a maneira pela qual ela marca sua situação na teoria da linguagem, quer dizer, no conjunto das ideias do tradutor sobre a linguagem, a literatura, aquilo que ele julga possível ou impossível”. Questões que, como afirma Meschonnic, tem a ver com a alteridade.

Nesse ponto, salientamos que vemos a tradução como uma oportunidade de abertura ao novo e à cultura estrangeira, com o não apagamento da alteridade; ao contrário da visão etnocêntrica que vê o estrangeiro como negativo (BERMAN, 2007, p. 28). Ainda segundo o teórico francês, esse tipo de tradução, etnocêntrica, se identifica por mascarar o outro e evitar “estranhamentos”, adaptando o texto à cultura de chegada. Segundo Berman (2007, p. 24), “a tradução etnocêntrica se opõe à ética”. A dimensão ética, na sua essência, é “animada pelo desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2007, p. 69). Nesse sentido, “o ato ético consiste

em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2007, p. 68), pensamento que condiz com a postura surrealista, como já comentamos anteriormente. Desse modo, optamos em nosso projeto tradutório por uma tradução estrangeirizadora. Acreditamos que esta postura, de traduzir de modo estrangeirizador, condiz com a postura ética proposta nesta dissertação, de pretender estabelecer um diálogo com o texto fonte, sem o apagamento deste ou da tarefa do tradutor. Pretendemos manter os estranhamentos, tantos lexicais ou sintáticos, e lembrar o leitor de que é uma versão traduzida, aproximando o leitor ao universo linguístico e cultural do texto fonte. Esta proposta de traduzir se opõe à tradução etnocêntrica que comentamos anteriormente. E, como sabemos, também enriquece a língua e a cultura de chegada. Cabe lembrar que esse método de traduzir, de manter o estranho como outro, exige da tradução a necessidade de conciliar o consentimento e as restrições das línguas.

Considerando as teorias expostas anteriormente procuramos as soluções que servem melhor à linguagem dos poemas, com base no estudo prévio sobre a linguagem surrealista e o autor do qual traduziremos os poemas, deixando-nos conduzir por esses temas. Partindo da ideia da poética westphaleana como uma poética surrealista, o objetivo, portanto, foi o de traduzir os seus poemas preservando suas marcas capitais enquanto texto surrealista, ou seja, manter o seu pensamento poético. Para Meschonnic, o pensamento poético se define assim:

Pensamento poético é a maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver – de viver na linguagem. É um modo de ação sobre a linguagem. O pensamento poético é aquilo que transforma a poesia. Como o pensamento matemático transforma a matemática. (MESCHONNIC, 2010, p. XXXVII)

De acordo com essa descrição, o pensamento poético é o que temos que traduzir, pois:

a poética se define então não apenas por sua própria história- a história dos conceitos com os quais se pensou e se pensa a literatura-, mas também por sua lógica interna, através dos

conceitos da relação entre a literatura e a linguagem, dos conceitos da relação entre a linguagem e o sujeito que se expõe e que se inventa na linguagem, dos conceitos do sujeito e de sua relação com a sociedade, dos conceitos da inter-relação entre a história e a linguagem. Já que a história, como a linguagem, é uma representação do sentido. (MESCHONNIC, 2010, p. 57)

No capítulo anterior pôde-se realizar uma leitura comparativa entre o texto fonte e o texto traduzido revelando a constante tomada de decisões. Algumas questões sobre a tradução desta antologia surgiram à medida que se desenvolvia a experiência tradutória. Segundo Meschonnic, “a tradução é uma poética experimental à medida em que ela constrói a experiência, e a demonstração” (MESCHONNIC, 2010, p. 75). Assim, acreditamos que a teoria está ligada à experiência pela reflexão.

Dentre as várias questões importantes que apareceram durante a tradução, elegemos, para efeito desta dissertação, alguns aspectos relevantes que foram agrupadas nos seguintes subcapítulos: as imagens nas ramas, sobre as questões de imagens; o som das ramas, que trata dos aspectos rítmicos; ramas semânticas, sobre os aspectos semânticos; e as ramas sintáticas, sobre os aspectos sintáticos. Estes temas foram escolhidos com base na poética surrealista.

Como vimos no primeiro capítulo, a linguagem surrealista tem como inspiração a linguagem onírica, privilegiando-a. Todas as estratégias utilizadas pela linguagem surrealista foram explicadas cuidadosamente na primeira parte da dissertação, mas convém lembrar dos principais mecanismos para ilustrar o motivo da escolha destes temas para organizar os comentários da tradução proposta. Entre as estratégias surrealistas, vinculadas à linguagem dos sonhos, destacam as associações, deslocamentos, analogias, distorções e condensações espaço-temporais. As associações e os deslocamentos estão presentes nas “imagens das ramas”, ao tratar dessas imagens potentes do surrealismo, capazes de conciliar contrários e subverter a realidade. A analogia se dá tanto nesta questão das imagens, como nos sons. Ao pensar no “som das ramas” é possível perceber que, em alguns casos, existe esta afinidade entre as palavras pela analogia sonora. A fluidez da escrita automática está presente na falta de pontuação, de nexos, de métrica ou de qualquer outra amarra formal que interfira diretamente no ritmo do poema. Como vimos, ao buscar uma linguagem não-utilitária, o

surrealismo subverteu a linguagem. Além destas características, na “rama sintática” estão presentes os mecanismos de distorção e condensação espaço-temporal. Estes temas estão diretamente ligados à nova realidade presente nos poemas westphalianos que contemplam o cotidiano maravilhoso proposto pelos surrealistas.

Na linguagem da escrita automática ainda encontramos as repetições e a justaposição de elementos, que além de dar ritmo estão relacionadas com as “ramas semânticas”. Outro mecanismo da “rama semântica” é a ambiguidade de significados. Todas estas questões, que acabo de mencionar, estão presentes por meio de uma sintaxe desestruturada.

Algumas propriedades dos poemas fonte da antologia foram mantidas na tradução como a quantidade de versos; conseguimos uma aproximação quanto à medida dos versos, e mesmo sendo poemas de versos livres tentamos não fugir da métrica fonte mantendo os versos curtos e longos; e em muitos casos logramos manter as marcas sonoras, como as aliterações, próximas às do texto fonte.

Em questões de léxico, em muitos momentos conseguimos manter o significante pela proximidade entre o par de línguas espanhol/português. Porém, como sabemos, não é raro um lusófono adivinhar o significado da palavra em espanhol nunca vista antes, pois as duas línguas possuem a mesma origem. Porém, as palavras “da mesma origem têm quase sempre evolução diferente” (RÓNAI, 2012 p. 43). Exemplo perfeito dessa ideia são os falsos amigos: “muitas vezes são palavras de origem comum cujo sentido se distanciou por efeito da evolução semântica diferente” (RÓNAI, 2012, p. 45). Além da questão própria da língua, “nosso ofício de tradutor é um comércio íntimo e constante com a vida”, como diz Valéry Larbaud; não é de forma alguma, um jogo de paciência com palavras mortas e fichadas para sempre” (RÓNAI, 1952, p. 8). A proximidade destas duas línguas, ao mesmo tempo que facilita a inteligibilidade, aumenta as chances de equívocos para o tradutor desatento, redobrando nossa atenção e desconfiança com as soluções. Nessa direção, Westphalen comenta que:

uma língua é um mundo tão complicado, diverso e dilatado, em movimento constante e sujeito a renovação e perecimento, que não é concebível que ninguém pretenda captá-la e reconhecê-la em sua totalidade, com suas ramificações bastardas ou legítimas -seus desdobramentos, rupturas e cicatrizes- nem tenha explorado todas suas

eminentes planícies ou abismos. Poderíamos compará-la a um animal camaleônico e comestível do qual nos servimos parca ou glotonamente adequando as necessidades, caprichos ou obsessões, mas cuja história e proveniência não podemos reconstruir senão fragmentariamente, cujas possibilidades e carências melhor nos escapam, cujo poder sobre nossas ações, ideias e sentimentos não percebemos e da qual é difícil prescindir salvo em contadas experiências.¹⁶² (WESTPHALEN, 1995, p. 13)

Nesse tema ainda, Benjamin (2010, p. 209) prega que as línguas não são “estranhas umas às outras, sendo *a priori* – e abstraindo de todas as ligações históricas - afins naquilo que querem dizer e isto *a priori*, pondo de lado todas as relações históricas”. O teórico prega que o parentesco das línguas deverá ser preservado na tradução, já que “a finalidade da tradução consiste, em última instância, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (BENJAMIN, 2010, p. 209). Pois, por meio da tradução é que se pode liberar a língua pura rompendo as barreiras da própria língua. Acreditamos que, assim, a língua da tradução tende a ganhar aumentando sua capacidade expressiva.

Segundo Britto (2012, p. 20), Holmes e outros pioneiros abriram caminho para o que veio a se chamar a “virada cultural” dos estudos da tradução. A partir desse momento os tradutores passaram a valorizar o texto como um fenômeno cultural, dentro de um contexto rico e complexo. O que se aplica ao nível da língua: “ainda que dois vocábulos de duas línguas sejam definidos de maneira igual, os enunciados de que eles podem fazer parte não são os mesmos, nem as conotações que evocam serão iguais” (RÓNAI, 2012 p. 42). O estudo prévio sobre o

¹⁶² “una lengua es un mundo tan complicado diverso dilatado - en movimiento constante y sujeto a renovación y perecimiento - que no es concebible que nadie pretenda haberla captado y reconocido en su totalidad con sus ramificaciones bastardas o legítimas - sus desdoblamientos rupturas y cicatrices - ni haya explorado todas sus eminencias llanuras o abismos. La compararíamos a un animal camaleónico y comestible del cual nos servimos parca o glotonamente con arreglo a necesidades caprichos u obsesiones - pero cuya historia y proveniencia no podremos reconstruir sino fragmentariamente - cuyas posibilidades y carencias más bien se nos escapan - cuyo poder sobre nuestras acciones ideas sentimientos no percibimos y del cual es difícil prescindir salvo en contadas experiencias”.

contexto nos ajudou a entender melhor o texto fonte, pois as atmosferas dos diferentes contextos fazem com que as palavras apresentem diferentes significados e mecanismos.

Pensando no sentido de uma frase, temos que lembrar “que o próprio pensamento é condicionado pelo idioma em que é concebido” (RÓNAI, 1952, p. 4). Ou seja, “há certas ideias que só podem nascer na consciência de pessoas que falam determinada língua, ou mesmo que nascem unicamente por certa pessoa falar determinada língua” (RÓNAI, 1952, p. 4). Em se tratando de poemas surrealistas, parafraseamos acrescentando que determinadas ideias só podem nascer no inconsciente de pessoas que falam determinada língua.

Na teoria dos Detalhes Luminosos de Pound, “as palavras na página ganham detalhes específicos, como se estivessem gravadas na pedra. São vistas como imagens esculpidas, singulares ou fragmentadas, cuja energia transpõe um sentido inerente ao todo da obra que constituem” (VELOSO, 2007, p. 176). O interesse dessa teoria desvela a energia da linguagem. Estamos falando de uma ideia dinâmica das coisas, onde o significado é tão mutável como a própria língua. O significado não é algo unificado; para Pound, os detalhes específicos se sobressaem revelando a energia na língua. Como afirma Edwin Gentzler, “a língua [...] parece ter vida própria; um poder de se adaptar, sofrer mutação e sobreviver que se expande além de teorias como a de Richards, que tentam capturá-la e explicar suas complexidades” (GENTZLER, 2009, p. 43). Para Pound, as palavras estão inseridas em um texto que está inserido num contexto que deve ser observado. Pound “considera que o sentido não é algo de abstrato e parte de uma linguagem universal, mas algo que sempre esteve posicionado no fluxo da história (VELOSO, 2007, p. 182). Para revelar o sentido é preciso saber a história desse contexto.

Traduções resultam importantes e são um bom modo de se estudar o desenvolvimento de uma língua:

Ele [o leitor] pode estudar todo o desenvolvimento local, ou, é melhor dizer, a sequência de modas locais em verso britânico estudando as traduções da raça ... desde 1650 (POUND, 1960, p. 35).¹⁶³

¹⁶³ “He [the reader] can study the whole local development, or, we had better say, the sequence of local fashions in British verse by studying the translations of the race...since 1650”.

É preciso esclarecer que a atenção de Pound está voltada para o poder da linguagem no processo de representação, não em palavras isoladas; e está focado na sonoridade e no impacto visual. Alcançar a visão do “Detalhe Luminoso” seria o princípio da representação na obra de arte. Segundo Veloso, essa noção de Detalhe Luminoso está intimamente ligada à questão das estéticas correlacionadas, que nesse caso, na poesia, os meios são a palavra e a imagem. De acordo com abordagem de Pound, pode-se falar em “livre arbítrio da palavra, tal como a sua distanciação daquilo que significa, pode ser tão importante como a sua correspondência direta” (VELOSO, 2007, p. 179). Acrescenta ainda que interessa “o sentido enquanto atmosfera do texto. Sendo que o ‘Detalhe Luminoso’ aciona uma súbita perspectiva interior, que faz emergir a equação emocional do texto” (VELOSO, 2007, p. 179).

4.1.1. As imagens nas ramas

Conforme o exposto no apartado sobre a imagem onírica, os sonhos se expressam por meio de imagens e, conseqüentemente, estas são fundamentais para o surrealismo. Podemos compreender o poema surrealista como uma linguagem em imagens. Desse modo, tivemos atenção com as imagens presentes nos poemas de Westphalen para conseguir trasladá-las para o português em nossa proposta de tradução.

Ao falar das imagens nos poemas, Octavio Paz ressalta que as coisas (cita como exemplo pedra, cor, palavras), sem perder seus valores primários, tornam-se portas que se abrem a outro mundo de significados indizíveis pela mera linguagem. Para Paz:

Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é - ritmo, cor, significado e mesmo assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E esta segunda nota, o ser imagens, e o estranho poder que tem para provocar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte.¹⁶⁴ (PAZ, 2006, p. 6)

¹⁶⁴ “ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es -ritmo, color, significado- y asimismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el ser imágenes,

Como a seleção de poemas para a antologia apresentada nesta dissertação privilegiou os poemas de tendência surrealista, todos os poemas vinculam imagens incomuns e que, por isso, chocam. Westphalen ao falar sobre **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte** diz que:

se notará neles uma aparente disputa e exacerbação de imagens, um entrecruzar-se e desdobrar-se de imagens, encaminhadas, às vezes, até apoteoses falsas ou certas, para finalmente ser expelidas em catarata - suprimidas no tempo dissolvidas em espuma entre um e outro fulgor pálido de relâmpago enfermo.¹⁶⁵
(WESTPHALEN, 1995, p. 104)

Ou em outras palavras, Westphalen declara: “sobre minha tela onírica o sentido que predomina é a visão”¹⁶⁶ (WESTPHALEN, 1995, p. 115). Contudo, é no livro **Abolición de la muerte** que essas imagens estão mais presentes. Num todo, o livro está estruturado a partir de uma justaposição de imagens de linguagem onírica. Westphalen se refere a este livro, como “onde uma imagem leva a outra imitando uma queda de água precipitada”¹⁶⁷ (WESTPHALEN, 1995, p. 87). Este mesmo livro traz a epígrafe tirada do poema *Sur* de Breton, do livro **Le Revolver à cheveux blancs** de 1932, que diz: “Flamme d’eau guide-moi jusqu’à la mer de feu”.

Tomemos o poema *Viniste a posarte...* deste livro em que as imagens estão mais presentes, para ilustrar:

37	Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos sobre las cosas]	Que se vê na primavera ao pôr suas primeiras mãos sobre as coisas]
38	Y anudar la cabellera de las	E amarrar a cabeleira das cidades

y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte”.

¹⁶⁵ “Se notará en ellos una aparente contienda y exacerbación de imágenes – un entrecruzarse y desdoblarse de imágenes – enrumbadas a veces hacia apoteosis falsas o ciertas – para finalmente ser arrojadas en catarata – suprimidas en el tiempo – disueltas en espuma entre uno que otro fulgor mortecino de relámpago enfermo”.

¹⁶⁶ “sobre mi pantalla onírica el sentido que predomina es la vista”.

¹⁶⁷ “donde una imagen lleva a outra em simulacro de caída de água precipitada”.

	ciudades]	*
39	Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas]	E dar via livre às águas e canto livre às bocas]
40	De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse]	Da menina ao se levantar do campo ao recolher-se]
41	Has venido pesada como el rocío sobre las flores del jarrón]	Tens vindo pesada como o orvalho sobre as flores do vaso]
42	Has venido para borrar tu venida	Tens vindo para apagar tua vinda
43	Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho]	Estandarte de séculos cravado em nosso peito]
44	Has venido nariz de mármol	Tens vindo nariz de mármore
45	Has venido ojos de diamante	Tens vindo olhos de diamante
46	Has venido labios de oro	Tens vindo lábios de oro

Neste poema de linguagem surrealista, a imagem torna-se até mais potente que a palavra. Para Paz (2006, p. 7), “sem deixar de ser linguagem - sentido e transmissão do sentido - o poema é algo que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado por meio da linguagem. Um quadro será poema se é algo mais que linguagem pictórica”¹⁶⁸. Seja por meio da “iluminação profana”, de Benjamin, ou pela aproximação de duas realidades distantes, as imagens traduzem o mundo onírico para o poema por meio de suas palavras.

O poema *César Moro*, do livro **Belleza de una espada clavada en la lengua**, faz referência ao seu amigo peruano vinculado ao surrealismo. Este poema estava no catálogo da *Primera exposición surrealista en América Latina* organizada por Westphalen e César Moro. Por isso, provavelmente, foi escrito baseado na livre associação de ideias pregada pelo surrealismo. Vejamos um fragmento:

1	Por un campo de miga de pan se alarga desmesuradamente una manecilla de reloj] *	Por um campo de migalhas de pão se estende descometidamente um ponteiro de relógio]
2	Alternativamente se iluminan o se apagan en ella unos ojos de cangrejo o serpiente]	Alternativamente se iluminam ou se apagam nela uns olhos de caranguejo ou serpente]
3	Al contraluz emerge una humareda	A contraluz emerge uma fumaça de

¹⁶⁸ “sin dejar de ser lenguaje - sentido y transmisión del sentido - el poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje. Un cuadro será poema si es algo más que lenguaje pictórico”.

	de pestañas caladas]	pestanas empapadas]
4	Y dispuestas como una torre que simulara una mujer al desvestirse]	E dispostas como uma torre que simulasse uma mulher ao se despir]
5	Otros animales más familiares como el hipopótamo o el elefante]	Outros animais mais familiares como o hipopótamo ou o elefante]
6	Hallan su camino entre el hueso y la carne]	Encontram seu caminho entre o osso e a carne]
7	Una red de ojos de medusa impide el tránsito]	Uma rede de olhos de medusa impede o trânsito]
8	Por el arenal que se extiende como una mano abandonada]	Pela areia que se estende como uma mão abandonada]
9	A cada paso una bola de marfil dice si el aire es verde o negro]	A cada passo uma bola de marfim diz que se o ar é verde ou preto]
	Si los ojos pesan iguales en una balanza cruzada de cabellos]	Se os olhos pesam iguais em uma balança cruzada de cabelos]

Como podemos perceber, as palavras criam imagens que diferem da realidade cotidiana, mas sem criar neologismos ou deformações, apenas aproximando objetos cotidianos que costumeiramente não estariam associados, respeitando o pensamento de Lautreamont. No poema *La voz es una corza...*, o poeta compara a voz a uma corça, um mamífero com menos de 135 cm de altura sobre uma folha de sal, com um avião, tecnologia que costuma ser de grande porte. Vejamos:

1	La voz es una corza sobre una hoja de sal]	A voz é uma corça sobre uma folha de sal]
2	O un avión husmeando por los chanchos]	Ou um avião fumeando pelos porcos]

O propósito deste trabalho foi, pois, recriar na tradução todas as imagens oníricas vinculadas nos poemas selecionados de Westphalen.

4.1.2. O som das ramas

O ritmo do poema surrealista está diretamente relacionado com os métodos surrealistas, já expostos. Assim, o ritmo e as questões rítmicas são supostamente produto do inconsciente. Ao buscar uma escrita automática ditada pelo inconsciente, criou-se uma linguagem livre de amarras, como a pontuação, a métrica, ou qualquer outro molde que também interfere no ritmo do poema. Esta linguagem descomprometida com o “mundo real” ou com a lógica tradicional, cria uma lógica outra. A relação das palavras se dá por associações e analogias sonoras. Este

método revela uma potencialidade sonora capaz de operar novas possibilidades imagéticas. Deste modo, o ritmo está entre as características que queremos manter na nossa tradução.

Podemos perceber esta relação entre as palavras no poema *Hojas secas para tapar...*, que nos traz uma marcada aliteração em C entre os elementos principais de cada verso. Contudo, acreditamos que essa é a única relação lógica entre esses elementos e entre os versos, resultando na aliteração como fruto desta analogia. Acreditamos que pode ser um exemplo, como prega Breton e já foi exposto anteriormente, onde as palavras surgem a partir de “afinidades secretas”. A respeito deste mesmo poema, Zegarra afirma que Westphalen fez uso de títulos de matérias de jornais. Ainda, Zegarra escreve que diante da ideologia renovadora do livro *Ínsulas* “pode ser interpretado o uso das notas jornalísticas como uma forma de evidenciar, com um tom não isento de paródia, o feito de que, na sociedade moderna, a poesia está submetida às regras comerciais do mercado”¹⁶⁹ (ZEGARRA, 2013, p. 166). De qualquer modo, tentamos manter a aliteração em todas as ocorrências neste fragmento, e ainda ganhamos uma mais, seguindo a lógica da aliteração em C, traduzindo “perro” por “cachorro”, como podemos observar:

9	Los periódicos anuncian una buena cocinera]	Os jornais anunciam uma boa cozinheira]
10	Un canario	Um canário
11	O un perro amaestrado en el arte de pelar las cebollas]	Ou um cachorro adestrado na arte de descascar as cebolas]
12	Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre]	Ninguém diz bom dia ao cortejo fúnebre]
13	Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una conclusión]	Nem aos bois assassinados para satisfazer uma conclusão]

Além de lembrar que todo texto tem ritmo e que a tradução deve preservá-lo, Meschonnic (2010, p. 41) considera que o “ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem”. Como sabemos, para Meschonnic o ritmo tem grande valor para quem é considerado “como dado imediato e fundamental da linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

¹⁶⁹ “se puede interpretar el uso de las notas periodísticas como una forma de evidenciar, con un tono no exento de parodia, el hecho de que, en la sociedad moderna, la poesía está sometida a las reglas comerciales del mercado”.

Existem casos de jogos sonoros nos quais as palavras foram escolhidas pelo parentesco sonoro porém com sentidos diferentes. Podemos ilustrar com o verso “Y ahora si vas a la deriva o si no derivas”, do poema *No es válida esta sombra*. Nesse caso “a la deriva” é substantivo e “derivas” é verbo, porém as palavras são muito próximas sonoramente. Tentamos manter o jogo sonoro na tradução.

38	Y ahora si vas a la deriva o si no derivas]	E agora se vais à deriva ou se não derivas]
----	---	---

A métrica do poema também influencia no ritmo do mesmo. Deste modo, mesmo os poemas sendo escritos em versos livres, tentamos manter próximo o tamanho dos versos na tradução em relação ao texto fonte, preservando todas as irregularidades métricas presentes. Muitos poemas apresentam grande irregularidade quanto ao comprimento dos versos. Tomemos como exemplo o poema *Hojas secas para tapar...*, que no fragmento abaixo apresenta versos com 3 sílabas métricas e outro verso com quase 20 sílabas. Os poemas tampouco possuem divisão em estrofes.

1	Hojas secas para tapar un límite de inolvidables rumores]	Folhas secas para tapar um limite de inesquecíveis rumores]
2	El otoño tiene el desencanto del que todo busca]	O outono tem o desencanto do que tudo busca]
3	Unas pestañas anuncian la hora más a la altura del vago rui señor distraído]	Uns cílios anunciam a hora mais à altura do vago rouxinol distraído]
		*
4	Evidencia	Evidencia
5	Memoria	Memória
6	Sin memoria	Sem memória
7	Aparecen los días con alguna nostalgia]	Aparecem os dias com alguma nostalgia]
8	Tal vez nunca se ha dado más el otoño a la angustia del hombre]	Talvez nunca se deu mais o outono à angústia do homem]

No livro **Las ínsulas extrañas** os versos são mais irregulares com maior alternância entre versos longos e versos curtos, comparado com o segundo livro de Westphalen, **Abolición de la muerte**, que apresenta uma maior homogeneização métrica e predomínio de versos mais longos. Esses dois primeiros livros estão constituídos por nove poemas cada. E **Belleza de una espada clavada en la lengua**, também reúne

nove poemas publicados anteriormente nos dois primeiros livros, mais outros poemas publicados de modo avulso.

No poema *Un árbol se eleva hasta...*, encontramos vários jogos sonoros e aliterações que dão um ritmo marcado ao poema. Nesse momento remetemos a Berman (2007, p. 16), que ao falar sobre sua própria tradução de um provérbio, afirma que não se deve traduzir de modo “servil”, palavra por palavra, mas a estrutura aliterativa. Para ele, esse é o trabalho sobre a letra que o tradutor deve realizar, “nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes” (BERMAN, 2007, p. 16).

Entre os diferentes exemplos, destacamos a aliteração em M, que foi perdida somente com a tradução de “llamarada” por “labareda”, mas preservada nas demais ocorrências.

23	Matado por el fuego	Matado pelo fogo
24	La llamarada gigantesca	A labareda gigantesca
25	Maravilloso final	Maravilhoso final
26	Muerto sin agua en el fuego	Morto sem água no fogo
27	La mano arañaba el fuego	A mão arranhava o fogo
28	La mano	A mão
29	Y nada más que sangre agua	E nada mais que sangue água

Ainda no mesmo poema, encontramos um esquema sonoro entre os versos 64 e 66, “crecen las ramas” e “crecen las damas”. Acreditamos que neste caso, o mesmo mecanismo de associação sonora está presente na relação entre “ramas” e “damas”. Alguns versos depois, começando no 72, 73, 75, 76 e 77, o jogo se dá por meio da repetição e aliteração em “C”, que dão um ritmo marcante, como podemos notar no final do fragmento abaixo:

64	Crecen las ramas	Crescem as ramas
65	Más allá	Além
66	Crecen las damas	Crescem as damas
67	Las gotas ya saben caminar	As gotas já sabem caminhar
68	Golpean	Golpeiam
69	Ya saben hablar	Já sabem falar
70	Las gotas	As gotas
71	El alma agua hablar agua caminar	A alma água falar água caminhar
72	gotas damas ramas agua]	gotas damas ramas água]
	Otra música alba de agua canta	Otra música aurora de água
	música agua de alba]	canta música água de aurora]
73	Otra gota otra hoja	Otra gota outra folha
74	Crece el árbol	Cresce a árvore
75	Ya no cabe en el cielo en el alma	Já não cabe no céu na alma
76	Crece el árbol	Cresce a árvore
77	Otra hoja	Otra folha

No mesmo poema, a aliteração está presente no verso 37, “La lluvia llora en todo el espacio”, e conseguimos recriar uma aliteração com o mesmo efeito em português com “a chuva chora”.

37	La lluvia llora en todo el espacio	A chuva chora em todo o espaço
38	Anega el alma su música	Inunda a alma sua música
39	Golpea otra ánima sus hojas	Golpeia outra alma suas folhas

O método transcriador, de Haroldo de Campos, advoga que na tradução poética o sentido pontual da palavra isolada pode ser desprezado a fim de conseguir uma fidelidade ao signo estético. Esse autor afirma que:

tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, [...]). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (CAMPOS, 2010, p. 35)

No poema *Una cabeza humana viene...*, a aliteração presente nos primeiros versos está no som “vi”. A primeira opção de tradução de “olvido” para o português seria por esquecimento, porém além de perder a aliteração, a palavra é muito longa não tendo um bom resultado estético. O termo “olvido” existe em nossa língua com a mesma origem em latim vulgar “*oblivisci*”, com o significado de esquecer, contudo em português a palavra não tem grande uso limitando-se a jargões jurídicos. Apesar disto, optamos por manter a palavra “olvido” em português, mesmo que a palavra tenha uma menor circulação entre os falantes de português, pareceu uma solução aceitável uma vez que sonoramente foi possível recriar o efeito e manter o significado.

1	Una cabeza humana viene lenta desde el olvido]	Uma cabeça humana vem lenta desde o olvido]
2	Tenso se detiene el aire	Tenso se detém o ar
3	Vienen lentas sus miradas	Lentos vêm seus olhares

No poema *Entre surtidores empinados...*, também encontramos a ocorrência do substantivo “olvido”, no verso 09. Neste caso, optamos por traduzir por “vazio”, por seu uso mais comum, e conseguir recriar o efeito sonoro com a repetição da consoante “v”, e acreditamos que a imagem do verso foi mantida.

9	Envolviéndote en tanto olvido	Envolvendo-te em tanto vazio
---	-------------------------------	------------------------------

Nos poemas *He dejado descansar....*, verso 41, e *Hojas secas para tapar...*, no verso 65, encontramos mais ocorrências do substantivo “olvido”, nestes casos traduzimos por “esquecimento” por não ter identificado nenhuma outra função além de transmitir o sentido/imagem nos versos em questão.

O ritmo e o sentido caminham juntos no poema *Andando el tiempo...* Como já comentamos anteriormente, o poema trata dos paradoxos do tempo variando seu ritmo entre rapidez a lentidão. Ezra Pound, ao referir-se à categoria da *Melopoeia*, de sua teoria, diz que as palavras estão carregadas “para além do seu significado simples, com alguma propriedade musical, que dirige o rumo ou tendência do significado” (POUND *apud* VELOSO, 2007, p. 196)¹⁷⁰. O ritmo é item de extrema importância na Teoria dos Detalhes Luminosos. Porém, o

¹⁷⁰ “over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning”.

ritmo referido aqui pode ser visto como interpretativo, ou seja, além de ter significado de ordem musical, ele conduz o significado. O ritmo “patenteia sentido, mas um sentido inefável, como a ‘emoção ou a sombra da emoção’ que se quer expressar, ainda que em correlacionamento, consideramos nós, com outro ‘pigmento da poesia’ a imagem veiculada pela sua forma, que pode metaforizar sonoridade” (VELOSO, 2007, p. 180).

Pound tece comentários sobre a interação entre o ritmo e a melodia que mostram seu respeito por tal arte que engloba criatividade e técnica. Para ele, o ritmo é tão importante na poesia como na música. Como comenta Veloso “o ritmo em poesia tem, no entanto uma primazia de natureza emocional diferente daquela que desempenha na música: compete ao poeta aferir se a correspondência entre o ritmo e a atmosfera que circunda o pensamento emocional do verso é exata” (VELOSO, 2007, p. 181).

Breton também tinha uma concepção da linguagem dotada de energia. Via a poesia como “uma força, uma substancia ou energia capaz de mudar a realidade”¹⁷¹ (PAZ, 1996, p. 65). Sobre este aspecto, Paz comenta que Breton:

Por um lado via a linguagem como uma corrente autônoma e dotada de poder próprio, uma sorte de magnetismo universal; por outro, concebia esta substancia erótica como um sistema de signos regidos pela dupla lei da afinidade e a oposição, da semelhança e a alteridade. Esta visão não está distante da visão dos linguistas modernos: as palavras e seus elementos constitutivos são campos de energia, como os átomos e suas partículas.¹⁷² (PAZ, 1996, p. 65)

Segundo Pound, a movimentação da energia textual possui sentido e dá-se por meio das propriedades da linguagem, sonora e visual, que no caso pode ser chamada de *logopoeia*; entre as três

¹⁷¹ “una fuerza, una sustância o energia capaz de cambiar la realidade”.

¹⁷² “por una parte veía al lenguaje como una corriente autónoma y dotada de poder propio, una suerte de magnetismo universal; por la otra, concebía esa sustancia erótica como un sistema de signos regidos por la doble ley de la afinidad y la oposición, la semejanza y la alteridad. Esta visón no está muy alejada de la de los lingüistas modernos: las palabras y sus elementos constitutivos son campos de energía, como los átomos y sus partículas”.

categorias, essa é considerada a mais complexa. Logos significando “linguagem, serve para enunciar um julgamento, para afirmar ou negar, sendo que aqui introduz uma conceptualização de abordagem textual, que se prende com ressonâncias várias da palavra, enquanto tal” (VELOSO, 2007, p. 182). Sobre essa categoria, Pound diz:

A dança do intelecto entre as palavras, ou seja, emprega palavras não só pelo seu significado direto, mas é preciso contar de uma maneira especial com seus hábitos de uso, do contexto, do que habitualmente acompanha seus concomitantes, de suas aceitações conhecidas e de jogo irônico. Ela, a logopoeia, mantém o teor da estética que é o particular domínio da manifestação verbal, e não pode, possivelmente, ser contido na plástica ou na música. Ela é a última a chegar, e talvez, a mais complicada e pouco confiável.¹⁷³ (POUND, 1954, p. 25)

O poema que estamos comentando repete o verso “Andando el tiempo” no primeiro, terceiro e sexto verso, marcando constantemente o ritmo, que é contínuo pelos gerúndios presentes.

1	Andando el tiempo	Andando o tempo
2	Los pies crecen y maduran	Os pés crescem e amadurecem
3	Andando el tiempo	Andando o tempo
4	Los hombres se miran en los espejos]	Os homens se olham nos espelhos *
5	Y no se ven	E não se reconhecem
6	Andando el tiempo	Andando o tempo

Pensando na questão do som, no poema *No te has fijado...*, encontramos o adjetivo “tiernos” se referindo a maridos, que optamos em traduzir por “queridos” em vez do seu equivalente mais próximo em

¹⁷³ The dance of the intellect among words”, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps most tricky and undependable mode.

português “tenro”. A escolha foi motivada pensando no som “ri” e assonância da vogal “i”, que se repete nos versos vizinhos. Acreditamos que o ganho rítmico foi maior que a perda do sentido, como pode-se perceber no trecho abaixo:

29	Del asesinato de sus tiernos maridos]	Do assassinato de seus queridos maridos]
30	Tú te reías con más capricho	Tu rias com mais capricho
31	Debía subir tal un lagarto las peñas]	Devia subir tal um lagarto as rochas]
32	Bajar en paracaídas a las estaciones submarinas]	Pular de paraquedas nas estações submarinas]

Ainda neste poema, o verso 30 tem uma evidente aliteração em “t”. Por este motivo, mantive o “tu” no verso, apesar de que em português soaria melhor só ocultar o pronome. Entre os versos 52 e 55, encontramos um paralelismo entre “a ti” e “a mí”. Esta construção, típica do espanhol, não se usa em português. A solução foi manter o “tu”, e substituir “a mí” por “eu”, em vez de simplesmente reduzir ao verbo conjugado, para preservar este jogo com a primeira e segunda pessoa. Como podemos observar no fragmento abaixo:

52	A ti te toca ver si las estrellas han tenido]	Tu tinhas que ver se as estrelas tiveram]
53	Tranquilo el sueño coronar la luna	Tranquilo o sono coroar a lua
54	De una guirnalda de relojes	De uma grinalda de relógios
55	A mí arrastrarme por campanillas de serpiente]	Eu me arrastar por campainhas de serpente]

A pontuação ou a falta de pontuação tem implicações sobre o ritmo do poema e aqui é considerada fruto da gramática dos sonhos. Muitos dos poemas de Westphalen não possuem a pontuação tradicional: em alguns poemas ela é completamente ausente, outros apresentam um número baixo de sinais de pontuação sendo mínimo para a compreensão do poema, como um ponto de interrogação ao final, como no poema *He dejado descansar...* Apenas as reticências são comuns nos títulos. Essa ausência de pontuação ou mesmo a escolha por estes sinais de pontuação vai ao encontro do texto onírico que possui um sentido lacônico e indeterminado. Esta característica permite a fusão de realidades. As reticências deixam o sentido em aberto, ao mesmo tempo que indicam continuidade, condensam aquela realidade oracional a

apenas aquele fragmento. E, os pontos de interrogação incitam ao questionamento da situação levantada e até da realidade.

Assim, mesmo não sendo comum na escrita do texto do sonho, estes signos contribuem com o sentido e tentamos respeitá-los como característica do poema, seguindo o pensamento de Meschonnic, de preservar as características do original, “traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado” (MESCHONNIC, 2010, p. 31). Onde a pontuação era completamente ausente, a tradução manteve essa ausência. E onde existiam sinais convencionais de pontuação tentamos preservá-los o mais próximo possível.

Uma curiosidade, que também influencia no ritmo, é que na primeira edição de **Las ínsulas extrañas** todos os versos eram escritos em letras minúsculas exceto a letra inicial de cada um dos poemas dando continuidade a verso depois de verso. Inclusive, há especulações de que todo o livro poderia ser um grande e único poema.

Os poemas westphaleanos estão marcados por um ritmo do silêncio, por pausas e ausências, que poderíamos chamar de um silêncio sentido. O leitor sente a presença do silêncio causando um certo estranhamento por meio da linguagem fragmentada, pela ausência de artigos e de nexos. Westphalen também evoca a palavra silêncio ao longo dos seus poemas, como fica evidente no poema *Una cabeza humana viene....* na seguinte amostra:

42	Ya me duele tu fatiga de no querer volver]	Já me dói tua fadiga de não querer voltar]
43	Tu sabías que te iba a ocultar el silencio el temor el tiempo tu cuerpo]	Tu sabias que ia a ocultar o silêncio o temor o tempo teu corpo]
44	Que te iba a ocultar tu cuerpo	Que ia ocultar teu corpo
45	Ya no encuentro tu recuerdo	Já não encontro tua lembrança
46	Otra noche sube por tu silencio	Outra noite sobe pelo teu silêncio
47	Nada para los ojos	Nada para os olhos
48	Nada para las manos	Nada para as mãos
49	Nada para el dolor	Nada para a dor
50	Nada para el amor	Nada para o amor
51	Por qué te había de ocultar el silencio]	Por que tinha que te ocultar o silêncio]
52	Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos]	Por que tinham de te perder minhas mãos e meus olhos]
53	Por qué te habían de perder mi amor y mi amor]	Por que tinham que te perder meu amor e meu amor]
54	Otra noche baja por tu silencio	Outra noite cai pelo teu silêncio

Sobre o silêncio, Cozman introduz seu artigo sobre Westphalen afirmando que a poesia é uma comunicação com a palavra, mas também com o silêncio. E como já vimos anteriormente, o silêncio está presente nos poemas de Westphalen, não só como tema mas na escritura, e essa “experimentação às vezes se vê obrigada a sacrificar a comunicação transparente com o leitor”¹⁷⁴ (COZMAN, 1994, p. 02). Como entendemos o tradutor como um leitor, ou melhor, o leitor mais cuidadoso, essa condição hermética faz com que o sentido deva ser produzido/descoberto pelo leitor. Juntando essa característica à ambiguidade também presente em momentos na poesia westphaleana, ela torna-se um desafio ao tradutor, quem precisa, além de muita atenção, superar a vontade de interferir e tornar o poema mais “claro”, mais inteligível. Assim como o surrealismo, os poemas de Westphalen retratam o funcionamento da mente inconsciente, comprometendo a coerência, resultando em uma imagem sobreposta a outra sem qualquer negociação, características típicas da linguagem onírica.

4.1.3. Ramas semânticas

Neste apartado iremos expor alguns aspectos semânticos relevantes e/ou problemáticos da tradução a partir do texto fonte. Essas questões são comentadas com o propósito de justificar as escolhas tradutórias e chamar a atenção para o léxico utilizado pelo poeta peruano.

A escolha lexical revela parte da estilística do poeta. Em diferentes poemas encontramos algumas palavras pouco usuais, como: *madréporas*, *carrillón*, entre outros. Contudo, essas palavras têm baixa ocorrência.

Por outro lado, nos poemas encontramos palavras que se repetem e ganham importância ao longo dos versos. Essa estratégia, muito utilizada nos poemas de Westphalen, além do caráter semântico, dá ritmo ao poema. Acreditamos que a repetição está ligada com a escrita automática. Como percebemos no poema *La mañana alza el río...*, o poeta faz um jogo de associações criando uma estrutura acumulativa em que, em muitos versos, os verbos estão ausentes, são apenas elementos sobre elementos que constroem o sentido e dão ritmo ao poema. Conforme aparecem as palavras repetidas intensifica-se o ritmo a cada

¹⁷⁴ “experimentación a veces se ve obligada a sacrificar la comunicación transparente con el lector”.

leitura das mesmas. Porém essas repetições se dão de modo não linear, às vezes repetindo sequencialmente outras intercalando com outros elementos que podem também se repetir posteriormente. Assim, essas repetições capturam a atenção do leitor sem dar um ar enfadonho. Essas características são típicas das poesias surrealistas e de suma importância para os poemas westphalianos. Por isso, as mesmas palavras foram recriadas em todas as suas ocorrências a fim de causar o mesmo efeito rítmico e semântico do texto fonte.

Percebemos essa estratégia de repetição no poema *La mañana alza el río...* Tivemos o cuidado de manter as repetições de acordo com o texto fonte e a disposição das mesmas, conforme fragmento abaixo:

9	Por el camino de los ojos por el camino del cielo]	Pelo caminho dos olhos pelo caminho do céu]
10	Qué tierno el estío llora en tu boca]	Tão doce o estio chora em tua boca]
11	Llueve gozo beatitud	Chove gozo beatitude
12	El mar acerca su amor	O mar aproxima seu amor
13	Teme la rosa el pie la piel	Teme a rosa o pé a pele
14	El mar aleja su amor	O mar afasta seu amor
15	El mar	O mar
16	Cuántas barcas	Quantas barcas
17	Las olas dicen amor	As ondas dizem amor
18	La niebla otra vez otra barca	A névoa outra vez outra barca
19	Los remos el amor no se mueve	Os remos o amor não se move
20	Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos]	Sabe fechar os olhos dormir o ar não os olhos]
21	La ola alcanza los ojos	A onda alcança os olhos
22	Duermen junto al río la cabellera	Dormem junto ao rio a cabeleira
23	Sin peligro de naufragio en los ojos]	Sem perigo de naufrágio nos olhos]
24	Calma tardanza el cielo	Calma atraso o céu
25	O los ojos	Ou os olhos
26	Fuego fuego fuego fuego	Fogo fogo fogo fogo
27	En el cielo cielo fuego cielo	No céu céu fogo céu
28	Cómo rueda el silencio	Como roda o silêncio
29	Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio]	Acima do céu o fogo o amor o silêncio]
30	Qué suplicio baña la frente el silencio]	Que suplicio banha a testa o silêncio]
31	Detrás de la ausencia mirabas sin fuego]	Atrás da ausência olhavas sem fogo]
32	Es ausencia noche	É ausência noite
33	Pero los ojos el fuego	Mas os olhos o fogo

34	Caricia está los ojos la boca	Carícia estio os olhos a boca
35	El fuego nace en los ojos	O fogo nasce nos olhos
36	El amor nace en los ojos el cielo el fuego]	O amor nasce nos olhos o céu o fogo]
37	El fuego el amor el silencio	O fogo o amor o silêncio

Ao longo de todo este poema, a palavra “fuego” se repete onze vezes; a palavra “cielo” nove e a palavra “ojo” doze. Estas palavras podem ser consideradas as mais relevantes do poema. Essa estratégia é utilizada em outros poemas de Westphalen, onde um número limitado de palavras é repetido ao longo do poema de forma alternada.

O poema *Un árbol se eleva hasta...*, no verso nº 59, traz a palavra “traspies” que em português está muito próximo de “traspés”. Pelo significado seria mais lógico traduzir por tropeço ou cambalear. Mas mantivemos a palavra “traspés”, que consta no dicionário, contudo, por se tratar de uma palavra pouco usada, causa a sensação de estranheza no leitor. Deste modo, além de mantermo-nos mais fieis a letra do texto fonte, em termos bermanianos, ainda estamos, de certo modo, enriquecendo a nossa própria língua circulando uma palavra quase desconhecida para seus próprios falantes nativos. Essa foi nossa motivação em outros momentos dos diversos poemas em que ocorreu a mesma situação. Vejamos o verso de *Un árbol se eleva hasta...*:

59	La música da traspies	A música dá traspés
----	-----------------------	---------------------

Ainda, com a intenção de transmitir o carácter estrangeiro do texto fonte, no verso 79, traduzimos “encinas”, segundo o *Diccionario de la lengua española*- DRAE, que significa um tipo de árvore¹⁷⁵ equivalente a “azinheira” em português, sendo um tipo de árvore abundante em Portugal. Sabemos que poderíamos ter adaptado para uma árvore comum no Brasil, ou simplesmente traduzido pela palavra

¹⁷⁵ Árbol de la familia de las Fagáceas, de diez a doce metros de altura, con tronco grueso, ramificado en varios brazos, de los que parten las ramas, formando una copa grande y redonda, hojas elípticas, algo apuntadas, a veces espinosas, duras, correosas, persistentes, verdinegras por la parte superior y más o menos blanquecinas por el envés, flores de color verde amarillento. Tiene por fruto bellotas dulces o amargas, según las variedades, y madera muy dura y compacta. 2. f. Madera de este árbol. Fonte: DRAE.

“árvore”, mas a proposta é exatamente que o leitor tenha esse contato com o que lhe é estranho.

78	Árboles mayores de edad encinas y paraguas]	Árvores maiores de idade azinheiras e guarda-chuvas]
----	---	--

No poema *Entre surtidores empinados...*, encontramos a palavra “Madréporas” que existe equivalente de grafia igual em português e com o mesmo significado. Contudo a palavra não é usual, e foi mantida com o intuito de causar estranheza e enriquecer a própria língua.

12	Madréporas naciendo de orejas	Madréporas nascendo de orelhas
----	-------------------------------	--------------------------------

No poema *No te has fijado...* a palavra “chiquitita” foi mantida com a mesma grafia em português por ser compreendida e circular na língua. Em português já foi exibida uma novela brasileira infantil chamada Chiquititas, e o termo foi popularizado por meio da famosa música da banda sueca ABBA.

88	Aparecías luego chiquitita	Aparecias depois chiquitita
----	----------------------------	-----------------------------

Deparamo-nos com outras questões como no poema *Andando el tiempo*. Essa expressão que dá título ao poema e também se repete em outros versos ao longo dos seus versos, em nossa linguagem cotidiana significa o passar do tempo/com o tempo, porém o significado apenas é pouco nesse texto poético. “*Andando el tiempo*” tem como verbo “andar” que abre para distintas metáforas, pois o poema refere-se aos que andam, e potencializa e resinifica o verbo ao longo do poema. Por essa razão, mantivemos o verbo andar em português para conservar a metáfora. Assim, o verso “Andando el tiempo” foi traduzido por “Andando o tempo”.

No sétimo verso deste mesmo poema, “Zapatos de cabritilla”, encontramos outra questão. “Cabritilla”, segundo o Diccionario da Real Academia Española significa “Piel curtida de cualquier animal pequeño, como cabrito, cordero, etc”¹⁷⁶. Que seria facilmente traduzido por sapato de couro. Com essa tradução, perde-se na questão sonora, perde-se a assonância com *tiempo*. No entanto, couro pode fazer assonância com “correndo” do verso abaixo, compensando em parte a perda. Agora, pensando na métrica do poema, a perda foi irreparável, contudo,

¹⁷⁶ Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=cabritilla>>

consideramos a métrica desses poemas como o “elemento menos luminoso” deles.

7	Zapatos de cabritilla	Sapatos de couro
8	Corriendo el tiempo	Correndo o tempo

Muitos dos poemas de Westphalen costumam não levar título. O próprio poeta aclara sobre essa carência de títulos, principalmente nos poemas dos seus dois primeiros livros **Las ínsulas** y **Abolición**:

Em geral os poemas não precisam [dos títulos]. Os que são colocados, na ocasião de relê-los -assim que adquiriram forma própria- são uma réplica consciente ao expressado involuntariamente, uma maneira pessoal de colocá-los em dúvida ou -com mais frequência- uma tentativa pobre ou falida de resumir ou descobrir o conteúdo. Por isso, eu os tenho evitado no possível.¹⁷⁷ (WESTPHALEN, 1995, p. 97)

Muitos desses poemas costumam apenas repetir o sintagma inicial do primeiro verso com reticências. Como podemos perceber ao repararmos nos títulos da nossa antologia, todos os poemas (*Andando el tiempo...*, *Solía mirar el carrillón*, *La mañana alza el río...*, *Hojas secas para tapar...*, *Un árbol se eleva hasta...*, *Una cabeza humana viene...*, *No es válida esta sombra*, *No te has fijado...*, *Entre surtidores empinados...*, *Viniste a posarte...*, *He dejado descansar...*, *Por la pradera diminuta...*, *Vuelven las hormigas...*, *El grito...*, *La voz es una corza...*, *La leche vinagre...*) se encaixam na afirmação, com exceção de dois: *César Moro* e *Mundo mágico*. Na primeira edição de **Las ínsulas extrañas** os poemas não possuíam nenhum título.

O surrealismo é abundante em metáforas raras, como já comentamos ao falar da linguagem surrealista. Essas metáforas são fruto da livre associação de ideias que produz a centelha surrealista. Como no caso do verso “Por sus ojos debocaban los ríos las aves” (verso 3) que emprega a palavra “debocaban” em uma situação não

¹⁷⁷ “En general los poemas no los necesitan. Los que uno pone en ocasiones al releerlos –luego que han adquirido forma propia son una réplica consciente a lo expresado involuntariamente –una manera personal de ponerlos en duda o- con más frecuencia- un intento pobre o fallido de resumir o descubrir el contenido. Por ello los he evitado en lo posible”.

comum. Ou em outro verso “Miedo rojo tibio la fogata” (verso 16), onde o substantivo medo é caracterizado pelos adjetivos vermelho e túbio que não são associados ao medo. Ainda, a cor vermelha está relacionada ao calor/fogo, assim sendo, torna-se contraditório algo vermelho e túbio. Observemos o poema *Solía mirar el carrillón*:

1	Solía mirar el carrillón que llega con toda ave]	Costumava olhar o carrilhão que chega com toda ave]
2	Así estaba más muerta	Assim estava mais morta
3	Por sus ojos debocaban los ríos las aves]	Por seus olhos desbocavam os rios as aves]
4	La urgencia la despedida [...]	A urgência a despedida [...]
16	Miedo rojo tibio la fogata	Medo vermelho morno a fogueira

No poema *La mañana alza el río...*, interpretamos o verso “el fuego nace en los ojos” também como uma metáfora. Pois, o fogo aqui deve ser entendido como metafórico, o qual pode surgir apenas ao olhar o ser amado.

31	Detrás de la ausencia mirabas sin fuego]	Atrás da ausência olhavas sem fogo]
32	Es ausencia noche	É ausência noite
33	Pero los ojos el fuego	Mas os olhos o fogo
34	Caricia estío los ojos la boca	Carícia estio os olhos a boca
35	El fuego nace en los ojos	O fogo nasce nos olhos
36	El amor nace en los ojos el cielo el fuego]	O amor nasce nos olhos o céu o fogo]
37	El fuego el amor el silencio	O fogo o amor o silêncio

Ou, a metáfora do verso 36, do poema *Un árbol se eleva hasta...* Neste verso o foco é deslocado, em vez do rosto ser iluminado, ele é quem ilumina.

36	El rostro de una niña alumbrá una lágrima con su luz suave apagada]	O rosto de uma menina ilumina uma lágrima com sua luz suave apagada]
----	---	--

Outra figura de linguagem presente é a comparação. Semelhante à metáfora, a comparação se dá por meio das analogias. Como vimos, a potência das imagens está na aproximação dos contrários nos quais os surrealistas criam uma nova ordem. Esta força se deve à analogia que

faz a ponte entre duas realidades mais ou menos distantes resultando na pluralidade do real. No poema *Por la pradera diminuta...*, encontramos comparações surrealistas que ilustram esse mecanismo, vejamos:

6	Y la cola del pavorreal como nimbo de las más pequeñas cosas] [...]	E a cauda do pavão real como limbo das mais pequenas coisas] [...]
13	Dejando correr la sangre como un río bueno] [...]	Deixando correr o sangue como um rio bom] [...]
24	Tú como la laguna y yo como el ojo] [...]	Tu como a laguna e eu como o olho] [...]
31	Las bocas flotan como signos del zodíaco]	As bocas flutuam como signos do zodíaco]
32	Los brazos se entrecruzan como flores sobre las aguas] [...]	Os braços se cruzam como flores sobre as águas] [...]
38	Es el triunfo llagado como un crepúsculo subterráneo] [...]	É o triunfo chagado como um crepúsculo subterráneo] [...]
40	Como una rosa ahogada entre nuestros brazos]	Como uma rosa afogada entre nossos braços]
41	O como el mar naciendo de tus labios]	Ou como o mar nascendo de teus lábios]

No poema *La mañana alza el río...*, ao lermos o verso “La mañana alza el río la cabellera” e nos interrogarmos sobre de quem é a “cabellera”. Deparamo-nos com mais uma questão, a ambiguidade. Preservamos esta característica na tradução, como podemos perceber abaixo:

1	La mañana alza el río la cabellera	A manhã eleva do rio a cabeleira
2	Después la niebla la noche	Depois o nevoeiro a noite
3	El cielo los ojos	O céu os olhos
4	Me miran los ojos del cielo	Observam-me os olhos do céu
5	Despertar sin vértebras sin estructura]	Despertar sem vértebras sem estrutura]
6	La piel está en su eternidad	A pele está em sua eternidade
7	Se suaviza hasta perderse en la memoria]	Se suaviza até perder-se na memória]

Essa característica também pode ser vista como exemplo de uma variante pouco comum de metáfora, López diz que é uma metáfora “*in praesentia*’ com exclusão do nexa que estabelece a comparação”¹⁷⁸ (LÓPEZ, 1994, p. 12).

Segundo Westphalen:

cada poema feito significa uma vitória gloriosa sobre as limitações e ambigüidades da linguagem, uma conquista de novas moradas espirituais, ou versão de vinculações inéditas com o mundo exterior – maneiras pessoais de torná-lo próprio¹⁷⁹. (WESTPHALEN, 1995, p.86)

Segundo Jakobson (2010, p. 191), “a ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia”. A ambigüidade é característica dos poemas westphaleanos, os quais muitas vezes, são considerados herméticos pela dificuldade de clara compreensão, como também característica comum à linguagem surrealista.

As traduções geralmente se deparam com questões de ambigüidade lexical, e aqui não foi diferente. O problema da ambigüidade na escolha lexical pode ser uma questão comum à tradução, mas também de angústia na escolha da palavra mais adequada no texto traduzido por apresentar mais de uma opção de interpretação. Meschonnic (2010, p. XXXV) apresenta duas categorias para quando se tem significantes diferentes para um significado, a primeira de não-concordâncias: muitas palavras para uma mesma palavra; e a segunda de anticoncordâncias: uma mesma palavra para muitas diferentes.

No âmbito da linguística, também podemos falar na polissemia, que é o conceito que diz respeito à diversidade do sentido, algo que tem muitos significados, o que resulta no caso de o tradutor ter uma palavra no texto fonte e tenha que escolher um entre diferentes significados para tal palavra na tradução.

A polissemia e a ambigüidade têm grande influência na interpretação para a tradução. Nesse momento de interpretação, o contexto da frase é muito importante. O que exemplificamos citando o

¹⁷⁸ “*in praesentia*’ con “exclusión del nexa que establece la comparación”.

¹⁷⁹ “cada poema logrado significa una victoria gloriosa sobre las limitaciones y ambigüidades del lenguaje - una conquista de nuevas moradas espirituales - o versión de vinculaciones inéditas con el mundo exterior- maneras personales de volverlo propio”.

fragmento do poema *No te has fijado...*, no qual temos a palavra “sueño” que tanto pode significar “sonho” como “sono” em português. Contudo, pelo verso completo e pelo seguinte, fica claro que se trata da acepção sono.

22	Había algunas noches que se caían de sueño]	Havia algumas noites que caíam de sono]
23	Habiendo durado varios días sin descanso]	Havendo durado vários dias sem descanso]

No entanto, em outros casos nem o contexto de todo o poema ou de estética nos oferece uma pista de um sentido a ser privilegiado. E assim, diante de vários significados para a palavra e a não evidencia de um sentido único, perde-se com a tradução essa ambiguidade lexical. Observemos o fragmento do poema *Hojas secas para tapar...*, em que tivemos que fazer uma escolha, na tradução, perdendo o outro sentido lexical de “sueño”.

14	El preciso momento	O preciso momento
15	La imagen de las aves sus picos de sueño bárbaro]	A imagem das aves seus bicos de sono bárbaro]
16	El otoño no tiene secretos	O outono não tem segredos
17	La noche se aísla de los árboles	A noite se isola das árvores
18	Las alas cubren el sueño	As asas cobrem o sonho
19	Los ocultos picos	Os ocultos bicos
20	Pequeños aunque hagan signos pequeños signos hacen los picos]	Pequenos ainda que façam signos pequenos signos fazem os bicos]
21	No temas	Não temas
22	Esta es la salida	Esta é a saída

Cabe lembrar que não existem equivalentes perfeitos entre as línguas, escolher um significado sempre é uma angústia e dificuldade. Mesmo no nosso par de línguas espanhol/português em que encontramos palavras iguais, temos que lembrar que apesar de terem a mesma origem, muitas dessas palavras podem ter seu significado modificado com o tempo e com o seu uso local.

No poema *Entre surtidores empinados...*, a palavra “surtidores” também apresenta múltiplos sentidos que causaram dúvidas na tradução. Segundo o DRAE, “surtidores” pode ser desde um adjetivo, algo que jorra ou abastece, ou um jato ou jorro de água que brota ou uma bomba de gasolina. O significado que identificamos no poema variou entre fonte e algo que abastece. O complemento “empinados”

não aclara o significado e, apesar de termos a palavra em português, o significado se distancia. Assim, a solução encontrada foi “jorros elevados”, “jorros” por mencionar-se rios e gotas ao longo do poema (no seguinte verso aparece a palavra “chorreaba”), e “elevados” pelo verso trazer a imagem de “alcanzar la estrella”; Perdeu-se a imagem da fonte, mas com esta solução ganhou-se o jogo sonoro entre “jorros” do primeiro verso e “jorrava” no segundo verso, como vemos abaixo:

1	Entre surtidores empinados para alcanzar la estrella]	Entre jorros elevados para alcançar a estrela]
2	Chorreaba tu risa la música rebosante de los cielos]	Jorrava teu riso a música transbordante dos céus]
3	Y más grácil que palmera negando el desierto]	E mais grácil que palmeira negando o deserto]
4	Siempre hallabas los ríos desolados del hastío]	Sempre achavas os rios desolados do fastio]
5	Olvidados gota a gota salpicando el estadio]	Esquecidos gota a gota salpicando o estádio]

Ao extrapolar as fronteiras do real, o surrealismo reorganiza o mundo rearticulando sensações e ações. Resulta desta “nova lógica” que o surrealismo pode dar novos atributos às coisas e aos seres, deslocá-los e mesclar planos sensoriais diferentes. Nos poemas de Westphalen encontramos a recorrente personificação de signos relacionados com a natureza, como podemos observar no poema *No te has fijado...*:

4	La pobre primavera que siempre debe estar alegre] [...]	A pobre primavera que sempre deve estar alegre] [...]
27	Y después encontrar las flores alborotadas]	E depois encontrar as flores alvoroçadas]

Essas fusões arbitrárias de realidades nas imagens dos poemas foram preservadas na tradução em todas suas ocorrências. No verso 24, do poema *Solía mirar el carrillón*, encontramos a dupla personificação do amor que dorme e da planície que boceja.

14	El amor no reconoce	O amor não reconhece
15	Este aliento este cuerpo este valle	Este alento este corpo este vale
16	Miedo rojo tibio la fogata	Medo vermelho morno a fogueira
17	Los ojos aumentan y beben	Os olhos aumentam e bebem
18	Tan lejos se llega	Tão longe se chega

19	La fogata por narices boca ojos	A fogueira por narizes boca olhos
20	Hasta	Até
21	Contemplando el largo camino que vuelve del amor]	Contemplando o longo caminho que volta do amor]
22	Tiene lindos bigotes	Tem lindos bigodes
23	Bigotes con diminutas patitas caminan este valle]	Bigodes com diminutas patinhas caminham este vale]
24	Cuatro casas y una puerta para la estatura o]	Quatro casas e uma porta para a estatura ou]
25	El amor dormir la planicie que bosteza]	O amor dormir a planície que boceja]

No poema *Vuelven las hormigas* é atribuída às formigas a característica humana de se animar.

01	Vuelven las hormigas a animarse en tu boca]	Voltam as formigas a se animar em tua boca]
----	--	--

Além da personificação de seres irracionais, o sujeito-poético está ligado a esse mundo. Podemos perceber essa relação no poema *Por la pradera diminuta...*, vejamos o verso 22:

22	Los arboles febriles continuando su vida en nuestras venas]	As árvores febris continuando sua vida em nossas veias]
----	--	--

Esse recurso estilístico extrapola a barreira da realidade convencional e revela uma cosmovisão. No poema titulado *Un árbol se eleva hasta...*, o eu lírico se transfigura em árvore, como podemos notar no verso abaixo:

08	Yo te cedo mis dedos mis ramas	Eu te cedo meus dedos minhas ramas]
----	--------------------------------	--

Ademais, o ser amado também pode se metamorfosear em ser inanimado. Nos referimos ao poema *Mundo mágico*, no qual um lápis se transforma em “ella”. Vejamos o fragmento:

15	Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta]	Quando fui te ver tinha um lápis e escrevi sobre tua porta]
16	Esta es la casa de las mujeres que se están muriendo]	Esta é a casa das mulheres que estão morrendo]
17	Las mujeres de ojos inmóviles las	As mulheres de olhos imóveis as

18	muchachas de ojos rojos] Mi lápiz era enano y escribía lo que yo quería]	meninas de olhos vermelhos] Meu lápis era anão e escrevia o que eu queria]
19	Mi lápiz enano mi querido lápiz de ojos blancos]	Meu lápis escravo meu querido lápis de olhos brancos]
20	Pero una vez lo llamé el peor lápiz que nunca tuve]	Mas uma vez chamei-o o pior lápis que nunca tive]
21	No oyó lo que dije no se enteró *	Não escutou o que disse não soube]
22	Sólo tenía ojos blancos	Só tinha olhos brancos
23	Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella]	Logo beijei seus olhos brancos e ele se converteu nela]
24	Y la desposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos hijos]	E a desposi pelos seus olhos brancos e tivemos muitos filhos]

No poema *Andando el tiempo...*, encontramos o verso “Mostrar la libreta”. Acreditamos que essa “libreta” faz referência à “libreta electoral” que era usada no Peru e foi substituída pelo DNI (Documento Nacional de Identidad) que equivale ao nosso documento de identidade brasileiro. Assim, a solução encontrada para o verso foi “Mostrar a identidade”.

Outro exemplo de estratégia surrealista encontrado nesse mesmo poema, é o caso do verso “Adiós y no ha llegado”. Mas como dizer adeus, termo usado em despedidas, quando ainda não se chegou. Como comentamos no início da dissertação, diante da criação de mundo surrealista as acepções dos dicionários podem ser insuficientes para compreender o mesmo. Lembremos do exemplo de Breton, que exclamava “Adeus!” ao reencontrar alguém que não via há tempos (NAZARIO, 2008, p. 26).

4.1.4. Ramas sintáticas

Neste subcapítulo iremos expor alguns aspectos sintáticos que se sobressaíram durante a tradução a partir do texto fonte. Cada uma dessas questões é comentada a fim de justificar as escolhas tradutórias, lembrando que, como explicamos no início deste capítulo, optamos por realizar uma tradução que mantivesse a linguagem onírica dos poemas em questão. Preservamos, em língua portuguesa, sua linguagem não corrente com o objetivo de produzir um texto, que próximo ao de Westphalen, causasse a mesma sensação de estranheza lexical e sintática em nosso leitor. Assim, além dos vocábulos não usuais, ou repetidos, também mantivemos a construção sintática dos poemas. Essa estratégia

transporta o estilo de modo mais próximo ao texto fonte, respeitando a teoria de Berman sobre a tradução da letra tornando o português “o albergue do longínquo”. Acreditamos que o leitor, apesar de estranhar a estrutura, não terá maiores dificuldades que os leitores do texto de partida, não causando desvantagens na língua de chegada.

A importância da sintaxe para os surrealistas está explícita no primeiro manifesto. Breton (1985, p. 75) chama a atenção para a sintaxe a partir de um exemplo de poema feito por meio da “agregação tão gratuita quanto possível de títulos e fragmentos de títulos recortados dos jornais”. Os poemas surrealistas apresentam uma sintaxe desmembrada, onde o poeta elimina os nexos lógicos entre as realidades, em uma soma de elementos que cria as imagens. Lembrando que encontramos algumas sentenças nominais onde esta justaposição de elementos é o que cria essas imagens e lhes dá movimentos. Ou como escreve Octavio Paz, “o surrealismo tem sido a maçã de fogo na árvore da sintaxe” (PAZ, 1999, p. 37).

Esta sintaxe tem sua origem no método de escrita automática, de deixar a linguagem do inconsciente fluir. Assim, conseguiu-se a subversão da sintaxe formal e fugir da linguagem utilitária. Surge uma linguagem mais primitiva sem preocupação de qualquer ordem ou vontade comunicativa. Valoriza-se a própria linguagem.

Esta estrutura verbal mais próxima ao significante pode omitir a pontuação, e em muitos casos, os artigos, os verbos e até complementos em seus versos. Conforme afirma Octavio Paz sobre a linguagem:

Mal nos esquecemos ou nos exaltamos e deixamos de ser donos de nós mesmos. A linguagem natural recobra seus diretos e duas palavras ou mais se juntam no papel, já não conforme às regras da gramática senão obedecendo ao ditado do pensamento. Cada vez que nos distraímos, reaparece a linguagem em seu estado natural, anterior à gramática.¹⁸⁰ (PAZ, 2006, p. 17)

No caso desses poemas de Westphalen, sua revolução está na estrutura sintática com exemplos de inversões e frases inacabadas. Esta

¹⁸⁰ “apenas nos olvidamos o exaltamos y dejamos de ser dueños de nosotros, el lenguaje natural recobra sus derechos y dos palabras o más se juntan en el papel, ya no conforme a las reglas de la gramática sino obedeciendo al dictado de pensamiento. Cada vez que nos distraemos, reaparece el lenguaje en su estado natural, anterior a la gramática”.

sintaxe mínima reforça a sensação de fragmentação do discurso. Como já comentamos anteriormente, o silêncio está presente nos poemas westphaleanos, com a menção da própria palavra “silêncio”, mas também na estrutura, como no caso de frases incompletas. No poema *Hojas secas para tapar*, encontramos no verso 25 claramente um exemplo de verso inacabado que causa uma fragmentação do discurso.

23	Yacían atravesados	Jaziam atravessados
24	El asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el]	O assassino o assassino o assassino o assassino o assassino o]
	*	
25	No es que	Não é que
26	No si mi mano no ha tenido historia]	Não se minha mão não teve história]

A ausência de artigos também cria uma sensação de silêncio intrincada no interior dos versos. Essa suspensão de artigos dá-se também a favor de uma soma de elementos criando uma estrutura acumulativa, típica do surrealismo. Nesse sentido podemos tomar como exemplo o poema *Un árbol se eleva hasta...*, que apresenta um forte acúmulo de elementos que tentei preservar na tradução. Vejamos um fragmento:

68	Las gotas ya saben caminar	As gotas já sabem caminhar
69	Golpean	Golpeiam
70	Ya saben hablar	Já sabem falar
71	Las gotas	As gotas
72	El alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas agua]	A alma água falar água caminhar gotas damas ramas água]
73	Otra música alba de agua canta música agua de alba]	Outra música aurora de água canta música água de aurora]
74	Otra gota otra hoja	Outra gota outra folha
75	Crece el árbol	Cresce a árvore
76	Ya no cabe en el cielo en el alma	Já não cabe no céu na alma
77	Crece el árbol	Cresce a árvore
78	Otra hoja	Outra folha
79	Ya no cabe el alma en el árbol en el agua]	Já não cabe a alma na árvore na água]
80	Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el agua]	Já não cabe a água na alma no céu no canto na água]
81	Otra alma	Outra alma
82	Y nada de alma	E nada de alma
83	Hojas gotas ramas almas	Folhas gotas ramas almas

84	Agua agua agua agua	Água água água água
85	Matado por el agua	Matado pela água

Essa estrutura causa estranhamento no leitor em espanhol e também causará no leitor da nossa tradução. Mantivemos o estranho como estranho. Conseguimos manter o sentido e manter a estranheza própria do texto de partida superando a vontade de alguns tradutores de normatizar o texto de chegada. Nesse sentido, como afirma Meschonnic (2010, p. 31), “o sentido está ligado a forma do sentido”. Esse acúmulo de elementos ou superposição de elementos retratam uma estética da fragmentação em seu discurso. Segundo Zegarra (2013, p. 162), no livro **Las Ínsulas**, a estética do *collage* está presente na técnica compositiva, “a qual pode visualizar-se como um exercício de cortar e colar de unidades semânticas em permanente relação e contraste”¹⁸¹. Este *collage* se dá pela junção de diferentes elementos “que se ordenam em um produto estético que quebra com a unidade das regras espaciais e temporais estabelecidas”¹⁸² (ZEGARRA, 2013, p. 163).

Segundo Ayala (1995, p. 124), o poema westphaleano “é tanto uma unidade e, ao mesmo tempo, uma fragmentariedade: cada verso constitui uma unidade de sentido continuamente reformulando-se por sua associação com outros versos”¹⁸³. Contudo, o uso de uma sintaxe quebrada e de justaposição de elementos compromete a concordância. Para exemplificar podemos citar o seguinte fragmento do poema *La mañana alza el río...*:

1	La mañana alza el río la cabellera	A manhã eleva do rio a cabeleira
2	Después la niebla la noche	Depois o nevoeiro a noite
3	El cielo los ojos	O céu os olhos
4	Me miran los ojos del cielo	Observam-me os olhos do céu
5	Despertar sin vértebras sin estructura]	Despertar sem vértebras sem estrutura]
6	La piel está en su eternidad	A pele está em sua eternidade
7	Se suaviza hasta perderse en la memoria]	Se suaviza até perder-se na memória]

¹⁸¹ “la cual puede visualizarse como un ejercicio de cortado y pegado de unidades semánticas en permanente relación y contraste”.

¹⁸² “que se ordenan en un producto estético que rompe con la unidad de las reglas espaciales y temporales establecidas”.

¹⁸³ “es a la vez una unidad y, al mismo tiempo, una fragmentariedad: cada verso constituye una unidad de sentido continuamente reformulándose por su asociación con otros versos”.

8	Existía no existía	Existia não existia
9	Por el camino de los ojos por el camino del cielo]	Pelo caminho dos olhos pelo caminho do céu]
10	Qué tierno el estío llora en tu boca *	Tão doce o estio chora em tua boca]
11	Llueve gozo beatitud	Chove gozo beatitude
12	El mar acerca su amor	O mar aproxima seu amor
13	Teme la rosa el pie la piel	Teme a rosa o pé a pele
14	El mar aleja su amor	O mar afasta seu amor
15	El mar	O mar

Como podemos perceber, este método próprio de dispor as palavras provoca o choque de realidades esperado pelos surrealistas. A linguagem se vê forçada a seguir novas estratégias, transgredir a lógica de causa-efeito, resultando na coexistência de realidades.

O poema *Mundo mágico* é exemplo de um discurso fragmentado onde os versos parecem intercalados e, aparentemente, sem conexão.

5	Yo escribía	Eu escrevia
6	Dije amorcitos	Disse amorzinhos
7	Digo que escribía una carta	Digo que escrevia uma carta
8	Una carta una carta infame	Uma carta uma carta infame
9	Pero dije amorcitos	Porém disse amorzinhos
10	Estoy escribiendo una carta	Estou escrevendo uma carta
11	Otra será escrita mañana	Outra será escrita amanhã
12	Mañana estarán ustedes muertos	Amanhã vocês estarão mortos
13	La carta intacta la carta infame también está muerta]	A carta intacta a carta infame também está morta]

Uma curiosidade é que esse poema, *Mundo Mágico*, foi escrito originalmente em inglês e publicado na *Revista Front*, em dezembro de 1930. Assim, apesar do poema ter sido publicado no livro **Belleza de una espada clavada en la lengua**, de 1980, ele foi escrito nos primeiros anos do poeta. Esta afirmação é relevante, pois no primeiro livro a acumulação de frases desconexas e o jogo sonoro são características marcantes. Ayala afirma que o poema *Mundo mágico* se enquadra na estética cubista. Segundo ele:

é um texto que pode ser adscrito à estética cubista, estética baseada - no caso da pintura: Braque, Picasso - na fragmentariedade da composição. A imagem aparece dividida em pequenos fragmentos, como um espelho caído na terra e que

uma mão tentou reconstruir com as partes do modelo inicial. Certamente na caída muitos fragmentos foram perdidos ou dispersados, de modo que concerne ao espectador a tarefa de reconstruir a imagem ‘original’.¹⁸⁴ (AYALA, 1995, p. 329)

Nesta seção, lembramo-nos novamente da teoria transcriadora, de Haroldo de Campos, pois a forma do conteúdo é muito importante. Na tradução de poemas, para Campos (2010, p. 100), “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”. Aqui, a forma implica claramente no conteúdo. Por isso, tentamos recriar um poema isomorfo ao de partida respeitando sua forma e suas entranhas.

A figura de linguagem conhecida como hipérbato é frequentemente usada por Westphalen. Também é conhecida como inversão, pois consiste na inversão da ordem direta dos termos de uma oração. No poema *Un árbol se eleva hasta...*, o poeta faz essa inversão em alguns versos, qual, apesar de parecer estranha e de dificultar a compreensão, é marca de estilo e foi respeitada na tradução. Vejamos:

6	Golpea con las ramas la voz el dolor] [...]	Golpeia com as ramas a voz a dor *
18	En la gota de agua zozobran	Na gota de água soçobram
19	Acaso golpea el tiempo [...]	Acaso golpeia o tempo [...]
39	Golpea otra ánima sus hojas [...]	Golpeia outra alma suas folhas [...]
53	En la gota se ahogaron los valientes caballeros]	Na gota se afogaram os valentes cavalheiros]

Ou como no exemplo do poema *Uma cabeça humana viene...*:

¹⁸⁴ “es un texto que puede ser adscrito a la estética cubista, estética basada - en el caso de la pintura: Braque, Picasso - en la fragmentariedad de la composición. La imagen aparece dividida en pequeños fragmentos, como un espejo caído a tierra y que una mano hubiera intentado reconstruir con las partes el modelo inicial. Ciertamente en la caída muchos fragmentos se han perdido o dispersado, de modo que concierne al espectador la tarea de reconstruir la imagen ‘original’”.

8	Más débil no es sino la sombra	Mais fraca não é senão a sombra
---	--------------------------------	---------------------------------

Outro elemento observável no poema *Andando el tiempo...*, são os recorrentes gerúndios presentes. Essa forma verbal cria uma sensação de processo, de continuidade e de movimento. Ler esses versos causa uma sensação de ir caminhando junto. Na língua espanhola o uso de gerúndios é restringido, como para nós falantes de português sempre foi aconselhável evitar esses gerundismos. Neste caso, trata-se de uma evidente transgressão de Westphalen e foi mantida em todas as suas ocorrências como podemos ver no fragmento abaixo:

1	Andando el tiempo	Andando o tempo
2	Los pies crecen y maduran	Os pés crescem e amadurecem
3	Andando el tiempo	Andando o tempo
4	Los hombres se miran en los espejos]	Os homens se olham nos espelhos *
5	Y no se ven	E não se reconhecem
6	Andando el tiempo	Andando o tempo
7	Zapatos de cabritilla	Sapatos de couro

Em outros poemas os gerúndios também estão presentes. Como exemplo podemos citar *Entre surtidores empinados...* e *Por la pradera diminuta...*, onde há um predomínio desta forma verbal. Neste último, o poema está todo feito intercalando gerúndios com presente do indicativo. Todo este gerundismo marcado foi mantido na tradução.

De modo geral, os poemas desta antologia têm como base, além do gerúndio, como comentamos, o presente do indicativo e o imperfeito do indicativo. Foram raras as ocorrências de pretéritos ou do futuro. O poema *No te has fijado...*, pode ser considerado uma exceção neste sentido por apresentar muitos tempos verbais: encontramos tanto o pretérito composto, imperfeito do indicativo, pretérito do indicativo, presente do subjuntivo e o presente do indicativo. Este também é o poema mais longo da antologia. Recordamos que muitos dos versos dos poemas não apresentam nenhum verbo, ou nenhum verbo conjugado, podendo ter vários versos seguidos sem nenhum verbo, apenas uma soma de elementos.

O paralelismo é outra das estratégias da linguagem westphaleana. Em diferentes poemas encontramos a repetição sucessiva da mesma estrutura sintática. Como ilustração, citamos o fragmento do poema *Un árbol se eleva hasta...*:

79	Ya no cabe el alma en el árbol en el agua]	Já não cabe a alma na árvore na água]
80	Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el agua]	Já não cabe a água na alma no céu no canto na água]

Também está presente na forma específica da anáfora. A qual sabemos, a anáfora é a repetição de uma mesma palavra ou frase ao início do verso. Esse recurso está presente, como comentamos, em diferentes poemas mas principalmente no livro **Abolición de la muerte**. Encontramos exemplos em poemas como *Viniste a posarte...*, *He dejado descansar...* e *Por la pradera diminuta...*. Vejamos um fragmento deste último no qual tentei manter essa característica:

11	En la entraña misma de la música pisando]	Na entranha mesma da música pisando]
12	Con el sol contra nuestros pechos ahondando]	Com o sol contra nossos peitos aprofundando]
13	Dejando correr la sangre como un río bueno]	Deixando correr o sangue como um rio bom]
14	Porque es la misma la que yo recibo y tu llevas]	Porque é a mesma a que eu recebo e tu levavas]
15	Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos]	E as mesmas florestas ressoam em nossos gritos]
16	Y las mismas palomas reposan sobre nuestros ojos]	E as mesmas pombas posam sobre nossos olhos]
17	Y las mismas flautas nos recorren para establecer nuestro dominio]	E as mesmas flautas nos percorrem para estabelecer nosso domínio]

Como podemos observar no fragmento, a estrutura “Y las mismas” se repete claramente no início de três versos sequenciais, 15, 16 e 17. Mas também encontramos a palavra “misma” repetida duas vezes em versos anteriores, de nº 11 e 14. Essa estrutura paralelística contribui para a construir o ritmo sintático do poema.

Westphalen constrói versos baseados em dicotomias, ou seja, ele afirma algo e na sequência nega-o. Vejamos exemplos desses paradigmas:

8	Existía no existía	Existia não existia
---	--------------------	---------------------

Esse verso é do poema *La mañana alza el río...*, e como comentamos, ele afirma e nega a afirmação: Existia e não existia. Tal

fenômeno se enquadra no surrealismo que prega a capacidade de reconciliar os contrários em suas imagens.

Essas contradições semânticas são comuns no livro **Las ínsulas**, como no exemplo do poema anterior, mas também em outros. No poema *Andando el tiempo...*, citamos um primeiro exemplo no qual o conflito se dá em relação ao tempo:

15	Es el tiempo y no tiene tiempo	É o tempo e não tem tempo
16	No tengo tiempo	Não tenho tempo

No mesmo poema, a contradição “imóvel móvel”.

19	Por allá a la descompuesta inmóvil móvil	Por ali na descomposta imóvel móvel
----	---	--

Essas expressões antagônicas além de caracterizarem a unidade sintática e darem ritmo ao poema, evidenciam a imagem surrealista; por isso, sua importância para nossa tradução.

Conforme comentamos em capítulo anterior, segundo Freud nos sonhos sucede um trabalho de condensação temporal. Semelhante a eles, no surrealismo literário ocorre uma distorção espaço-temporal. Corrente nos poemas de Westphalen, o fenômeno apresenta-se pela desarmonia nos tempos verbais. Essas disparidades no fluir do tempo estão presente em vários poemas e acarretam dúvidas, ademais das temporais, em alguns casos, dúvidas nas pessoas do discurso. Vejamos um exemplo do poema *Mundo mágico*, em que a alteração temporal é nítida:

1	Tengo que darles una noticia negra y definitiva]	Tenho que lhes dar uma notícia negra e definitiva]
2	Todos ustedes se están muriendo	Todos vocês estão morrendo
3	Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de ojos rojos]	Os mortos a morte de olhos brancos as meninas de olhos vermelhos]
4	Volviéndose jóvenes las muchachas las madres todos mis amorcitos]	Tornando-se jovens a meninas as mães todos meus amorzinhos] *
5	Yo escribía	Eu escrevia
6	Dije amorcitos	Disse amorzinhos
7	Digo que escribía una carta	Digo que escrevia uma carta
8	Una carta una carta infame	Uma carta uma carta infame
9	Pero dije amorcitos	Porém disse amorzinhos

10	Estoy escribiendo una carta	Estou escrevendo uma carta
11	Otra será escrita mañana	Otra será escrita amanhã
12	Mañana estarán ustedes muertos	Amanhã vocês estarão mortos
13	La carta intacta la carta infame también está muerta]	A carta intacta a carta infame também está morta]

Neste fragmento acima podemos perceber um eu lírico fragmentado e, como nos sonhos, uma linguagem não linear. Também podemos analisar o poema *Viniste a posarte...*, como exemplo dessa disparidade temporal:

1	Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo] [...]	Vieste a pousar –te sobre uma folha de meu corpo] [...]
23	Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas]	Tens vindo e não me alcança qual justeza que equivocas]
24	Para estarte sin levedad de huida y gravitación de planeta] [...]	Para ficares sem leveza de fuga e gravitação de planeta] [...]
40	De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse]	Da menina ao se levantar do campo ao recolher-se]
41	Has venido pesada como el rocío sobre las flores del jarrón]	Tens vindo pesada como o orvalho sobre as flores do vaso]
42	Has venido para borrar tu venida	Tens vindo para apagar tua vinda

Por meio deste fragmento, podemos observar que o poema começa com o verbo “venir”, que está conjugado no pretérito perfecto simple (viniste), e termina com o verbo no pretérito perfecto compuesto (has venido) e que contém apenas algumas ocorrências isoladas de outros tempos verbais, como o gerúndio e o pretérito indicativo ou pretérito perfeito simples. Se o primeiro tempo verbal aplica-se a ações completadas no passado e não relacionadas ao presente, a conjugação do segundo tempo verbal por outro lado indica ligação da ação passada com o presente. Traduzimos “viniste” por “vieste” no pretérito perfeito simples do português. E, mesmo sabendo que em outros poemas o pretérito perfecto compuesto é traduzido pelo preterito perfeito simples do português, traduzimos “has venido” por “tens vindo”. O tempo pretérito perfecto compuesto não é usual em português, mas o poema está dividido entre esses dois tempos, primeira metade “viniste” e segunda “has venido”, e tentamos preservar esta marca. Não julgamos a escolha como satisfatória, porém acreditamos ter conseguido, assim, ficar mais próxima à letra do texto fonte.

No verso final deste fragmento, “Has venido para borrar tu venida”, encontramos um paradoxo temporal. Como seria possível algo acontecer para apagar esse mesmo acontecimento. Lembramo-nos novamente, de que a noção de tempo é alterada no universo onírico, não é obrigatória a linearidade, costuma ser lacônica e a percepção das velocidades não é a mesma do estado de vigília. Westphalen explora as diferentes sensações de tempo. Se no poema *Andando el tiempo...* sentimos uma pressão pela rapidez do tempo na era da modernidade, no poema *No te has fijado...* somos chamados para apreciar a lentidão. Observemos um fragmento:

1	No te has fijado qué despacio habla el rocío]	Não percebeste que devagar fala o orvalho]
2	Para darte los buenos días	Para te dar o bom dia
3	Qué pasito las nubes se llevan los días]	Que de passinho as nuvens levam os dias]
4	Que de un verano a otro verano	Que de um verão a outro verão
5	Enarcaban semanas por donde mirabas]	Arqueavam semanas por onde olhavas]
6	La justeza irradiaba de goces innombrables]	A exatidão irradiava de gozes inomináveis]
7	El sentir cuánta lentitud	O sentir quanta lentidão
8	No sé si era entonces o cuando cayeron]	Não sei se era então ou quando caíram]
9	De la vid un sombrero y un acordeón]	Da videira um sobreiro e um acordeão]

Além dos elementos semânticos que chamam à lentidão, o próprio ritmo do poema propicia este estado em que o leitor é transportado para um sonho em ritmo lento a fim de contemplar as pequenas sutilezas da vida no tempo presente. Zegarra acredita que essa chamada à lentidão é:

uma resposta crítica ao otimismo que o progresso veloz introduziu na época. A distância desde a qual a voz poética westphaleana observa seu entorno apela repetidamente a fatores de lentidão. Então pode-se postular a hipótese de que a desaceleração do espaço moderno empreendida pela prédica poética de EAW cumpre a finalidade de desvirtuar as práticas de uma modernização mal projetada, em um tempo em que não se havia

alcançado um desenvolvimento econômico e consciente no país.¹⁸⁵ (ZEGARRA, 2013, p. 65)

A opinião de Zegarra está baseada no fato de que na década de trinta o futurismo já era passado e a modernização da sociedade desigual.

O mesmo espírito de lentidão está presente no poema *Una cabeza humana viene...*, porém explorado desde a memória.

1	Una cabeza humana viene lenta desde el olvido]	Uma cabeça humana vem lenta desde o olvido]
2	Tenso se detiene el aire	Tenso se detém o ar
3	Vienen lentas sus miradas	Lentos vêm seus olhares
4	Un lirio trae la noche a cuestras	Um lírio traz a noite nos ombros
5	Cómo pesa el olvido	Como pesa o esquecimento
6	La noche extensa [...]	A noite extensa [...]
17	Casi llega al amor tu brazo extendido]	Quase alcança ao amor teu braço estendido]
18	Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos]	Eu tenho uma guitarra com sonho de vários séculos]
19	Dolor de manos	Dor de mãos
20	Notas trucas que se callaban podían dar al mundo lo que faltaba]	Notas truncadas que se calavam podiam dar ao mundo o que faltava]
21	Mi mano se alza más bajo	Minha mão se ergue mais baixo
22	Coge la última estrella de tu paso y tu silencio]	Pega a última estrela do teu passo e teu silêncio]
23	Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado en tu cabellera]	Nada igualava tua presença com um silêncio esquecido na tua cabeleira]
24	Si hablabas nacía otro silencio	Se falavas nascia outro silêncio
25	Si callabas el cielo contestaba	Se calavas o céu contestava
26	Me he hecho recuerdo de hombre para oírte]	Me fiz lembrança de homem para escutar-te]
27	Recuerdo de muchos hombres	Lembrança de muitos homens

¹⁸⁵ “una respuesta crítica al optimismo que el progreso veloz introdujo en la época. La distancia desde la cual la voz poética westphaleana observa a su entorno apela repetidamente a factores de lentitud. Entonces puede postularse la hipótesis de que la desaceleración del espacio moderno emprendida por la prédica poética de EAW cumple la finalidad de desvirtuar las prácticas de una mal planteada modernización, en un tiempo en que no se había alcanzado un desarrollo económico e consiente en el país”.

Como podemos perceber, Westphalen usa verbos no passado e as memórias de um eu lírico. Nos poemas *La mañana alza el río...*, onde diz “se suaviza hasta perderse en la memoria”, e *Hojas secas para tapar...*, que trabalha com o contraste “Memoria/Sin memoria”, também encontramos menção à memória. Contudo, cabe lembrarmos que, de que modo geral, o surrealismo tende para o presente.

Uma questão de grande importância para a tradução é a dos pronomes pessoais. Westphalen usa frequentemente o contraste entre “yo” e “tú”. Em lugar do tu, no Brasil o pronome de tratamento “você” é mais utilizado pelas mídias em comparação com a segunda pessoa do singular. Contudo, optamos por manter o “tu” em suas ocorrências em concordância com o texto fonte para ser mais fiel à letra e preservar a marca do texto entre “tú e “yo”. Tomemos como exemplo o poema *No te has fijado...*:

30	Tú te reías con más capricho [...]	Tu te rias com mais capricho [...]
37	Tú me mostrabas los ojos [...]	Tu me mostravas os olhos [...]
82	Tú misma te vas para tú misma volver] [...]	Tu mesma vais para tu mesma voltar] [...]
97	Tú recuerdas que después de los cangurus] [...]	Tu recordas que depois dos cangurus] [...]
116	Tú has visto cómo guiña los ojos	Tu viste como pisca os olhos

Nos poemas westphaleanos existe um diálogo constante entre um “yo” e um “tú”. Este movimento entre a primeira pessoa e a segunda do singular se deve pela temática amorosa. Nos poemas, o pronome “tú” representa o ser amado. Segundo Ayala (1995, p. 133), “o TU nos poemas de Westphalen pertence ao mundo de CIMA e descende quando se aproxima do YO o qual está ABAIXO”¹⁸⁶. Então, este “tú” esta em um espaço acima do “yo”, que reforça a imagem do “tú” idealizado. Como destaca Ayala (1995, p. 134), no poema *He dejado descansar...* o “tú” se configura em “Rosa grande” simbolizando este ideal absoluto que está acima. Ao final do poema, o “yo” pergunta “Rosa grande ¿no has de caer?”. Por outro lado, o “Yo”, no poema *No te has fijado...*, está

¹⁸⁶ “el TU en los poemas de EAW pertenece al mundo de ARRIBA y descende cuando se aproxima hacia el YO el cual se encuentra ABAJO”.

relacionado a coisas terrestres com um sapo, “Así mi corazón a veces salta como un sapo”.

O amor é compreendido como uma busca. É uma eleição, é escolher precisar do ser amado. Segundo Lima (1995, p. 205), “a ênfase será, para o surrealismo, colocada no Amor como eleição, revelado sempre pela aparição única e perturbadora do ser amado em toda sua plenitude de luz, de revelação”.

Este amor também é um modo de ir além da ordem estabelecida passando por cima dos convencionalismos. O amor corporal e o amor espiritual estão fundidos. Para o surrealismo não existe pecado; mesmo o que é chamado de “amor sublime” está fundado na união com o carnal e o espiritual.

O surrealismo coloca destaque na busca, no desejo. Não se faz necessário alcançar este amor. A felicidade está na própria busca pelo ser amado. Destacando, como afirma Lima (1995, p. 205), que “o Desejo não é só libido, instinto (Freud) e não é apenas uma ‘energia psíquica (como Jung tenta reduzi-la), mas uma energia sexual e transformadora. Os antigos entendiam o Desejo como ‘luz’, como ‘orientação’ e sentido do caminho”. Mais adiante, Lima (1995, p. 217) acrescenta que o desejo é “aquilo que nos orienta em nossa errância, em nosso ser e em nossa atuação, é uma chave analógica para todo o processo de mais luz na vida que nos é dada”.

Em **Nadja** o narrador persegue esta mulher que é musa de espontaneidade. A espontaneidade é característica do primitivo. A natureza é espontaneidade. Assim, chegamos ao ser amado Westphaleano, este ser superior que se confunde com a natureza. É o “tú” dos poemas de Westphalen que se transmuta, que se funde com a natureza, com o cosmos. Os surrealistas acreditam que “o nosso corpo é a casa do Desejo” (LIMA, 1995, p. 218). Em Westphalen, o corpo está associado a imagens da natureza. Ao falar da natureza, ele fala do corpo que é erotismo. O erotismo é umas das propriedades presentes nas obras surrealistas e nos poemas de Westphalen, porém encontramos um erotismo sem nenhuma evidente referência. Segundo o Dicionário concebido por André Breton, Erotismo é a “cerimonia faustosa num subterrâneo” (BRETON in LIMA, 1995, p. 367). Assim, podemos dizer, que o erotismo dos poemas westphaleanos encontra-se em um nível subterrâneo das imagens por não ser explícito.

Com os exemplos apresentados nesta seção, pode-se perceber que em diferentes momentos a tradução avizinhou-se da tradução literal, e isto resulta da vontade de reconstruir a linguagem utilizada por Westphalen para o português. Ao reproduzir as estratégias usadas nos

poemas, conseguimos preservar o mesmo efeito na tradução. Tal decisão resultou em uma tradução mais próxima ao texto fonte, na qual conseguimos recriar os mecanismos da linguagem surrealista. É preciso ressaltar, como exposto ao longo da dissertação, que não reduzimos o surrealismo a uma escola limitada à aplicação de regras e preceitos. Porque, então, como lembra Westphalen (1995, p. 47), “o surrealismo não seria mais que uma maneira (insólita) de cultivar, manter e difundir um sistema de processos retóricos”¹⁸⁷.

Em seus poemas, Westphalen cria uma nova realidade por meio da justaposição de imagens, as coisas ganham novas acepções poéticas contrariando as definições tradicionais do dicionário. Como vimos, o poema não necessita dos elementos formais para significar. A pesquisa inicial nesta dissertação foi fundamental para, agora na tradução, auxiliar na identificação dos processos discursivos e imagéticos do surrealismo e para retraduzir esta linguagem. As estratégias surrealistas investigadas, presentes nos poemas westphaleanos, foram prioridade da tradução, como esta sintaxe outra, com sua ausência de nexos entre os elementos, que dispensou a pontuação normativa; foi possível ver também como o ritmo, fruto do inconsciente, significa e entender os deslocamentos e condensações como mecanismos relevantes. Acreditamos que a tradução conseguiu contemplar as imagens vinculadas nos poemas, reproduzindo a soma de elementos, normalmente contraditórios, que traduz este mundo maravilhoso aspirado pelos surrealistas, esta nova realidade, onde inclusive o amor é transgressão.

¹⁸⁷ “el surrealismo no sería más que manera (insólita) de cultivar mantener y difundir un sistema de expedientes retóricos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do interesse em trabalhar com o surrealismo - sua linguagem e sua tradução - e especificamente com o surrealismo na América Latina, a eleição de traduzir Emilio Adolfo Westphalen foi proveitosa na medida em que o poeta, ao mesmo tempo que se apropria da linguagem surrealista, também alude à tradição do passado revalorizando a cultura andina. Desta maneira, as traduções dos poemas apresentados constituem-se como uma força simbolizadora do que significou o surrealismo em terras latino-americanas.

No segundo capítulo desta dissertação, conseguimos perceber que as ideias surrealistas tiveram grande presença nos países da América Latina. Contudo, não ocorreu a recepção passiva de um movimento estrangeiro. Este surrealismo ganhou particularidades próprias, confirmadas com o exemplo do poeta Emilio Adolfo Westphalen. O que pode-se perceber, é que o surrealismo teve sua presença como uma linguagem entre os escritores hispano-americanos. Essa linguagem, se deu por meio de uma adaptação da fluidez inconsciente na escrita. Como vimos, na América Latina não tivemos um movimento organizado com um líder da dimensão de Breton. O próprio Westphalen, entre muitos outros artistas que tiveram influência surrealista, jamais aderiu ao movimento. Inclusive, Westphalen questiona a escrita automática buscada por seus membros. Mesmo assim, é possível perceber marcas da linguagem surrealista em seus poemas. Além disso, e em relação com a cosmovisão andina, a linguagem empregada por Westphalen revela uma posição, além do estilo do autor. Sua escritura está feita por uma linguagem primordial que descobre uma realidade outra, mais próxima da natureza, ou melhor da união do homem com a natureza, uma cosmovisão repleta de silêncios significativos.

As antologias sempre desempenharam um papel importante na perpetuação da obra de diferentes autores ao longo da história. Assim, como já mencionado anteriormente, o objetivo implícito foi o de divulgar, com a antologia aqui realizada e traduzida ao português, um poeta surrealista e peruano quase desconhecido do público brasileiro. Procuramos assim, trazer um pouco do que foi o surrealismo na América Latina e principalmente no Peru, oferecer um panorama sobre as tendências dominantes dos anos trinta neste país e nos aproximar, em parte, da poética de Westphalen, que foi um dos poetas de maior contribuição a sua cultura.

O surrealismo estendeu sua importância sobre diferentes países e influenciou vários poetas. Como afirma Paz, “os primeiros anos da

atividade surrealista foram muito ricos. Modificaram não somente a sensibilidade da época mas também fizeram surgir uma nova poesia e uma nova pintura”¹⁸⁸ (PAZ, 1996, p. 24). O surrealismo transcendeu as concepções que temos de movimento artístico ao promover uma nova visão da realidade que partia das pulsões inconscientes e por desejarem a emancipação do espírito humano. Pois, como vimos no primeiro capítulo, “as imagens dos sonhos proporcionam certos arquétipos para esta subversão da realidade. E não só as do sonho; de outros estados análogos, desde a loucura até o sonho diurno, provocam rupturas e reacomodações de nossa visão do real”¹⁸⁹ (PAZ, 1996, p. 18). A linguagem surrealista não retrata a realidade exterior ou comum. É uma linguagem que transforma a realidade partindo do trabalho com a própria linguagem para questionar esta realidade.

Todas as pesquisas que acompanharam a tradução propriamente dita foram fundamentais para compreender melhor a linguagem surrealista e o nosso poeta. Assim, na tradução tivemos cuidado em tentar preservar os mecanismos utilizados pelo surrealismo - suas distorções, condensações temporais, analogias e associações - todos estes investigados no primeiro capítulo da dissertação. E demos extrema atenção às imagens incomuns pois consideramos essa uma das características fundamentais do surrealismo. Ainda assim, a tradução apresentou-se como um desafio. Mesmo tendo consciência dos mecanismos empregados pelo surrealismo e o estilo westphaleano, é difícil superar a vontade de “organizar” o texto na língua-alvo.

Apesar de termos dividido em subcapítulos os comentários referentes à proposta de tradução, para uma apresentação mais sistemática ao leitor, todas os itens se permeiam e complementam compondo a linguagem poética em questão. Ainda no capítulo 4, apenas apresentamos algumas das questões encontradas durante o ato tradutório como simbolizadoras das escolhas num todo, pois seria inviável comentar todas as questões ou mesmo verso por verso.

Tentamos contemplar todas as características principais dos poemas desta antologia na nossa proposta de tradução, em alguns casos

¹⁸⁸ “los primeros años de la actividad surrealista fueron muy ricos. No solamente modificaron la sensibilidad de la época sino que hicieron surgir una nueva poesía y una nueva pintura”.

¹⁸⁹ “las imágenes del sueño proporcionan ciertos arquetipos para esta subversión de la realidad. Y no sólo las del sueño; otros estados análogos, desde la locura hasta el ensueño diurno, provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real”.

com maior ou menor sucesso. De modo geral, procurou-se minimizar as perdas preservando a maior parte das características do texto-fonte. Recordando a metáfora do barqueiro usada por Meschonnic, e aqui mencionada no capítulo 4, acreditamos que os poemas foram “transportados” para a nossa cultura sem perder a identidade ou a memória. Assim, a partir desta tradução aqui realizada, procurou-se comprovar que a poesia tem uma margem de traduzibilidade.

As contribuições teóricas expostas foram pontuais contudo essenciais para fundamentar o pensamento que regeu a tradução. Ao longo da dissertação, no apartado sobre o surrealismo e principalmente no capítulo 4, deixamos claro a meta de realizar uma tradução norteada pelo princípio da tradução estrangeirizante, que está de acordo com os preceitos surrealistas e respeitando à letra do original. As escolhas tradutórias foram todas pensadas em concordância com este conceito. Tentamos respeitar este princípio baseado no fato de ter logrado aproximar a sintaxe da tradução a sintaxe do texto-fonte, reproduzindo esta sintaxe outra, com suas perturbações e silêncios, além do estilo e ritmo próprios do texto. Assim, a diferenciação como traduzimos e o estranhamento do resultado evidenciou a linguagem surrealista na tradução.

Com esta dissertação procuramos alcançar o objetivo de ampliar o conhecimento sobre o poeta Emilio Adolfo Westphalen e futuramente pensar em alguma possível publicação destes poemas a fim de proporcionar ao leitor brasileiro a oportunidade de vivenciar a sua poesia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. Tradução de Jorge M.B. de Almeida.

ANDRADE, Lourdes. De amores e desamores: relações do México com o surrealismo. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e o Novo mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. p. 229-244. Tradução de Lara Oleques de Almeida.

_____. **Para la desorientación general**: Trece ensayos sobre México y el surrealismo. México Df: Aldus, 1996.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas Latino-americanas**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008a. p. 166-171.

_____. Manifesto Antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas Latino-americanas**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008b. p. 174-180.

ARGUEDAS e WESTPHLEN. **El río y el mar – correspondencia** (1939-1969). Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.

AYALA, Jesús Iván Ruiz. **La poesía de Emilio Adolfo Westphalen**. Tese – doutor em filologia hispanica. Universidad Complutense de Madrid, 1995.

_____. **El último Westphalen**. Boletín de la Academia Peruana de la Lengua N° 29 Lima, 1998, pp. 97-115.

BADIOU, Alain. **O século**. Aparecida: Ideias & Letras, 2007. Tradução de Carlos Felício da Silveira.

BARRERA, Trinidad. **Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Textos reunidos por Jean-Loup Rivière. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Tradução: Mário Laranjeira.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. Fundação Memorial da América Latina, São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

_____. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**: Antologia bilíngue. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 203-229. Tradução de Susana Kampff Lages.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BRADLEY, Fiona. **Movimentos de Arte Moderna: Surrealismo**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. Tradução de Sérgio Alcides.

BRAVO, Luis. Emilio Adolfo Westphalen: la ciega vislumbre del poema. **Revista de Cultura**, São Paulo, v. 17, out. 2001.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução Luiz Forbes. Prefácio Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Entrée des médiums in **Les pas perdus/Oeuvres Complètes I**. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, p. 273-279, 1922a/1988.

_____. **El surrealismo Puntos de vista y manifestaciones**. Barcelona: Barral Editores, 1972. Tradução de Jordi Marfà.

_____. **NADJA**. Paris: Gallimard, 1964 [2001].

BRETON, André; ELUARD, Paul. **Diccionario abreviado del surrealismo**. Madri: Siruela, 2003. Traduzido por Rafael Jackson.

BRETON, André; RIVERA, Diego. Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas Latino-americanas**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008a. p. 525-529.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. Píndaro hoje. In: **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.109-119.

_____. Turgimano A Mano No Aleph: entrevista à revista Fahrenheit e à Prof^a Eneida Maria de Souza. Transcrita por Marcelo Dolabela. In: **Ensaio de Semiótica**. Belo Horizonte: UFMG, 1986. p. 57-63.

_____. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. É possível falarmos em estética surrealista? In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 73-93.

COUTO, José Geraldo. **André Breton**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COZMAN, Camilo Fernández. Belleza de Un espada clavada en la lengua de Emilio Adolfo Westphalen. **Martín: Revista de Artes y Letras de La Universidad San Martín Porres**, Lima, v. 16, p.53-58, jun. 2007.

_____. **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen**. Lima: Naylamp editores, 1990.

_____. La poesía de Emilio Adolfo Westphalen. **La Casa de Cartón de Oxy: Revista de Cultura**, Lima, v. 03, p.2-9, out. 1994.

DOMÍNGUEZ, Fernando Buen Abad. **Luis Buñuel**. Rebelión/Fundación Federico Engels, 2007.

DUPUIS, Jules-françois. **História Desenvolta do Surrealismo**. 2.ed. Lisboa: Antígona, 2000. Tradução: Torcato Sepúlveda.

DUROZOI, Gérard; LECHERRBONNIER, Bernard. **O surrealismo**: Teorias, temas, técnicas. Coimbra: Livraria Almedina, 1972. Tradução de Eugénia M.A. e Silva.

FACIOLI, Valentim. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e o Novo mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. p. 293-307.

FERNANDES, Ceres Costa. **Surrealismo & Loucura: e outros ensaios.** São Luís: Uema, 2008.

FRANÇA, Maria Inês. Fascinação: o olhar e o objeto no surrealismo e na psicanálise. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 95-108.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos.** São Paulo: Círculo do Livro S.a., v.I, 1987a. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira.

_____. **A interpretação dos sonhos.** São Paulo: Círculo do Livro S.a., v.II, 1987b. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução.** 2 ed. São Paulo: Madras, 2009. Tradução por Marcos Malvezzi.

GUINSBURG, J. e Sheila Leirner. **O Surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

HIGGINS, James. La poesía de Emilio Adolfo Westphalen: La resistencia desde el otro espacio. **Martín: Revista de Artes y Letras de la Universidad San Martín Porres,** Lima, v. 16, p.37-42, jun. 2007.

HONIG, Edwin. **The Poet's Other Voice,** Conversations on Literary Translation. Amherst: Univ. Massachusetts, 1985.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

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

LEFORT, Daniel. Surrealismo no Peru. In: PONGE, Robert (org). **Surrealismo e o Novo mundo.** Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. p. 249-265. Tradução de Ricardo Iuri Canko.

_____. Emilio Adolfo Westphalen, surréaliste à l'approche de l'aube IN **Avatares del surrealismo en el Perú y en América**

Latina. Lima: Institut Français d'Etudes Andines/PUCP, 1992, p. 131-145.

LÉVANO, Sylvia Miranda. La escucha silenciosa y el hablar callando: acercamiento inicial al silencio de Emilio Adolfo Westphalen. **Martín: Revista de Artes y Letras de la Universidad San Martín Porres**, Lima, v. 16, p.45-50, jun. 2007.

LIMA, Sergio. **A aventura Surrealista.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995, Tomo 1.

_____. São Paulo: Edusp, 2010. Tomo 2, Primeira parte.

_____. Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e o Novo mundo.** Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. p. 309-320.

LÓPEZ, Carlos Arámbulo. Extraña insularidad. **Revista de Cultura**, II Epoca, Lima, nº3, p.10-13, 1994.

LUIS, Carlos M. Los surrealistas en la América. **Revista de cultura**, São Paulo/Fortaleza, v.65, 2008. Disponível em: <[http://www.jornaldepoesia.jor.br/agindicegeral\[C\].htm](http://www.jornaldepoesia.jor.br/agindicegeral[C].htm)>

MACHADO, Fernanda Coutinho. A utopia dos sonhos: Considerações sobre a Ética da Psicanálise e o Surrealismo. **Revista Psicanálise & Barroco**, Ano 1, n. 2, 2003.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Nacionalismo y vanguardismo en la ideología política.** En *O.C.*, vol. 11, *Peruanicemos el Perú*, Lima: Biblioteca Amauta, 1986.

_____. Balanço do Supra-Realismo. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas Latino-americanas.** 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 465-466.

MARTINS, Floriano. Surrealismo & América Latina. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O surrealismo.** São Paulo: Percpectiva, 2008. p. 141-†.

MENDES, Murilo. **Transitor.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir.** São Paulo: Percpectiva, 2010. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

MILTON, John. **Tradução: Teoria e Prática**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MOLINA, Enrique. Surrealismo Novo Mundo. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e o Novo mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. p. 23-25. Tradução de Lara Oleques de Almeida.

MORENO, César Fernández. **América Latina en su literatura**. 16.ed. México: UNESCO e Siglo Veintiuno Editores, 1998.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução de Geraldo Gerson de Souza

NAZARIO, Luiz. Surrealismo no Brasil. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 170-213.

NÚÑEZ, Estuardo. Lo latinoamericano en otras literaturas. In MORENO, César Fernández. **América Latina en su literatura**. 16.ed. México: UNESCO e Siglo Veintiuno Editores, 1998. p. 93-120.

OLÓRTEGUI, Christian Alexander Elguera. El Westphalen de los 20 años: proceso formativo de un poeta. **El hablador**, n.19, 2011.

OSÓRIO, Nelson. Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. **Revista Iberoamericana**, Caracas, n. 114-115, p.227-275, 1980.

PAES, José Paulo. **Gregos & Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAOLI, Roberto. **Estudios sobre literatura peruana contemporánea**. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti, 1985.

PAZ, Octavio. **La búsqueda del comienzo**: escritos sobre el surrealismo. 3. ed. Madrid: Espiral/fundamentos, 1974.

_____. **Estrella de Tres Puntas**: André Breton y el surrealismo. México: Vuelta, 1996.

_____. **Emilio Adolfo Westphalen: Iluminación y subversión**. In/Mediaciones. Barcelona: Seix Barral, 1979.

- _____. **El arco y la lira**. México: FCE, 2006.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.223.
- _____. **Hijos del limo**. México: Editorial Seix Barral S.A., 1974.
- _____. A maçã de fogo na árvore da sintaxe. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e o Novo mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. p. 37-39. Tradução de Robert Ponge.
- PIERRE, José. A América indígena e o surrealismo. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e o Novo mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. p. 77-105. Tradução de Moacyr Gomes Júnior.
- POLAR, A. C. **O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas**. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 2000
- _____. **Escribir en el aire**: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: CELACP, 2003. p.20-42.
- _____. Una heterogeneidade no dialética: sujeto y discurso migrantes. **Revista Iberoamericana**, v.62, n.176-177, p.837-844, 1996.
- PONGE, Robert. (Org). **Surrealismo e o Novo mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- _____. **O surrealismo na América Latina: o caso do Peru**. An. 2. Congr. Bras. Hispanistas Oct. 2002.
- _____. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p.01-02, 14 jun. 2004.
- POUND, Ezra. **Selected Prose 1909-1965**. Introduction W. Cookson. New York: New Directions, 1973.
- _____. A Few Don'ts (March), Poetry I, in **Literary Essays**, Int. T.S.Eliot (1954), New York: New Directions. Disponível em: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/pound/retrospect.htm>.
- PUYADE, Jean. Limiar. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e o Novo mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. p. 19-21.
- RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

_____. **Os processos de transculturação na narrativa latino-americana.** In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina. São Paulo: Edusp: 2001. Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida.** 4.ed, Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 2012.

_____. **Escola de tradutores.** Os cadernos de cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

ROWE, William. **Seminario** Leer poesía. Barcelona: UAB, 2008.

_____. Westphalen: La poética de la gracia. **Hommage au poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen.** Paris: Iberical, v. 3, 2013.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. **Revista Ágora,** Rio de Janeiro, vol.5 n.2, 2002.

SILVA, Luciana de Mesquita. Olhares em trânsito pela tradição: Os Irmãos Campos tradutores. **Revista Gatilho,** ano I: vol 2, nov. 2005.

SOLOGUREN, Javier. **Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen.** La gaceta del Fondo de Cultura Económica, Nueva Epoca, n.110, México, 1980, p.14-20.

SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas.** Textos programáticos y críticos. México: FCE, 1991.

_____. **Vanguardas Latino-americanas.** 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

STEINER, George. **Extraterritorial: a literatura e a Revolução da linguagem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Trad. Julio Castañón Guimarães.

USANDIZAGA, Helena. La fusión del sujeto y objeto en la poesía de E. A. Westphalen. In **Hommage au poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen.** Paris: Iberic@al, v. 3, 2013.

_____. Versiones poéticas del surrealismo peruano. **Arrabal,** n.1. p.251-258, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2009.

VALLEJO, César. Autópsia do Super-Realismo. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas Latino-americanas**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 467-471.

VELOSO, M. **Poéticas visuais e textuais nas duas primeiras décadas do século XX**. Casos paradigmáticos nas Vanguardas de Expressão Alemã e Inglesa: Wassily Kandinsky e Ezra Pound; Else Lasker-Schüller e Wyndham Lewis. Ph.D. Tese. Ramo de conhecimento Literatura Comparada. 2007.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. **La Poesía los poemas los poetas**. México: Universidad Iberoamericana Artes de México, 1995.

_____. **Simulacro de sortilegios**. Prólogo de Ina Salazar. Huerga y Fierro, Madrid, 2009.

_____. **Simulacro de sortilegios: Poesía Completa**. Edic. de Marco Martos. Madrid: Visor Libros, 2006.

_____. **Poesía completa y ensayos escogidos**. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

WESTPHALEN, Yolanda. **César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad**. Tese (Doutorado), Fondo Editorial, Biblioteca Digital Andina, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 2001.

WILLER, Claudio. Surrealismo: poesía e poética. In: GUINSBURG, J. e Sheila Leirner. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ZEGARRA, Chrystian. **El celuloide mecanografiado: la poesía cinemática de E. A. Westphalen**. Editorial Verbum, S.L., 2013.