UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS

Pedro Tamen e a Tradução
Os caminhos do tradutor

MESTRADO EM ESTUDOS INGLESES E AMERICANOS

ESTUDOS DE TRADUÇÃO

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS

Pedro Tamen e a Tradução
Os caminhos do tradutor

Dissertação orientada por:

Professora Doutora Alexandra Assis Rosa
Professora Doutora Teresa Maria Menano Seruya

Maria Jacinta Magalhães de Sousa de Magalhães

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos
Estudos de Tradução

2011

Aos que acreditaram em mim

Agradecimento

Está a chegar ao fim mais uma etapa da minha vida. Outras virão, por certo. Mas já que a oportunidade se oferece, aqui fica registado o meu agradecimento:

Ao Sr. Dr. Pedro Tamen pela simpatia e pela resposta pronta e esclarecedora a todas as questões que lhe fui colocando;

À Professora Dra. Teresa Seruya pelos ensinamentos ao longo do Curso, por ter aceitado o convite para a orientação do meu trabalho, pela disponibilidade, pela compreensão durante o último ano e pela amizade;

À Professora Dra. Alexandra Assis Rosa, pela oportunidade da intervenção como orientadora e pelas palavras de incentivo desde a primeira hora;

À Ana Luísa pela amizade, por me ter feito sentir outra vez menina e pelo indispensável apoio logístico e informático;

Aos familiares e amigos que me foram aturando.

Agradeço a todos os Professores que fizeram parte da minha vida de estudante desde o longínquo ano de 1954.

Agradeço ao meu Pai de quem herdei o gosto de aprender.

MUITO OBRIGADA!

ÍNDICE

1º Volume

Resumo 6

Abstract 7

Introdução 8

Capítulo 1:

Pedro Tamen, tradutor: nota biobibliográfica. Elementos para a recepção de Marcel Proust em Portugal

1.1. Breve nota biobibliográfica de Pedro Tamen 12

- Traduções em seu próprio nome (Quadro I) 14
- Traduções sob o pseudónimo de M. Rodruigues Martins (Quadro II) 19
- Datas de publicação de *À la recherche du temps perdu* e de *Em Busca do Tempo Perdido* (Quadro III) 24

1.2. Elementos para a recepção de Marcel Proust e da obra *À la recherche du temps perdu* em Portugal 24

- Outras traduções em português europeu disponíveis em bibliotecas nacionais (Quadro IV) 29

Capítulo 2:

A problemática da tradução e o pensamento de Pedro Tamen

2.1. Visões da tradução 31

2.1.1. Visão hermenêutica 32

2.1.2. Visão funcionalista 36

2.1.3. Visão linguística 38

2.1.4. Visão culturalista 43

Capítulo 3:

O discurso de Pedro Tamen sobre a tradução 47

3.1. Entrevistas: um epitexto 49

3.2. Notas de tradutor: outra forma de paratexto 60

3.2.1. Notas relativas a referências literárias 62

3.2.2. Notas relacionadas com situações de carácter histórico e político 69

3.2.3. Notas explicativas de usos e costumes da época 71

3.2.4. Notas relacionadas com figuras públicas de vários sectores das artes 73

3.2.5. Notas relativas a problemas do foro linguístico 74

3.2.6. Notas de carácter geral 75

3.3. A tradução segundo Pedro Tamen – a metáfora 76

Capítulo 4:

Análise da prática tradutória 82

4.1. Metodologia 83

4.2. Análise tradutória 85

4.2.1. Exemplos extraídos dos primeiros parágrafos de cada volume da obra 85

4.2.2. Análise de episódios carismáticos da obra 96

Conclusão 101

Bibliografia 104

2º Volume

Corpus 1

- *À la recherche du temps perdu* e *Em Busca do Tempo Perdido* (1ºparágrafo de cada volume)

Corpus 2

- Entrevistas
- Notas de Tradutor

RESUMO

A presente dissertação analisa o trabalho desenvolvido por Pedro Tamen na tradução de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. A canonicidade dos autores em causa proporcionou a abordagem proposta. Os caminhos apontados pelo tradutor em entrevistas, à medida que a tradução da obra era publicada, deram azo à dissertação, cujos objectivos são: fazer coincidir declarações resultantes de um trabalho empírico com teorias da tradução e perceber o conceito de tradução em Pedro Tamen.

Após um breve comentário de carácter bio-bibliográfico com o mapeamento do seu trabalho como tradutor até 31 de Outubro de 2010, e alguns apontamentos sobre a aceitação de Marcel Proust em Portugal, apresenta-se um enquadramento teórico sugerido pela reflexão sobre a forma como Pedro Tamen se manifestou nas entrevistas; servem de suporte à abordagem teórica, as visões da tradução de carácter hermenêutico, funcionalista, linguístico e culturalista. A análise dos paratextos, um conjunto de oito entrevistas e 542 notas de tradutor, permite detectar analogias e pontos de contacto entre o que diz o tradutor da sua prática e as conclusões de estudiosos em diferentes teorias ou métodos. A análise tradutória incide nos primeiros parágrafos de cada volume da obra e reflecte o que Tamen transmite da maneira como traduz.

Sem pretender ser um "estudo de caso", a presente dissertação será um pequeno contributo para futuras análises da figura e do papel do tradutor Pedro Tamen, referência de destaque no panorama literário português, que muito se tem dedicado às letras, às palavras, à arte de bem escrever na nossa língua.

ABSTRACT

This work presents the analysis to Pedro Tamen's translation *À la recherche du temps perdu* by Marcel Proust. This kind of approach was due to the canonicity of both writers. As long as the translation was being achieved and published, different interviews to the translator took place, whereby the translator pointed out the paths he went through. Two aims are settled: one is to show how statements resulting from an empirical work can coincide with translation theories and two is to capture Pedro Tamen's concept of translation.

The mapping of his work as a translator until October 30th 2010 is followed by a bio-bibliographic comment, as well as by a few notes about Marcel Proust in Portugal. The theoretical framing was selected according to the way Tamen spoke about translation difficulties along with the interviews. Hermeneutic, functionalist, linguistic and cultural visions sustain the theoretical approach. A set of eight interviews and 542 translator notes, as paratexts, are the starting point to find out the analogy and the connection between the translator's words and the scholars different theories and methods. The first paragraph of each volume of the romance is the basis for a translation analysis reflecting how Tamen does what he says.

Without being a 'study case', this dissertation is a small contribution to further analysis regarding Pedro Tamen as a translator, who, as a prominent figure within the Portuguese literary scene, has dedicated his life to the letters, and to the words, and to write well in his own language.

INTRODUÇÃO

A inexistência de formação académica na área da Tradução até aos anos 60 deu origem no nosso país ao aparecimento de tradutores provenientes dos mais diferentes sectores, o que, de certo modo, poderá ter trazido alguma mais-valia para o produto final. Contudo, hoje em dia, o facto de existirem cursos ao nível do ensino superior veio colmatar uma lacuna no panorama da Tradução entre nós, e proporcionar uma abordagem teórica e de pendor científico da disciplina, dando ensejo a um olhar diferente sobre os profissionais da área. A presente dissertação tem como objectivo o estudo do trabalho desenvolvido por Pedro Tamen, como tradutor da obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu,* e, bem assim, ir ao encontro do conceito de tradução para aquele autor. Sem pretender ser um "estudo de caso", será talvez um pequeno contributo para futuras análises da figura e do papel do tradutor, mais especificamente, do tradutor literário. Figura de destaque no panorama literário português, Pedro Tamen muito se tem dedicado às letras, às palavras, à arte de bem escrever na nossa língua. E as notícias vindas a lume na imprensa diária, por altura da publicação da tradução do romance de Proust *À la recherche du temps perdu*, bem como as entrevistas entretanto divulgadas, influenciaram de forma determinante a escolha do tema da presente dissertação.

O facto de os Estudos de Tradução como disciplina existirem apenas há escassas quatro décadas não significa que a Tradução não tenha sido motivo de reflexão para muitos dos que desde há milénios se ocupam da tarefa de traduzir; daí que tenha sido a história da tradução a desempenhar o papel principal no estudo da tradução e, bem assim, dos seus vários agentes. Neste contexto, convém recordar que a história da tradução da Bíblia é um capítulo fundamental da própria história da tradução. E a História da Tradução também se faz de tradutores, no entanto, a (in)visibilidade que tiveram em Portugal, pelo menos até aos anos 80, levou a que, regra geral, fossem pouco considerados, a maioria das vezes esquecidos, sendo o seu trabalho muito pouco reconhecido e constantemente secundarizado. Mas as coisas estão a mudar. Veja-se, por exemplo, o levantamento das

obras traduzidas para português até 1930 da responsabilidade do Professor A. A. Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal*, (5 volumes) ou o trabalho desenvolvido pelos dois Centros CECC e CEAUL, liderados respectivamente, pelas Professoras Teresa Seruya e Alexandra Assis Rosa, cujo objectivo é mapear, de forma exaustiva, as traduções de literatura para português desde 1930 até à actualidade, acompanhadas do nome do respectivo tradutor, que constituem um contributo para a História da Tradução no nosso país; por outro lado, os vários ensaios académicos de muitos Professores portugueses sobre Estudos de Tradução ou os colóquios e encontros que têm trazido a Portugal nomes importantes ligados à Tradução, permitindo o intercâmbio de novos conhecimentos ou novas tendências, demonstram a preocupação de manter o tema actualizado entre nós; e, por fim, referir que, a nível universitário, se mantém o interesse manifestado por licenciaturas em Tradução e pós-graduações em Estudos de Tradução. De tudo isto resultará, por certo, um olhar diferente sobre a Tradução em geral e, de forma mais restrita, sobre quem traduz e sobre a forma como se traduz, convocando ao mesmo tempo um maior grau de exigência no produto final.

Pedro Tamen completou cinquenta anos de poesia em 2006. As notícias publicadas na imprensa quer generalista, quer da especialidade, referiram o poeta e a sua produção literária. Apesar disso, as conversas com os jornalistas conduziram sempre ao trabalho do tradutor, já que terminara recentemente a "enorme empresa de traduzir Proust", concretamente *À la recherche du temps perdu* (Cf. Bibliografia). Ou seja, a figura do tradutor sobrepôs-se à do poeta, pelo que é legítimo afirmar que Pedro Tamen ganhou um maior relevo como tradutor desta obra. A prová-lo estão as várias entrevistas que foi concedendo à medida que traduzia Proust, confirmando que os meios de comunicação social não ficaram indiferentes ao acontecimento. Já as anteriores traduções não tiveram o mesmo eco. Para uma visão geral sobre as traduções de *À la recherche du temps perdu*, no nosso país, ver adiante o quadro IV, na página 29, do capítulo 1.

A leitura atenta dos diversos depoimentos deixando patente a forma como encara a tradução e desvendando, quase ao pormenor, os métodos de trabalho adoptados para traduzir apresentava vários pontos de contacto com os ensinamentos que a Licenciatura em Tradução me proporcionava. A análise do trabalho de um tradutor constitui um dos elementos a que podem recorrer estudiosos para a elaboração de uma teoria da tradução. Tal como diz Anthony Pym "Translators are theorizing all the time. Once they have identified a translation problem, they usually have to decide between several possible solutions" (Pym, 2010: 1). E um pouco mais à frente, Pym especifica: "…whenever they

decide to opt for one rendition and not others, they bring into play a series of ideas about what translation is and how it should be carried out. They are theorizing" (*Idem*, *ibidem*).

Neste sentido definir aquilo que passou a constituir o segundo *corpus* não se apresentou tarefa difícil: foram seleccionadas oito entrevistas publicadas entre Fevereiro de 2002 e Maio de 2008, aquelas em que sobressai o conceito de Pedro Tamen sobre tradução e em que o tradutor se fez ouvir a propósito da tradução de Proust, ainda que por meio das palavras dos jornalistas. Complementando a abordagem às entrevistas, um outro paratexto integra este corpus: são as "notas de tradutor" que surgem no final de cada volume, atingindo um total de 542. As notas servem para explicitar situações que possam suscitar dúvidas a um leitor do século XXI, de modo a permitir-lhe interpretar o sentido do texto e seguir o curso da narrativa de forma mais esclarecida.

Quanto ao primeiro *corpus* a opção não parecia tão fácil, pois escolher apenas alguns excertos de uma obra com mais de trinta mil palavras exigia ponderação dos critérios a adoptar. Neste contexto, para análise e validação das opções tradutórias, foram seleccionados os seguintes trechos: a) o primeiro parágrafo de cada volume; b) o período mais longo de toda a obra localizado no volume V); c) o episódio *do pedaço de madalena* pelo significado que tem para o romance e para a literatura em geral; d) o último período do romance.

Encontra-se a presente dissertação dividida em quatro capítulos, a saber:

O capítulo 1, "Pedro Tamen, tradutor: nota bio-bibliográfica", destina-se à apresentação de Pedro Tamen e da sua obra como tradutor. Nesse sentido, incluem-se dois quadros que reflectem a produção tradutória do autor: o primeiro contém as traduções em nome próprio e o segundo, as traduções sob pseudónimo. Um terceiro quadro com elementos sobre os sete volumes que compõem cada um dos textos, isto é, *À la recherche du temps perdu* e *Em Busca do Tempo Perdido*, através do qual se pretende estabelecer paralelismo entre as datas em que foram sendo publicadas as respectivas edições. Inclui ainda um quadro IV que dá conta das anteriores traduções publicadas em Portugal da mesma obra de Proust. Também no primeiro capítulo cabe um comentário breve à forma como a obra de Marcel Proust foi entendida e recebida em Portugal nos anos 20, 30 e 40 do século XX, com base em análises críticas de autores portugueses da época, publicadas em revistas de carácter literário.

O capítulo 2 apresenta uma contextualização teórica da problemática da tradução nas vertentes que se relacionam com o pensamento de Pedro Tamen: a) hermenêutica, recorrendo a George Steiner e Paul Ricoeur; b) funcionalista, na abordagem de Christiane

Nord, Emma Wagner e Andrew Chesterman; c) linguística, reflectindo sobre estudos de Roman Jakobson, Eugene Nida, Mona Baker, entre outros; d) culturalista, partindo da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e dos estudos de Susan Bassnett e André Lefevere.

Já o capítulo 3 é dedicado ao conceito de tradução que emerge dos paratextos atribuídos a Pedro Tamen. Em primeiro lugar serão analisadas as oito entrevistas referidas na introdução e seguidamente as notas de tradutor. Ainda neste capítulo, serão interpretadas as metáforas que o tradutor refere para falar do seu ofício, recorrendo nós, em parte, à selecção de textos organizada por James St. André, em 2010, sob o título *Thinking Through Translation with Metaphors.*

Finalmente no capítulo 4 será analisada a prática tradutória de Tamen em confronto com o texto francês: recorrendo ao modelo comparativo e ao modelo descritivo propostos por Kitty Leuwen-Zwart, referindo os "diferentes métodos de traduzir" de que trata Schleiermacher, reconhecendo os "universais de tradução" de Gideon Toury. Os problemas assinalados ou são de carácter cultural, atendendo não só ao facto de estarem duas culturas em presença, mas também ao desfasamento temporal que se verifica entre os dois textos; ou são de teor lexical e linguístico nos seus aspectos sintáctico e semântico.

Depois da Conclusão, segue a Bibliografia e o conjunto dos Anexos constituído por dois *corpora,* isto é, fotocópias dos excertos seleccionados das obras para a análise tradutória no primeiro *corpus* e fotocópias das entrevistas e das notas de tradutor no segundo. O conjunto dos anexos, pela sua dimensão, apresenta-se em volume separado.

Capítulo 1

Pedro Tamen, tradutor: nota bio-bibliográfica

1.1. Breve nota bio-bibliográfica de Pedro Tamen

Pedro Tamen, cuja formação académica se fez em Direito, foi jornalista e editor, e desde muito jovem traduz vários géneros literários. Mas Pedro Tamen é poeta, comemorou já cinquenta anos como poeta: tendo publicado os primeiros poemas no 2º volume da revista *Anteu* que também dirigiu, foi em 1956, numa edição de autor, que surgiu o *Poema para todos os dias*, primeiro livro de poesia. De então para cá vários prémios lhe têm sido atribuídos: em 1981 foi distinguido com o Prémio D. Dinis pela obra *Horácio e Coriáceo*; coligiu a produção poética em 1991 no volume A *Tábua das Matérias*, que lhe valeu o Prémio da Crítica em 1992 e o Grande Prémio Inapa de Poesia em 1993; e em 2001 voltou a reunir, em *Retábulo das Matérias*, a poesia de 1956 a 2001. Com a publicação de *Guião de Caronte* recebe o prémio "Nicola" de Poesia em 1998 e, de novo em 2001, é galardoado com o Prémio Bordalo da Imprensa e o Prémio do PEN Clube pela obra *Memória Indescritível*. Ao completar cinquenta anos como poeta em 2006, publica *Analogia e Dedos* e é distinguido com os Prémios Luís Nava e Inês de Castro. *O Livro do Sapateiro,* que data de 2010*,* foi o seu mais recente livro de poesia. A obra poética de Pedro Tamen encontra-se traduzida em várias línguas, o que também contribui para a sua canonização.

Iniciou em 1954 a actividade jornalística, dirigindo a revista *Anteu* e no ano seguinte o jornal *Encontro*, órgão da JUC[1]. Foi no primeiro número da *Anteu* que publicou o único conto a merecer algumas palavras do autor na entrevista concedida a Carlos Vaz Marques, para a revista *LER* de 2002: "Publiquei lá …um conto. Imagine-se. Foi o único que publiquei na vida. Nunca mais voltei a prevaricar em prosa … chamava-se *A Primeira Aventura* e foi-o de facto". Um pouco mais tarde, entre 1961 e 1963, foi director-adjunto da revista *Flama* e editor da revista *O Tempo e o Modo*, publicada pela Livraria Morais Editora, onde exerceu funções directivas até ser convidado para administrador da Fundação Gulbenkian. Colaborou como crítico literário no jornal *Expresso*. Teve tempo ainda para

[1] JUC – Juventude Universitária Católica, cujo 1º Congresso se realizou em 1953.

dirigir o P.E.N. Clube Português e A Associação Portuguesa de Escritores. Em 2000 retirou-se da actividade profissional para se dedicar à poesia e à tradução. E Pedro Tamen é tradutor de mérito reconhecido: a tradução da obra *A Vida Modo de usar* de Georges Pérec valeu-lhe o Grande Prémio de Tradução em 1990, tendo sido também finalista do Prémio Europeu de Tradução em 1989 e em 1990; voltou a ser seleccionado para o mesmo prémio em 1992. Começou a traduzir, em nome próprio, desde 1959, ao mesmo tempo que, entre 1967 e 1980, ia publicando traduções sob o pseudónimo de M. Rodrigues Martins. Dessa actividade tradutória se dá conta em dois quadros distintos, cujos elementos foram recolhidos primeiramente no sítio <www.arscives.com/pedrotamen/traducoes.asp> e, em seguida na Biblioteca Nacional de Portugal através de consulta física aos volumes mencionados, sempre que tal se verificou possível. A recolha na BNP recaiu sobre os seguintes elementos: o título em português, a língua de partida, o ano da edição e a editora responsável, o tipo de texto, o nome da colecção em que as traduções se inserem, o nome do autor e o título original da obra; reserva-se uma coluna para "outras referências" onde se inclui informação que não cabe nos outros parâmetros. O quadro I pretende reflectir todas as traduções da responsabilidade de Pedro Tamen até 31 de Outubro de 2010 e o quadro II refere as traduções publicadas sob o pseudónimo de M. Rodrigues Martins.

Importa esclarecer, desde já, que não foi possível consultar fisicamente algumas obras por não se encontrarem na Biblioteca Nacional. Esses casos estão assinalados com a indicação "não consta" na coluna destinada a "outras referências".

A inestimável colaboração do Sr. Dr. Pedro Tamen permitiu completar com segurança os quadros a seguir apresentados.

QUADRO 1

(Traduções em seu próprio nome)

TITULO	LÍNGUA DE PARTIDA	ANO EDIÇÃO	EDITORA	TIPO DE TEXTO	OUTRAS REFERÊNCIAS	COLECÇÃO	AUTOR	TÍTULO ORIGINAL
IMITAÇÃO DE CRISTO	Latim	1959	Livraria Morais Editora	Ensaio (Religião)	Em colaboração. Revisão		Kêmpis, Tomás de	L'imitation de Jésus-Christ
FIORETTI DE S.FRANCISCO E DOS SEUS FRADES	Italiano medieval	1960	Livraria Morais Editora	Ensaio (Religião)	Em colaboração. Prefácio e revisão	Círculo do humanismo cristão-pessoa e religião, 2. Prefácio P.T.		
SALMOS PARA CANTAR	Latim. Francês	1966	Paróquia de Sta. Isabel, Lisboa	Ensaio (Religião)	Adaptação			
CANTOS DE MALDOROR	Francês	1969	Livraria Morais Editora	Poesia	Prefácio de Jorge de Sena		Lautréamont	Les chants de Maldoror
CANTOS DE MALDOROR	Francês	1979	Moraes Editores	Poesia	Prefácio de Jorge de Sena		Lautréamont	Les chants de Maldoror - Poésies
OS CANTOS DE MALDOROR	Francês	2004	Quási, Vila Nova de Famalicão	Poesia	Nome do tradutor na capa	Biblioteca Metamorfose. Ficção estrangeira	Lautréamont	Les chants de Maldoror
MANIFESTOS DO SURREALISMO	Francês	1969	Livraria Morais Editora	Ensaio	1969:1ª Ed. 1985: 4ª Ed. Revista e aumentada	Aventura Interior	Breton, André	Manifestes du Surrealisme
MANIFESTOS DO SURREALISMO	Francês	1993	Salamandra	Ensaio	Com registo sonoro	Minotauro, 1	Breton, André	Manifestes du Surrealisme
VOCABULÁRIO DA PSICANÁLISE	Francês	1970	Livraria Morais Editora	Dicionário	1979: 5ª Ed.	Psicologia e Pedagogia,18	Laplanche e Pontalis, J.B.	Vocabulaire de la Psychanalyse
VOCABULÁRIO DA PSICANÁLISE	Francês	1990	Presença	Dicionário	1990: 7ª Ed.		Laplanche e Pontalis , J.B.	Vocabulaire de la Psychanalyse
RUFAM TAMBORES POR RANCAS	Espanhol	1973	Bertrand	Romance			Scorza, Manuel	Redoble por Rancas
O OUTRO	Francês	1973	Ulisseia	Romance		Clássicos do Romance Contemporâneo	Green, Julien	L'Autre
EDUCAÇÃO IMPOSSÍVEL	Francês	1976	Moraes Editores	Ensaio		Psicologia e Pedagogia	Mannoni, Maud	Éducation Impossible
OS CACHORROS, OS CHEFES	Espanhol	1977	Bertrand	Novelas		Latinamérica	Vargas Llosa, Manuel	Los cachorros, Los Jefes
JUNTACADÁVERES	Espanhol	1977	Bertrand	Romance		Latinamérica	Onetti , Juan Carlos	Juntacadáveres
O RECURSO DO MÉTODO	Espanhol	1977	Bertrand	Romance		Latinamérica	Carpentier, Alejo	El Recurso del Método
POLÍTICA E AUTOBIOGRAFIA	Francês	1977	A. Ramos	Ensaio		Homens e Temas	Sartre, Jean-Paul	
A VONTADE DE SABER	Francês	1977	A. Ramos	Ensaio			Foucault, Michel	L'Histoire de la Sexualité
A VONTADE DE SABER	Francês	1994	Relógio d'Água	Ensaio			Foucault, Michel	L'Histoire de la Sexualité
CONTOS POPULARES DA ÁSIA	Espanhol	1977	A. Ramos	Conto infantil	Recenseador Matilde Rosa Araújo Patrocínio da Unesco		Vários	Folk Tales from Asia for Children everywhere

OFÍCIO DE TREVAS 5	Espanhol	1978	Bertrand	Romance			Cela, Camilo José	Oficio de Tinieblas
QUEM SÃO OS DISSIDENTES?	Francês	1978	A. Ramos	Ensaio		Homens e Temas	Cooper, David	Qui sont les dissidents?
ESPANHA, PRIMEIRO AMOR	Francês	1978	A. Ramos	Romance		Páginas de sempre	Pozner, Vladimir	Espagne, Premier Amour
O AZUL DO CÉU	Francês	1978	A. Ramos	Romance		Páginas de sempre	Bataille, Georges	Le Bleu du Ciel
LIVROS PARA VER	Espanhol	1978	A. Ramos e Círculo Leitores	Conto Infantil	4 Volumes Ilustrações Ulises Wensell		d'Atri, Adriana (ideia de)	Libros para mirar
HISTÓRIA DO OLHO / O MORTO / MADAME EDWARDA	Francês	1979	A. Ramos	Novelas	G.B. usa o pseudónimo Lord Auch		Bataille, Georges	Histoire de l'Oeil/La Mort/Madame Edwarda
A EPOPEIA DE GILGAMESH	Inglês	1979	A. Ramos	Narrativa	Versão		Anónimo	
A EPOPEIA DE GILGAMESH	Inglês	1989	Vega	Narrativa	Versão de P.T. do texto inglês de N.K. Sandars		Anónimo	
A COSTA DAS SIRTES	Francês	1979	A. Ramos	Romance		Páginas de sempre	Gracq, Julien	Le Rivage des Syrtes
A COSTA DAS SIRTES	Francês	1988	Vega	Romance			Gracq, Julien	Le Rivage des Syrtes
CARMEN	Francês	1980	Fundação Gulbenkian	Romance	Edição especial		Mérimée, Prosper	Carmen
PARA UMA NOVA ORDEM ECONÓMICA INTERNACIONAL	Francês	1980	Presença	Ensaio			Bedjaoui, Mohammed	Pour un nouvel ordre économique international
HISTÓRIA ECONÓMICA E SOCIAL DO MUNDO	Francês	1981-1984	Sá da Costa	Ensaio	6 Volumes		Léon, Pierre	Histoire économique et sociale du monde
O CÂNTICO DOS CÂNTICOS		1982	Círculo Leitores		in *Princípio de Sol*		Salomão	
HISTÓRIAS PARA MENINOS SEM JUÍZO	Francês	1985	Teorema	Conto infantil			Prévert, Jacques	Contes pour enfants pas sages
A VIDA, MODO DE USAR	Francês	1989	Presença	Romance	Grande Prémio de Tradução		Perec, Georges	La Vie Mode d'Emploi
OS GRANDES ARTISTAS		1989-90	Difusão Cultural		Adaptação. 14 volumes		Não consta	Não consta
BOUVARD E PÉCUCHET	Francês	1990	Cotovia	Romance			Flaubert, Gustave	Bouvard et Pécuchet
A INCRÍVEL E TRISTE HISTÓRIA DA CÂNDIDA ERÉNDIRA E DA SUA AVÓ DESALMADA	Espanhol	1990	Quetzal	Romance			Garcia Márquez, Gabriel	La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada
ERRO DE LOCALIZAÇÃO DOS ACONTECIMENTOS NO TEMPO	Francês	1991	Quetzal	Ensaio	Trad. João Barrento [et al.]. Trad., rev. e apres. P.Tamen		Royet-Journoud, Claude	Erreur de localization des événements dans le temps
A OBSCURA PALAVRA DO DESERTO	Francês	1991	Cotovia	Poesia	Selecção de P. Tamen. Ediçao bilingue		Jabès, Edmond	Je bâtis ma demeure, Le Livre des ressemblances,

								Un Étranger avec, soius le bras, un livre de petit format
ORIGENS CULTURAIS E MÍTICAS DE UM CERTO COMPORTAMENTO DAS DAMAS ROMANAS	Francês	1991	Cotovia	Ensaio			Klossowski, Pierre	Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines
A MAGIA DOS NÚMEROS E OUTROS POEMAS (título atribuído *in loco* pelo autor)	Inglês	1992	Quetzal	Poesia	Tradução colectiva. Revisão e Prefácio P.T.	"Poetas em Mateus"	Koch, Kenneth	(Vários poemas)
OS SAMURAIS	Francês	1991	Difusão Cultural	Romance			Kristeva, Julia	Les Samuraïs
EUGÉNIE DE FRANVAL	Francês	1992	Cotovia	Novela trágica			Marquês de Sade	Eugénie de Franval
A FRONTEIRA	Francês	1992	Quetzal	Novela			Quignard, Pascal	Omisso
PATTY DIPHUSA E OUTROS TEXTOS	Espanhol	1992	Difusão Cultural	Romance			Almodóvar, Pedro	Patty Diphusa y otros Textos
PATTY DIPHUSA E OUTROS TEXTOS	Espanhol	2007	Quási	Romance	Nome do tradutor na capa		Almodóvar, Pedro	Patty Diphusa y otros Textos
TODAS AS MANHÃS DO MUNDO	Francês	1992	Quetzal	Romance			Quignard, Pascal	Tous les matins du monde
O QUE A NOITE CONTA AO DIA	Francês	1993	Asa	Romance			Bianciotti, Hector	Ce que la nuit raconte au jour
O VELHO E OS LOBOS	Francês	1993	Difusão Cultural	Romance			Kristeva, Julia	Le vieil homme et les loups
ANTES QUE ANOITEÇA	Espanhol	1993	Asa	Autobiografia	Prefácio de A. Mega Ferreira		Arenas, Reinaldo	Antes que anochezca
O VELHO QUE LIA ROMANCES DE AMOR	Espanhol	1993	Asa	Novela	9ª Edição: 1997		Sepúlveda, Luis	Un viejo que leía novelas de amor
O SENHOR HONDA	Francês	1993	Contexto	Biografia	Prefácio de Hirotoshi Honda		Derisbourg, Yves	Monsieur Honda
BREVIÁRIO MEDITERRÂNICO	Francês	1994 2009 (2ª ed.)	Quetzal	Romance	A partir de versão francesa		Matvejevich, Predrag	Mediteranski Brevijar
O MESTRE DE ESGRIMA	Espanhol	1994	Asa	Romance			Pérez-Reverte, Arturu	El maestro de esgrima
MORTE AOS FEIOS	Francês	2003	Relógio d'Água	Romance			Vian, Boris	Et on tuera tous les affreux
O MUNDO DO FIM DO MUNDO	Espanhol	1994	Asa	Romance	15ª Edição: 2006	Pequenos Prazeres	Sepúlveda, Luis	Mundo el fin del mundo
ELAS NÃO PERCEBEM NADA	Francês	2003	Relógio d'Água	Romance			Boris, Vian	Elles se rendent pas compte
EPISTOLÁRIO RUSSO	Francês	1995	Quetzal	Crónica	A partir de versão francesa		Matvejevich, Predrag	Epistolaire de l'autre Europe
NOME DE TOUREIRO	Espanhol	1995	Asa	Romance	9ª Edição: 2006	Pequenos Prazeres	Sepúlveda, Luis	Nombre de Torero
O JARDIM DAS DÚVIDAS	Espanhol	1995	Presença	Biografias		Novos Continentes	Savater, Fernando	El jardín de las dudas
ALGUNS POEMAS	Várias	1995	Quetzal	Poesia	Tradução colectiva. Revisão e apresentação de P.T.	Poetas em Mateus	Gerlach, Eva	Vários

CONVERSAS COM FEDERICO FELLINI		1995	Difusão Cultural		Não publicado		Costantini, Costanzo	
A OCUPAÇÃO AMERICANA	Francês	1995	Quetzal	Ensaio		Serpente emplumada	Quignard, Pascal	L'occupation américaine
ESTELAS; TERRA AMARELA	Francês	1996	Cotovia	Romance	Fundação Oriente	Série Oriental	Segalen, Victor	Stèles
AS GRANDES RELIGIÕES DO MUNDO	Francês	1997	Presença, Lisboa	Ensaio	3ª Edição: 2002		Delumeau, Jean	Le fait religieux
ESTRANHO ESTRANGEIRO	Francês	1997	Quetzal, Lisboa	Narrativa	Em colaboração		Bréchon, Robert	Etrange étranger
HISTÓRIA DE UMA GAIVOTA E DO GATO QUE A ENSINOU A VOAR	Espanhol	1997	Asa, Porto	Narrativa	19ª Edição: 2007	Pequenos prazeres	Sepúlveda, Luis	Historia de una gaviota y el gato que le enseño a volar
A HUMANIDADE PERDIDA	Francês	1997	Asa, Porto	Ensaio		Sinais	Finkielkraut, Alain	L'humanité perdue
DESENCONTROS	Espanhol	1998	Asa, Porto	Narrativa			Sepúlveda, Luis	Desencuentros
NEVERMORE	Francês	1998	Asa, Porto	Narrativa		Pequenos prazeres	Redonnet, Marie	Nevermore
A IDENTIDADE	Francês	1998	Asa, Porto	Narrativa		Letras do Mundo	Kundera, Milan	L'identité
QUE ME QUERES, AMOR?	Espanhol	1998	D.Quixote, Lisboa	Narrativa		Ficção universal, 197	Rivas, Manuel	Que me queres, Amor?
O NASCIMENTO DOS FANTASMAS	Francês	1999	Asa, Porto	Narrativa		Pequenos prazeres	Darrieussecq, Marie	Naissance dês fantômes
DIÁRIO DE UM KILLER SENTIMENTAL	Espanhol	1999	Asa, Porto	Narrativa	10ª Edição: 2006	Pequenos prazeres	Sepúlveda, Luis	Diário de um killer sentimental
A RÚSSIA SEM MEMÓRIA	Francês	1999	Ed.João Sá da Costa, Lisboa	Ensaio		Livros Plural, 1	Ferretti, Maria e Khapaeva, Dina	La mémoire refoulée
SÍNDROMA DE ABANDONO	Francês	1999	Ed.João Sá da Costa, Lisboa	Ensaio		Livros Plural, 2	Guex, Germaine	Le syndrome d'abandon
A MORTE DE IVAN ILITCH	Francês	1999	Ed.João Sá da Costa, Lisboa	Narrativa		Livros Plural, 4	Tolstoi, Leon	La mort d'Ivan Ilitch
MORRER PELA PÀTRIA	Inglês	1999	Ed.João Sá da Costa, Lisboa	Ensaio		Livros Plural, 5	Kantorowicz, E.	Pro patria mori in medieval political thought
RELIGIÃO, ESTADO E MARTÍRIO NO ISLÃO	Inglês	1999	Ed.João Sá da Costa, Lisboa	Ensaio	Parcialmente	Livros Plural, 7	Lapidus, Ira M. e Khosrokhava, Fahrad	State and religion in Islamic societies
A ILUSÃO DA ECONOMIA	Inglês	1998	Ed.João Sá da Costa, Lisboa	Ensaio		Livros Plural, 8	Polanyi, Karl	The place of the economy in society
AS RAÍZES DO MILAGRE JAPONÊS	Francês	1999	Ed.João Sá da Costa, Lisboa	Ensaio		Livros Plural, 10	Yoshihiko, Amino	Les japonais et la mer
A TERRA E O HOMEM	Francês	1999	Ed.João Sá da Costa, Lisboa	Ensaio		Livros Plural, 11	Reclus, Elisée	La terre et les hommes
TRINCAPREGOS	Francês	1999	Contexto, Lisboa	Romance			Cohen, Albert	Mangeclous
RECEITAS DE AMOR PARA MULHERES TRISTES	Espanhol	1999	Presença, Lisboa	Romance		Grandes Narrativas, 94	Faciolince, Héctor Abad	Tratado de culinária para mujeres tristes
O LÁPIS DO CARPINTEIRO	Espanhol	2000	D.Quixote, Lisboa	Romance			Rivas, Manuel	El lápiz del carpintero

CARTAS PORTUGUESAS	Francês	2000	Tiragem Limitada, Lisboa	Epistolografia	Autoria atribuída		Alcoforado, Mariana	Lettres portugaises
PANCHEN-LAMA: REFÉM DE PEQUIM	Francês	2001	Asa, Porto	Ensaio		Documentos	Grasdorff, Gilles van	Panchen Lama, Otage de Pekin
AS ROSAS DE ATACAMA	Espanhol	2000	Asa, Porto	Conto	Duas edições no ano 2000	Pequenos Pazeres	Sepúlveda, Luis	Historias marginales
ENTÃO E A PINTURA?	Francês	2001	D.Quixote, Lx	Ensaio			Pomar, Júlio	Et la peinture?
JACQUES O FATALISTA E O SEU AMO	Francês	2003	Tinta Permanente Ponta Delgada	Romance			Diderot	Jacques, le fataliste et son maître
DO LADO DE SWANN	Francês	2003	Relógio d'Água e Círculo Leitores	Romance	Nome do tradutor na capa		Proust, Marcel	Du côté de chez Swann
À SOMBRA DAS RAPARIGAS EM FLOR	Francês	2003	Relógio d'Água e Círculo Leitores	Romance	Nome do tradutor na capa		Proust, Marcel	À l'ombre des jeunes filles en fleur
O LADO DE GUERMANTES	Francês	2003	Relógio d'Água e Círculo Leitores	Romance	Nome do tradutor na capa		Proust, Marcel	Le côté de Guermantes
SODOMA E GOMORRA	Francês	2004	Relógio d'Água e Círculo Leitores	Romance	Nome do tradutor na capa		Proust, Marcel	Sodome et Gomorrhe
A PRISIONEIRA	Francês	2004	Relógio d'Água e Círculo Leitores	Romance	Nome do tradutor na capa		Proust, Marcel	La Prisonnière
A FUGITIVA	Francês	2004	Relógio d'Água e Círculo Leitores	Romance	Nome do tradutor na capa		Proust, Marcel	Albertine disparue
O TEMPO REENCONTRADO	Francês	2005	Relógio d'Água e Círculo Leitores	Romance	Nome do tradutor na capa		Proust, Marcel	Le Temps retrouvé
TRÊS CONTOS	Francês	2005	Relógio d'Água, Lisboa	Conto		Contos	Flaubert, Gustave	Trois Contes
A INVENÇÃO DA MODERNIDADE	Francês	2006	Relógio d'Água, Lisboa	Ensaio	Nome do tradutor na capa		Baudelaire, Charles	L'invention de la modernité
SALAMMBÔ	Francês	2006	Relógio d'Água, Lisboa	Romance	Nome do tradutor na capa	Clássicos	Flaubert, Gustave	Salammbô
PIERRETTE // O PADRE DE TOURS	Francês	2007	Relógio d'Água, Lisboa	Romance	Nome do tradutor na capa	Clássicos	Balzac, Honoré de	Pierrette et le Curé de Tours
BOMARZO	Espanhol	2008	Sextante	Romance	Nome do tradutor na capa		Lainez, Manuel Mujica	Bomarzo
UM SONHO REALIZADO E OUTROS CONTOS	Espanhol	2008	Relógio d'Água, Lisboa	Conto	Nome do tradutor na capa	Ficções	Onetti, Juan Carlos	Un sueño realizado y otros cuentos
ZONA	Francês	2010	D. Quixote, Lisboa	Romance	Nome do tradutor na capa		Énard, Mathias	Zone

QUADRO II

(Traduções sob o pseudónimo de M. Rodruigues Martins)

TRADUÇÃO	LÍNGUA DE PARTIDA	ANO DE EDIÇÃO	EDITORA	TIPO DE TEXTO	OUTRAS REFERÊNCIAS	COLECÇÃO	AUTOR	TÍTULO ORIGINAL
ROMA CONVERTEU-SE?	Francês	1967	Livraria Morais Editora	Ensaio			Henri Fesquet	Rome, s'est-elle convertie?
O CRISTIANISMO NÃO É UIM HUMANISMO	Espanhol	1967	Livraria Morais Editora	Ensaio			J.M. Gonzalez-Ruiz	El Cristianismo no es un humanismo
PIO XII E A ALEMANHA NAZI	Francês	1967	Livraria Morais Editora	Ensaio		História de Hoje	Saul Friedlander	Pie XII et le III Reich
O DESEJO E A PERVERSÃO	Francês	1969	Livraria Morais Editora	Ensaio			Piera Aulagnier-Spairani, Jean Clavreul, François Perrier, etc	Le Désir et la Perversion
VIOLÊNCIA E CONSCIÊNCIA	Francês	1970	Livraria Morais Editora	Ensaio		Mundo Imediato	H.Fronsac, M. Clément e P.-R. Régamey	Non Violence et Objection de conscience
A AVENTURA NO MASCULINO	Francês	1973	Bertrand	Romance			Huguette Maure	L'aventure au masculin
A PRIMEIRA INFÂNCIA	Francês	1985	Livros Horizonte	Ensaio		Biblioteca do Educador Profissional,98	Irene Lézine	Propos sur le jeune enfant
POEMA PEDAGÓGICO	Francês/ Russo	1975	Livros Horizonte	Ensaio	3 Volumes: 1º Vol.: 1975; 2º e 3º Vol.: 1976)	Horizonte Pedagógico,1	A. Makarenko	Poème Pédagogique
AS BANDEIRAS NAS TORRES	Francês/ Russo	1977	Livros Horizonte	Ensaio	2 Volumes	Horizonte Pedagógico, 4	A. Makarenko	Les Drapeaux dans les Tours
O LIVRO DOS PAIS	Francês/ Russo	1977	Livros Horizonte	Ensaio	2 Volumes	Horizonte Pedagógico, 6,7,	A. Makarenko	Le Livre des Parents
GARCIA LORCA ASSASSINADO-TODA A VERDADE	Espanhol	1976	Bertrand	Ensaio		Figuras de todos os tempos	José Luís Vila- San-Juan	García Lorca, asesinado: toda la verdad (1975)
OS SEGREDOS DA GRAFOLOGIA	Francês		Presença	Ensaio	Não consta		A. M. Cobbaert	Les Secrets de la graphologie
CARTA ABERTA AOS SOCIALISTAS	Francês		Bertrand	Ensaio	Não consta		Maurice Duverger	Lettre ouverte aux Socialistes
PSICANÁLISE E FAMÍLIA	Francês	1977	Moraes Editores	Ensaio		Psicologia e pedagogia	Pierre David	Psychanalyse et Famille
PARA ENTENDER O TERCEIRO MUNDO	Francês	1977	Moraes Editores	Ensaio		Temas e Problemas	Guy de Bossechère	Clefs pour le Tiers Monde
O MISTÉRIO DO TRIÂNGULO DAS BERMUDAS		1978		Ensaio	Não consta		Richard Winer	The Devil's Triangle ?

AS MINHAS CONVERSAS PRIVADAS COM FRANCO	Espanhol	1978	Bertrand	Ensaio Biografia			Francisco Franco Salgado-Araujo	Mis Conversaciones Privadas com Franco
TÉCNICAS E PODERES DO OCULTISMO	Francês	1978	A. Ramos	Romance			Jean-Michel Pedrazzani	Techniques et Pouvoirs de l'Occultisme
A NAÇÃO ÁRABE-NACIONALISMO E LUTAS DE CLASSES	Francês		Livros Horizonte	Ensaio			Samir Amin	La nation árabe: Nationalisme et luttes de classes
A ESPANTOSA AVENTURA DA MISSÃO BARSAC	Francês	1978	A. Ramos	Romance	2 Volumes		Júlio Verne	L'Étonnante Aventure de la Mission Barsac
O HOMENZINHO	Francês	1980	A. Ramos	Romance	2 Volumes		Júlio Verne	
O PILOTO DO DANÚBIO		1980	A. Ramos	Romance	Não consta		Júlio Verne	Le Pilote du Danube
ANTECIPAÇÕES E TEXTOS ESQUECIDOS		1980	A. Ramos	Romance	Não consta		Júlio Verne	Textes oubliés
A FILOSOFIA DE DESCARTES	Francês	1980	Presença	Ensaio		Biblioteca de textos universitários, 42	F. Alquié	Descartes, l'homme et l'oeuvre
ANTROPOLOGIA POLÍTICA	Francês	1980	Presença	Ensaio		Biblioteca de textos universitários, 40	Georges Balandier	Anthropologie politique

Os quadros apresentados reflectem todos os títulos traduzidos por Pedro Tamen, em seu próprio nome e sob o pseudónimo de M. Rodrigues Martins, num total de 125 obras, sendo também considerados aqueles que traduziu em colaboração com outros tradutores, bem como os que foram objecto da sua revisão (como é o caso da poesia traduzida nos "seminários de tradução colectiva da Casa de Mateus", em que também reviu e prefaciou as respectivas edições e que integrou uma colectânea com o nome de "Poetas em Mateus"). Foram pois referidas 98 obras traduzidas em nome próprio e vinte e cinco títulos sob pseudónimo. Passando a uma análise mais detalhada, embora longe de ser exaustiva, aos quadros acima, pode concluir-se que, embora a primeira notícia sobre as suas traduções date de 1959, o trabalho continuado de Pedro Tamen como tradutor, de acordo com os dados recolhidos, tem início nos finais dos anos sessenta. Por outro lado, também se verifica que traduziu simultaneamente em nome próprio e sob pseudónimo (entre 1967 e 1980), sem que aparentemente seja possível perceber as razões que a tal conduziram. A partir de 1980 não há notícia de traduções sob pseudónimo. Traduz maioritariamente do francês e do espanhol. Relativamente ao "tipo de texto", é possível perceber que Tamen tem traduzido principalmente romance e ensaio, passando embora pelo conto infantil e pela poesia. Dentro do ensaio, traduziu várias obras de carácter religioso, por exemplo *Imitação de Cristo* ou *O Cristianismo não é um Humanismo* e de carácter político e estético, como *Manifestos do Surrealismo* ou *As minhas Conversas Privadas com Franco,* a par de obras de psicologia, entre elas *O Vocabulário da Psicanálise* ou *Educação Impossível*, por exemplo.

Entre as muitas dificuldades encontradas ao longo da pesquisa levada a cabo, é possível assinalar o seguinte:

- As obras traduzidas e publicadas há mais tempo não revelam inequivocamente a língua de partida. Dada a relevância das próprias obras ou dos respectivos autores, existem outras traduções em várias línguas (espanhol, francês, inglês), o que não permite ter certezas quanto à versão que serviu de base ao autor em estudo. Encontra-se nesta situação, por exemplo, *A Epopeia de Gilgamesh*, poema descoberto por um explorador inglês, e que inicialmente foi traduzido para inglês (cf. Quadro I: 15) e da qual existem várias outras versões; na edição de 1979 da editora A.Ramos não há qualquer referência, no volume consultado, à língua de partida usada por Pedro Tamen; no entanto, a edição de 1988 da Vega já refere "Versão de P. Tamen do texto inglês de N.K.Sandars".

- A propósito da edição de *A Nação Árabe – Nacionalismo e Lutas de Classes*, de Samir Amin, referida na listagem da *Ars Cives* sem data, foi contactada a editora Livros Horizonte para tentar esclarecer o problema; a informação obtida revelou que a tradução foi, de facto, encomendada, mas nunca chegou a ser publicada. Pode então concluir-se que, de facto, Tamen traduziu a obra (conforme indica a *Ars Cives*) que, no entanto, nunca chegou às livrarias e ao público.
- A consulta efectuada na Biblioteca Nacional não é totalmente esclarecedora, na medida em que nem todos os títulos estão ali representados. Por exemplo, o mesmo sítio, *Ars Cives*, indica como tendo sido traduzida por M. Rodrigues Martins (pseudónimo de Pedro Tamen) a obra *A Aventura no Masculino*, de Huguette Maure, numa edição da Bertrand, de 1973. No entanto, a consulta na BNP permitiu identificar a obra em três edições diferentes: da Bertrand, uma primeira edição de 1973 e uma segunda de 1974; e outra do Círculo de Leitores, com data de 1976. Todas mencionam Artur Martins como tradutor.
- Como exemplo de impossibilidade de consulta física dos volumes traduzidos está o caso dos títulos de Júlio Verne mencionados na *Ars Cives* e no quadro II, página 19, dos quais só foi possível consultar dois e, mesmo assim, contendo informação deficiente: não indicam o título original e, se foi possível confirmar na Bibliothèque Nationale de France os títulos de três deles, em relação a *O Homenzinho,* a pesquisa não se revelou inequívoca.
- A consulta directa a algumas editoras em Portugal e o recurso à edição *online* da Bibliothèque Nationale de France permitiu esclarecer algumas dúvidas, nomeadamente quanto ao título das obras na língua de partida, inexistente em muitas edições.
- Também o desaparecimento de algumas editoras dificulta a pesquisa, tornando quase impossível saber se edições posteriores da mesma tradução foram ou não revistas pelo tradutor, na medida em que não existe tal informação na ficha técnica de cada livro.
- As obras traduzidas por Pedro Tamen para a Relógio d'Água, o que acontece desde 2003, mencionam o nome do tradutor na capa, excepção feita à tradução de *Os Três Contos*, de Gustave Flaubert, numa edição de 2005. Segundo explicação da própria editora, essa situação está relacionada com o facto de esta tradução integrar a Colecção "Contos" que não prevê referência destacada ao tradutor.

- Além da Relógio d'Água, também a editora Quási, na reedição de *Patty Diphusa e Outros Textos* em 2007, refere o nome do tradutor na capa, o que não acontecera em 1992, data em que a mesma obra foi publicada pela Difusão Cultural. Do mesmo modo, as editoras Sextante e D. Quixote optaram por referir o nome do tradutor na capa das obras traduzidas em 2008 e 2010, respectivamente.
- Foi a Relógio d'Água que, a partir de 2003 e com a tradução de Proust, passa a dar maior visibilidade ao tradutor, mencionando o seu nome na capa.

Os elementos agora apresentados procuram transmitir uma parte ínfima do trabalho que é necessário desenvolver para se construir uma "história da tradução". As indefinições das fichas técnicas podem ser indicadoras da falta de atenção dispensada à literatura traduzida. O esclarecimento das dúvidas passa pela consulta física das obras sempre que possível, pelo recurso a informação online através de sítios fidedignos, pelo contacto com as editoras, quando ainda existam. No caso do presente trabalho, foi a informação do próprio tradutor que permitiu superar dúvidas, respondendo de maneira pronta às questões que permaneciam sem resposta. Disse-nos que o sítio <www.arscives.com>, onde foi recolhida a maioria dos elementos bio-bibliográficos, é fidedigno pois é o próprio Dr. Pedro Tamen que fornece os elementos nele constantes; esclareceu que uma mesma editora apresentou designações e grafias diferentes: até 1971 foi a «Livraria Morais Editora» e após mudança de proprietários passou a ser «Moraes Editores»; quanto às obras *Contos Populares da Ásia* e *Livros para ver,* que não mencionam a língua de partida, confirmou-nos terem sido traduzidos da versão espanhola; em relação às primeiras traduções de textos religiosos esclareceu também quais as línguas que serviram de base para a tradução.

Nos últimos anos, Pedro Tamen tem traduzido clássicos franceses, como Balzac, Flaubert, Baudelaire e Stendhal, e também autores de língua espanhola, concretamente Mujica Lainez e Onetti. O intelectual, o poeta privilegia a tradução, dedicando-lhe boa parte do seu tempo e do seu saber, proporcionando, assim, à literatura traduzida em Portugal o benefício da qualidade do seu trabalho. E uma das traduções que mereceu grande destaque nos meios literários portugueses foi, sem dúvida, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, objecto da presente dissertação. O quadro que segue deixa perceber que, tal como acontecera em França, também em Portugal os diferentes volumes que a compõem foram sendo publicados à medida que eram produzidos pelos respectivos autores, ou seja, por Marcel Proust, em França, no princípio do século XX e na tradução de Pedro Tamen, em Portugal, no limiar do século XXI. Também se torna evidente a

aproximação, em português, dos títulos dos volumes em francês, com a particularidade de Tamen ter alterado a ordem do título/sub-título, no volume VI: para Proust: *Albertine disparue - La Fugitive,* para Tamen: *A Fugitiva – Albertine desaparecida.*

QUADRO III

(*À la Recherche du temps perdu/Em Busca do Tempo Perdido*)

Título na Língua de Partida	**Data de publicação**	**Notas**	**Título na Língua de Chegada**	**Data de publicação**
Du côté de chez Swann	1913		Do Lado de Swann	2003
À l'ombre des jeunes filles en fleurs	1919	Prémio Goncourt	À Sombra das Raparigas em Flor	2003
Le côté de Guermantes	1920-1921		O Lado de Guermantes	2003
Sodome et Gomorrhe I et II	1921-1922		Sodoma e Gomorra	2004
La prisonnière	1925		A Prisioneira	2004
Albertine disparue La Fugitive	1927	Título original: La Fugitive	A Fugitiva Albertine Desaparecida	2004
Le temps retrouvé	1927		O Tempo Reencontrado	2005

1.2. Elementos para a recepção de Marcel Proust e da obra *À la recherch du temps perdu* em Portugal

Não trata a presente dissertação de Marcel Proust directamente. No entanto, é ele o autor de *À la Recherche du temps perdu*, a obra que deu origem à tradução de Pedro Tamen e que suscitou este trabalho, é ele um dos responsáveis por uma certa mudança na maneira de escrever da época e um precursor de olhares diferentes quanto à forma

romanesca. A linguagem de Proust poderia ser considerada "tridimensional", tal o tratamento que escolhe para a memória, isto é, refere o "presente" que corresponde ao tempo vivido pelo autor nos anos em que decorre a escrita da obra; o futuro que surge entre as constantes idas e vindas do exercício da memória; e o "passado" a preencher alguns milhares de páginas do romance, feito de muitas e sucessivas rememorações que dão origem a uma história (sem história, segundo alguns) contada em termos pouco habituais para a época. Antoine Compagnon, um de entre muitos autores que estudam Proust, afirma:

> Ce n'est pas une oeuvre classique, au sens habituel, mais une oeuvre totale, une Somme. Elle a certes été conçue «de haut en bas»: Proust a toujours dit que le début et la fin, «Combray» et Le Temps Retrouvé, avaient été pensés en même temps, comme un système, une doctrine ou une théorie de l'art. Mais le roman s'est construit «de bas en haut», à partir de fragments, de détails, d'échos et de rencontres. (Compagnon, 2009: 30-31)

No entanto, nem a forma como apresenta a sua escrita convence os leitores da época, nem ele próprio partilha das ideias do seu tempo. Compagnon afirma: "étranger au XVIIIe siècle, tel était le jeune Proust" (*idem*: 35), e diz ainda: "Proust contre le XVIIIe siècle, c'est notamment celui qui fait preuve d'une ironie irregulière à propos de la Révolution et des Lumières…" e explica a posição do autor: "Le refus du XVIIIe siècle… va de pair avec une apologie du XVIIe, le siècle monarchiste, catholique et classique". (*ibidem*: 36). Ao manifestar-se contra o século XVIII, Proust assume-se "em busca" de outros ideais, de maneiras diferentes de encarar a literatura e a arte, sendo por isso difícil integrá-lo em correntes literárias contemporâneas.

> Toute vraie littérature est classique, mais au sense d'impure, complexe, profonde, vitale, intégrale, ouverte, et aussi d'internationale, cosmopolite, russe et anglaise, enfin comme antiscolaire. Prous réinvente le XVIIe siècle, son XVIIe, sa tradition classique, sa généalogie et ses précurseurs, sa mémoire de la littérature. (Compagnon, 2009: 42)

Por muito que o século XVII o tenha fascinado e influenciado, por muito que tivesse lutado contra correntes literárias dos finais do século XVIII, quando se fala de pós-modernidade em literatura, no limiar do século XX, surge de imediato o nome de Marcel Proust, a par de autores como Paul Valéry, James Joyce ou T.S.Elliot. A ficção proustiana parte da "memória involuntária" para falar do mundo que nem sempre lhe agrada, mas que não deixa de o surpreender à medida que a criança se torna adolescente e se faz homem.

Em *À la Recherche du Temps Perdu,* o "eu" narrador dificilmente se consegue separar do "eu" autor, tal a forma como são transmitidos os sentimentos e o sempre presente "monólogo interior", ou como a constante perseguição dos caminhos da memória dominam o tom da escrita de Proust.

Em Portugal, o panorama literário nos princípios do século XX foi marcado, no ano de 1915, pelo aparecimento da revista *Orpheu*, cujo propósito era dar a conhecer o que de novo se fazia nas artes e nas letras de outros países, ao mesmo tempo que divulgava as obras dos autores que nela colaboravam. Nomes como Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro ou Almada Negreiros, entre muitos outros, inscreviam-se num "movimento modernista" que pretendia reagir contra as correntes literárias e artísticas do século XIX e que ainda dominavam em Portugal. E apesar de a revista ter uma vida muito curta (apenas dois números publicados em 1915), os seus mentores ficaram conhecidos como a *Geração Orpheu*. Pode dizer-se que o "modernismo" português da *Geração Orpheu* foi contemporâneo do pós-modernismo atribuído a Proust. A influência deste autor nas letras portuguesas só se fez notar um pouco mais tarde, através de escritores que vieram a fazer parte da chamada *Geração Presença*: outra revista, a *Presença*, que surge em 1927, ano em que foi publicado o último volume da *Recherche* em França, a marcar as letras e as artes no nosso país. José Régio e João Gaspar Simões fazem parte dos fundadores da revista e nela colaboram do primeiro ao último número. Após algumas pesquisas, foi possível concluir que são estes dois autores e Augusto d'Ésaguy os primeiros a mencionarem Marcel Proust e a sua recente obra ainda na década de 20.

José Régio, num artigo a que deu o título "Marcel Proust", em 4 de Junho de 1927, escreve: " [No romance estão] … algumas das páginas mais seguras e mais vibráteis, mais profundas e mais subtis, mais poderosas e mais delicadas, de todo o romance francês" (*Presença*, 1927). E diz ainda: "Marcel Proust… [dá-nos]… uma das obras mais originais do nosso tempo, e simultaneamente mais representativas dele, mais ligadas ao passado e mais prolongadas para o futuro" (*Presença*, 1927).

Por seu turno, Gaspar Simões, num artigo publicado no número 4 da revista *Colóquio Letras* de Dezembro de 1971, assinalando a passagem dos cem anos do nascimento de Marcel Proust, lembra:

> …o certo é que fomos nós, na Presença, quem primeiro chamou a atenção para *À la recherche du temps perdu*, nessa altura, em 1927, mal conhecida na própria França, onde poucos críticos acolhiam esses «romances» – muitos eram os que lhe negavam a entrada em tal rubrica – como uma obra-prima. Aliás, só em 1927,

> precisamente com a publicação do último volante do políptico – *Le temps retrouvé* – se encontrou a chave desse empreendimento genial. (Gaspar Simões, *Colóquio Letras*, 1971: 29).

No primeiro livro que escreveu e que publicou – *Temas*, composto por uma conferência e vários ensaios, em 1929, Gaspar Simões dedicou um ensaio à obra de Proust, sob o título: "Notas sobre Marcel Proust". Em 1929, repito, diz o crítico literário: "Dentro em pouco esta obra será considerada, pela sua mesma riqueza de silêncio – uma obra clássica." (Gaspar Simões, 1929: 56) E um pouco mais adiante, comenta:

> A obra de Marcel Proust eleva-se ao panorama da literatura universal contemporânea com uma pureza e um esplendor excepcionais. Num momento em que se pretende corromper o verdadeirro papel da arte – (o de provocar emoções estéticas), principalmente em Portugal, a presença deste edifício grandioso de À la recherche du temps perdu reconforta. (Gaspar Simões, 1929: 103)

Nota-se alguma exaltação nas palavras de Gaspar Simões provocada talvez pelos ataques de que eram alvo os presencistas que abraçavam novas tendências literárias e artísticas. O facto de, em França, Proust não ter sido de imediato reconhecido, e porque os presencistas já falavam dele em termos elogiosos, levou a que os autores da *Presença* se vissem ridicularizados como lembra ainda Gaspar Simões, no artigo da revista *Colóquio* de 1971: "… os presencistas viram-se ridicularizados por isso mesmo: Ramada Curto considerou-os, humoristicamente, vítimas de uma «proustatite aguda»." (*Colóquio*, 1971: 30). Assumindo uma posição vanguardista, os autores herdeiros da *Geração Orpheu,* no desejo de novidade e de pôr fim a uma escrita "antiquada", tinham reconhecido em Proust a diferença e o início de uma literatura outra, que alterava a forma como a narrativa tinha sido entendida pelas gerações anteriores.

Entretanto, já em Agosto de 1927, surgira um pequeno artigo de Augusto d'Esaguy na revista *ABC*, com o título "Marcel Proust o literato e o doente", em que o médico se refere à doença que afectou Proust e lhe provocou a morte. Num breve apontamente biográfico, d'Esaguy, afirmando ser "Proust a maior revelação da França nos últimos anos", diz também: "Proust, fabricado pela doença, a ela deve o ter sido o reformador do romance psicológico francês". (*ABC*, 1927: 10-11).

O depoimento de um médico, pouco depois de publicada a obra em França, deixa a ideia da sua importância em Portugal, na época. E embora na década de 30 haja também várias referências a Marcel Proust, em finais dos anos 40, Gaspar Simões volta a "falar" de

Proust em *Liberdade do Espírito* de 1945? [Porbase] ou 1948 [dedicatória] – um conjunto de ensaios de análise literária, em que um deles é dedicado ao autor: "Marcel Proust e a juventude do nosso tempo" (Gaspar Simões, 1945: 187-196). Gaspar Simões, que já não se considera um jovem, apresenta um comentário ao que disse Rui Coelho, esse sim, jovem escritor brasileiro, num "pequeno ensaio sobre Marcel Proust". O ensaio do jovem autor vai ser motivo para Gaspar Simões se pronunciar sobre o significado da obra de Proust para jovens pensadores e escritores dos finais dos anos 40, vinte anos após a publicação de *À la recherche du temps perdu*. Ao longo dos vários ensaios apresentados na mesma obra (*Liberdade do Espírito*), Gaspar Simões vai mencionando Proust quando fala, por exemplo, de Mário Sá-Carneiro e da *Confissão de Lúcio* (*idem*, 1945: 218), ou quando se refere a "O Problema do Romance Social" (*ibidem*, 1945: 278). Também para os jovens escritores portugueses daquela época Proust tem significado. À semelhança de Gaspar Simões vinte anos antes, o então jovem António Quadros publica o seu primeiro livro de literatura sob o título *Modernos de Ontem e de Hoje* (Quadros, 1947: 31-39), onde dedica um ensaio a Proust: "Reflexões sobre Marcel Proust". A certa altura afirma:

> O valor de Proust não reside na perfeição de *À la recherche du temps perdu*, nem num génio de romancista. [Proust] vive da sua posição de revolucionário dentro da história da literatura, da atenção virada para as profundidades do espírito humano, do realismo fora do vulgar, da introspecção… do conhecimento da natureza humana, da abolição, dentro da literatura do factor «tempo». (Quadros, 1947: 32)

A análise literária de António Quadros reflecte, em boa medida, o pensamento da época, quando afirma: "…o facto é que Bergson, Proust, Freud, Pirandello são simultaneamente produtos e produtores de uma época, e aqui mesmo, em Lisboa, eles estão na raiz de todos nós. " (*idem*, 1947: 37)

As referências aos primeiros trabalhos dos presencistas José Régio e João Gaspar Simões e ao artigo de Augusto d'Esaguy procuram reflectir as reacções à obra de Marcel Proust logo após a publicação do último volume do romance em França. O facto de João Gaspar Simões, vinte anos depois, ter voltado a incluir em livro um ensaio sobre o autor francês justificou a procura de autores portugueses mais jovens que escreveram sobre o assunto. A escolha recaiu em António Quadros, apenas por analogia com o caso de Gaspar Simões: ambos incluíram Proust e a sua obra *À la recherche du temps perdu* nos respectivos primeiros livros de ensaios críticos e análise literária. Não estará longe da verdade afirmar que os meios literários sempre falaram de Proust e da sua obra entre nós.

O quadro a seguir elenca as várias traduções da obra em epígrafe, surgidas em Portugal. Verifica-se que a primeira tradução, da responsabilidade de Álvaro Simões, só aparece em 1963 (até essa data, apenas quem dominava a língua francesa conhecia a obra) e, mesmo assim, o tradutor não foi além de uma parte do primeiro volume. Só em 1979, a editora Livros do Brasil publica a tradução do poeta brasileiro Mário Quintana, em versão integral e em português europeu. Não foi possível ter acesso à informação sobre quem escreveu/adaptou a versão portuguesa. Indicam-se também as Bibliotecas públicas onde se encontra a obra.

QUADRO IV

À la recherche du temps perdu

Traduções em português europeu disponíveis em bibliotecas nacionais

Tradutor	**Editora**	**Ano de Edição**	**Volumes publicados**	**Colecção**	**Biblioteca**
Álvaro Simões	Livros do Brasil	1963	Apenas 1 Volume: *Um Amor de Swann* (1ª parte do 1º volume)	Miniatura	BNP; Bibl. Mun. Elvas
Mário Quintana	Livros do Brasil	1973-1979	Obra completa em 7 Volumes	Dois Mundos	BNP; Bibl. Pub. Mun. Porto
Maria Gabriela Bragança	Publicações Europa-América	1984	Obra completa em 8 Volumes	Livros de Bolso	BNP; Bibl. Pub. Mun. Porto; Bibl. Pub. Reg. Madeira
Miguel Serras Pereira	Difel	1988	Apenas 1º Volume		BNP
Pedro Tamen	Relógio d'Água	2003-2005	Obra completa em 7 Volumes		BNP; FLUL; Bibl. Pub. Mun. Porto; Univ. Coimbra Bibl. Geral

No entanto, com a publicação da tradução de Pedro Tamen, Marcel Proust voltou aos jornais, às revistas, aos *media* de um modo geral, sendo tema de vários artigos nos meios literários e de novas leituras protagonizadas por novos públicos. Esta é, sem dúvida, a prova de que a tradução prolonga a vida da obra, que o *afterlife* de que fala Benjamin é uma realidade (Benjamin, 1968: 76). E Proust tem de novo lugar em Portugal, graças a Pedro Tamen e ao "sonho antigo" do tradutor.

No capítulo a seguir haverá lugar a uma abordagem de diferentes visões da tradução, pois, embora disciplina recente, os Estudos de Tradução têm sido alvo das preocupações de muitos teóricos.

Capítulo 2

A problemática da tradução e o pensamento de Pedro Tamen.

2.1.Visões da tradução

A tradução é um dos meios privilegiados para a comunicação humana e, depois da bíblica "queda de Babel", tornou-se indispensável. Pode até afirmar-se, numa perspectiva darwiniana de luta pela sobrevivência, que o mito babélico provocou no Homem a inevitabilidade ou mesmo a obrigatoriedade de traduzir para que fosse possível a comunicação entre falantes de línguas diferentes. Tarefa desde sempre complexa e objecto de interesse de muitos estudiosos, a tradução sofreu ao longo dos séculos múltiplos reveses, a tal ponto que fez mártires: no século XVI, William Tyndale, pela sua tradução da Bíblia, Etienne Dolet, acusado de práticas subversivas relacionadas com o processo tradutório de Platão, foram condenados e mortos; por outras razões, e recuando ao século IV, verifica-se que S. Jerónimo se obrigou a escrever a "Carta a Pamáquio", entretanto considerada a "magna carta dos tradutores", onde justificou o modo como traduziu a Bíblia para latim, apenas pelo facto de ter introduzido algumas mudanças na forma como encarou a tradução, isto é, desejava exprimir o sentido e não a palavra (São Jerónimo, 1995: 61), como até aí acontecera. E a polémica que terá dado origem a esta Carta manteve-se por muitos séculos, vindo a ser interrompida por Friedrich Schleiermacher, no princípio do século XIX. Schleiermacher divulgou ideias novas sobre a tradução numa conferência em 1813 a que deu o título *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Traduzir palavra-a-palavra ou traduzir sentidos; "mover o leitor em direcção ao escritor", ou "mover o escritor em direcção ao leitor" (Schleiermacher, 2003: 61)[2] são dilemas a que dificilmente escapam os tradutores, que ainda hoje se mantêm e que vêm suscitando diferentes abordagens e visões da problemática da tradução.

Embora só na segunda metade do século XX se tenha assistido ao surgimento do estudo da tradução enquanto disciplina autónoma e académica, verifica-se que, ao longo dos tempos, são vários os textos publicados sobre esta matéria, principalmente em prefácios ou posfácios de algumas das obras traduzidas, cuja responsabilidade se ficou a dever ou aos próprios tradutores ou aos seus editores, preocupados em explicar e justificar não só as respectivas opções tradutórias, como também as razões de tal publicação. Além da referência aos problemas levantados pelas traduções, através desses textos muito se

[2] Tradução do Professor José Justo na edição bilingue da obra *Sobre os diferentes métodos de traduzir*

ficou a saber sobre a realidade linguística, histórica e cultural dos povos e dos interesses que os moviam. À semelhança de S. Jerónimo e posteriormente de Schleiermacher, importa destacar, no século XVI, a obra de Étienne Dolet: *De la manière de bien traduire d'une langue à l'autre* (1540). Em cinco "conselhos" Dolet transmite o que para si significava traduzir, elencando preceitos que ainda hoje fazem sentido como, por exemplo, a obrigatoriedade da competência linguística, exigindo "perfeição na língua de partida e excelência na língua de chegada" ou falando do método a utilizar (inscreve-se na tradição de Jerónimo e Lutero, numa atitude hostil à tradução literal), defendendo que "a unidade mínima é a frase desde que integrada num texto" (Dolet, *apud* Lefevere, 1992: 227-228).

Na perspectiva de autores contemporâneos e percorrendo caminhos que vêm, na sua maioria, da segunda metade do século XX até aos nossos dias, serão abordadas as visões sugeridas, procurando integrar a análise tradutória incluída no capítulo 4 da presente dissertação em alguns dos conceitos agora apresentados.

Assim, no presente capítulo serão abordadas, em traços gerais, as visões da tradução que se relacionam com o pensamento tradutório de Pedro Tamen, recorrendo a autores paradigmáticos na disciplina: em primeiro lugar, será analisada a visão hermenêutica da tradução segundo os critérios e saberes de George Steiner e Paul Ricoeur. Para estes pensadores, a tradução passa pela interpretação do texto dentro e fora do respectivo contexto. Em seguida, será analisada a visão funcionalista de acordo com os estudos de Christiane Nord que remete para uma abordagem sistemática de problemas tradutórios, dando efectivo realce à função textual na cultura de chegada. Num terceiro ponto, haverá lugar à visão linguística da tradução, tal como é sugerida por Roman Jakobson, Eugene Nida, Mona Baker. E por fim, a abordagem culturalista terá por base alguns estudos de Susan Bassnett e de André Lefevere que assinalam o "grande salto em frente" na disciplina chamada de "Estudos de Tradução", considerando a teoria dos polissistemas de Itamar Even Zohar um dos pontos-chave para o *cultural turn* em Estudos de Tradução. A selecção de textos e autores obedeceu apenas a critérios subjectivos.

2.1.1. Visão hermenêutica

Quando em 1975 George Steiner publicou *After Babel, Aspects of Language and Translation*[3], introduziu uma maneira diferente de olhar a Tradução, através de uma

[3] Foi usada a edição portuguesa de 2002, com tradução de Miguel Serras Pereira

investigação que envolve os fenómenos de tradução ocorridos tanto dentro da mesma língua como entre línguas diferentes. É sabido que toda a obra está marcada pelo título do 1º Capítulo: "Compreender é traduzir", ou seja, Steiner alarga o conceito de tradução a qualquer acto de compreensão. Defende que a leitura de uma obra implica interpretação, embora essa interpretação esteja sempre condicionada por factores que vão desde o leitor do texto até ao propósito da leitura; e o leitor tanto pode ser o encenador que prepara a representação de uma peça de teatro e tem de interpretar o texto de maneira a pô-lo em cena, como o actor que vai reproduzir as palavras do autor conforme as interpretou e também de acordo com a interpretação do encenador, ou o tradutor que vai fazer corresponder um texto dado a um novo texto na sua língua, depois de lhe conferir uma interpretação específica. Pedro Tamen refere-se ao fenómeno ligado ao tipo de análise interpretativa a ser feita pelo tradutor, reputando como inevitável uma *leitura à lupa*, expressão que dá a entender a necessidade/obrigatoriedade de uma interpretação cuidada da obra que quer traduzir (*vide* capítulo III do presente trabalho). Steiner reconhece dois textos e dois autores, atribuindo ao tradutor um inequívoco acto de criação, sendo que a este compete sobretudo interpretar o texto estrangeiro, reproduzindo-o de acordo com o seu talento (Steiner, 2002: 27). Sem que haja uma hierarquização das questões, este autor aponta o desfasamento temporal entre o momento da criação da obra e o momento das várias traduções como um dos problemas que apresenta maiores dificuldades ao tradutor: as línguas evoluem, as palavras ganham novos valores semânticos. A polissemia das palavras ou a linguagem ideológica são realidades comuns e próprias de cada uma das diferentes épocas e cabe ao tradutor a tarefa de ajuizar o sentido com que determinada expressão foi usada, tendo em conta factores históricos, sociais e culturais, entre outros. Cabe aqui referir uma frase de Teresa Seruya que ilustra bem este fenómeno:

> Cada palavra tem o seu passado e o seu presente, há um mundo de conotações a envolvê-la, um conjunto de referências e valores históricos, sociais, culturais, afectivos partilhados pelas duas comunidades linguísticas em causa, eventualmente matizados pelas idiossincrasias (culturais, geracionais, etc.) tanto do autor como do tradutor – de tal modo que qualquer sinonímia é inviabilizada, mesmo da perspectiva intralinguística. (Seruya 2003:601).

E se o autor tem liberdade para escolher as palavras que a língua lhe proporciona, elaborando a partir delas a obra que imaginou, o texto que decidiu escrever, já o tradutor tem de *reescrever* um texto a que empresta criatividade própria, mas baseado nas palavras do outro autor, trabalhando-as depois de sopesar o valor de cada uma, analisando a

intencionalidade de cada frase, transpondo-as para o novo texto, ainda que dentro dos parâmetros que a língua e a cultura da tradução lhe oferecem. Tarefa difícil na medida em que essa segunda língua, a maioria das vezes a língua materna do tradutor, poderá não possuir as mesmas valências da primeira.

Nesta linha de pensamento, Steiner introduz o conceito de "movimento hermenêutico", como "acto de reconhecimento e de transposição da apropriação do sentido…em quatro tempos" (Steiner, 2002: 335). E de que modo? Ora, o tradutor está perante um texto que vai traduzir; para tal, tem de o compreender, e quando isso acontece nasce a *confiança*. Ainda que se depare com linguagem por vezes incoerente ou mesmo "disparatada" o tradutor conta com a coerência do mundo, pelo que a confiança entretanto estabelecida lhe permite encarar e ultrapassar o dilema em que "seja o que for" pode significar "tudo o que se quiser" (*ibidem*, 2002: 336). Ao assumi-lo, nasce o segundo tempo do movimento hermenêutico a que Steiner chama de *agressão*: nesta fase, o tradutor, consciente do outro texto/autor, apropria-se do sentido, invade a obra que tem pela frente, numa "incursão" por caminhos outros. Na mesma linha de pensamento, Tamen afirma que o tradutor se "habitua à prosódia" e o novo texto nasce parecendo espontâneo, dando lugar ao que Steiner chama de *incorporação*, ou seja, o terceiro mo(vi)mento do processo (*ibidem*, 2002: 337). Aqui o tradutor importa e absorve o que lhe é proposto no texto de partida, de tal modo que corre o risco de alterar a própria língua, ou enriquecendo-a ou tornando-a mais fraca. Para prevenir o possível desequilíbrio, para que não haja supremacia, para que cada língua mantenha a sua identidade, Steiner completa o ciclo com aquilo a que chama o *movimento do êmbolo* (*ibidem*, 2002: 339) que funciona como compensação dos desvios gerados pelas outras etapas. Segundo este autor, a *confiança* que o tradutor vai experimentando à medida que toma conhecimento do texto de partida tem de ser compensada com um movimento de vaivém que se assemelha ao movimento do êmbolo, para que a tradução não resulte demasiado colada ao texto estrangeiro, porque para ele: "A instauração da reciprocidade de modo a restabelecer o equilíbrio é o nível decisivo do *métier* e da moral da tradução" (*ibidem*, 2002: 339). A forma como Steiner descreve o movimento hermenêutico aproxima-se do funcionamento de um mecanismo, ou seja, recorrendo a uma linguagem metafórica, o autor explica a lógica do pensamento durante o processo tradutório. A interpretação textual da obra na língua original e a subsequente reescrita objectivada no texto de chegada envolvem um processo complexo, de tal modo que é possível identificar o cérebro humano com a máquina, com a engrenagem onde não deverá haver atritos para um funcionamento correcto. Os *atritos* em

termos de matéria textual mais não são que palavras, cujo sentido pode ser obscuro ou múltiplo e cuja condição textual depende de factores já referidos, como sejam o contexto social, histórico ou cultural em causa.

Uma forma de ultrapassar o problema, de acordo com Paul Ricoeur será "renunciar ao ideal da tradução perfeita …[para] viver a impossibilidade de servir a dois amos: o autor e o leitor" (Ricoeur, 2005: 17)[4]. Admite ainda este autor "a aceitação da diferença insuperável do próprio e do estrangeiro" (*idem*, 2005: 19), ao contrário do que advoga a teoria de Schleiermacher inviabilizando essa possibilidade, isto é, o tradutor teria de optar por um dos caminhos, conforme já referido no primeiro parágrafo deste capítulo. De certo modo, Ricoeur dá a entender que é possível traduzir seguindo os dois princípios, reconhece a divergência, mas o facto de saber que é impossível atingir a tradução perfeita constitui um maior desafio para o tradutor, desafio que, em lugar de desânimo, se transforma no prazer de criar o novo texto. E diz: "Hospitalidade linguística… em que o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em sua casa, na sua própria morada de acolhimento, a palavra do estrangeiro" (*ibidem,* 2005: 21). O tradutor *habita* a língua estrangeira, invade-a enquanto analisa o texto original; em contrapartida, ao produzir o texto de chegada, *acolhe* a outra língua com prazer, sem pretender disfarçar o facto de ser uma tradução. Ainda na perspectiva de alcançar a "tradução perfeita" já Walter Benjamin, no ensaio *A Tarefa do Tradutor,* preconizara a existência de uma *reine Sprache*, "língua pura" na qual iriam convergir os sentidos de todas as traduções, na medida em que atribuía às línguas um ponto de convergência, uma afinidade:

> … all suprahistorical kinship of languages rests in the intention underlying each language as a whole – an intention, however, which no single language can attain by itself but which is realized only by the totality of their intentions supplementing each other: pure language" (Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1968: 78).

Voltando a mencionar Paul Ricoeur e a abordagem hermenêutica no ensaio *Sobre a Tradução*, este autor afirma que "…o desejo de traduzir deve ser satisfeito à custa do dilema fidelidade/traição […] porque não existe um critério de boa tradução", já que se tal critério existisse seria possível "comparar o texto de partida e o texto de chegada com um terceiro texto, esse sim portador de sentido idêntico que se pressupõe circular do primeiro para o segundo" (Ricoeur, 2005: 40,41). Quererá isto dizer que se existisse entre dois textos tidos como equivalentes, um termo de comparação que permitisse uma identidade, talvez essa identidade pudesse constituir a utópica tradução perfeita, o desejado texto ideal.

[4] Foi usada a edição portuguesa de 2005, com tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo

Em Ricoeur, fica claro que o tradutor tem de renunciar à tradução perfeita porque "não há terceiro texto" (*idem*, 2005: 43) tem de aceitar a diferença, tem de a trabalhar. Ao assumir a tradução de determinado texto, o tradutor enfrenta, por vezes, situações de complexa ou quase impossível resolução, como sejam os casos de expressões idiomáticas. Nestas circunstâncias, a tradução reflectirá alguma "imperfeição" que o leitor irá reconhecer, embora da parte do tradutor haja não só o objectivo como o desejo ou a vontade de traduzir bem, tornando o texto acessível a todos; sem tradutores e sem traduções, de que maneira teriam sido divulgados, por exemplo, os textos clássicos em grego e em latim? É ainda Ricoeur a afirmar que "é sempre possível dizer a *mesma coisa* de outra forma" (*ibidem*, 2005: 46). Uma tal afirmação tanto pode significar a forma de resolver dificuldades dentro de uma mesma língua, como serve para caracterizar a tarefa do tradutor que diz noutra língua o que se disse numa língua diferente. E referindo-se ainda à polissemia das palavras, diz: "É sempre o contexto que … decide o sentido que a palavra assumiu…" (*ibidem*, 2005: 48). Entende Ricoeur que a interpretação do tradutor deve partir do texto (do tecido textual) para a frase e só depois para a palavra, atribuindo a maior importância ao sentido conferido pelo autor, indo até "à carne das palavras, essa carne a que se chama *letra*" (*ibidem*, 2005: 68). Quando se pensa em poesia, na musicalidade das palavras, há por vezes perdas no texto traduzido. O conjunto das palavras é escolhido em função de um léxico existente na língua de chegada, relegando para segundo plano o próprio sentido do texto de partida, de tal modo que a maneira de aproximar a musicalidade de um texto numa determinada língua de outro numa língua diferente passa por trabalhar a letra dentro de cada palavra, procurando, pelo menos, manter o tom e o ritmo do texto inicial. Talvez aí resida a justificação para o facto de se falar em tradução "à letra" ao querer dizer tradução literal.

George Steiner e Paul Ricoeur entendem a tradução como matéria filosófica: não dão respostas definitivas, apontam caminhos, problematizam questões, recorrem a metáforas para explicar o que é de mais difícil explicação. E se ambos estão de acordo quanto à importância da interpretação do sentido, sem descurar a importância da palavra, reconhecem também que, *depois de Babel*, a tradução é inevitável.

2.1.2. Visão funcionalista

As visões hermenêuticas da tradução apontam pois para a leitura interpretativa dos textos de partida. Christiane Nord, por sua vez, desenvolveu estudos sobre a tradução, ou melhor, sobre o produto da tradução, numa perspectiva funcionalista, defendendo o

reconhecimento dos diversos aspectos e agentes de uma "literary communication", na obra *Translating as a Purposeful Activity* (1997). Levando em linha de conta que a tradução é uma forma de comunicar, que ocorre numa "situação comunicativa", Nord propõe a terminologia do processo de comunicação: o "emissor" é o escritor/autor; o "receptor" é o leitor; a "mensagem" é o texto – o "emissor" comunicará com "intencionalidade" e o "receptor" criará uma "expectativa". Segundo a autora, deverá ser a função do texto de chegada a servir de fio condutor à tradução: "Let your translation decisions be guided by the function you want to achieve by means of your translation" (Nord, 1997: 39). Referindo os diferentes aspectos da situação comunicativa, a autora chama a atenção para a importância da função da tradução junto do público receptor, também em textos literários, afirmando:

> Even if a source text has been written without any particular purpose or intention, the translation is always addressed to some audience (however undefined it may be) and is thus intended to have some function for the readers. (*idem*, 1997: 83).

A tese de Christiane Nord é analisada e comentada na obra *Can Theory help Translators?*, (Chesterman/Wagner, 2002) de modo bem explícito, no diálogo entre os seus autores Andrew Chesterman e Emma Wagner quando surge a interrogação "What's it all for?" (Chesterman e Wagner, 2002: 39-41). Perante um certo caso de tradução frustrada, Wagner faz recair responsabilidades na falta de ligação entre *product* e *purpose*, fruto da inexistência de comunicação entre "iniciador" e "tradutor". Por sua vez, Chesterman, estabelecendo analogia com o funcionalismo em arquitectura, refere a divisa "form follows function" e remete para a proposta de Nord que trata a noção de *skopos,* considerando três componentes no processo tradutório: a intenção (do emissor), a função (da tradução) e o efeito (no receptor). E Chesterman responde ao desafio de Wagner, dizendo: "In ideal cases, and in good professional translation, intention, function and effect all coincide" (*idem*, 2002: 40). Apenas em "termos ideais" a coincidência poderia ser uma realidade: o subjectivismo da "intenção" do emissor/autor ou do próprio tradutor, aliado à diversidade de leitores/receptores e respectivas interpretações não deixa margem para avaliar com segurança o efeito de uma tradução.

A abordagem funcionalista em tradução literária proposta por Christiane Nord privilegia a teoria do *skopos*. Estabelecendo contrastes entre o que se entende por conceito de equivalência *lato sensu* e o conceito de *skopos*, Nord propõe uma análise do objectivo e

da intenção do "iniciador" da tradução, já que o tradutor deverá ter em vista o receptor e a situação de chegada, deverá trabalhar o tecido textual em função do texto de chegada e deverá encontrar, na língua de chegada, os recursos linguísticos para chegar às funções determinadas no *skopos*. A visão funcionalista evidencia de algum modo um campo mais vasto em termos de soluções tradutórias, dado que não condiciona o tradutor só ao texto de partida. (Nord, 1997: 88-93)

Tal como no processo de comunicação, em que o receptor procura captar a mensagem que lhe é enviada pelo emissor, também em tradução e num primeiro momento, o receptor é o leitor/tradutor a quem cabe interpretar o texto de partida, ao passo que um segundo momento já se refere ao tradutor enquanto emissor do novo texto em função do público da língua de chegada. Por essa razão Nord afirma que o texto de chegada já não reflecte a *intenção* do escritor do texto de partida, mas apenas a *interpretação permitida pelo próprio texto de chegada* e que lhe foi atribuída pelo tradutor. (*ibidem*., 1997: 85). Habitualmente preso ao texto de partida e condicionado a uma cultura estranha, o tradutor passará a ter em conta a comunidade que vai consumir o texto traduzido, isto é, a comunidade e a cultura em que ele próprio está inserido, de modo a proporcionar ao público de chegada uma leitura adequada à realidade em que vive.

No caso da obra em análise, Tamen não larga o texto de partida; todavia as notas que junta no final de cada volume são testemunho da sua preocupação com o leitor/receptor da tradução, isto é, a leitura do texto traduzido deve apresentar-se "aceitável" ao leitor português (cf. Toury, 1995: 57).

A visão hermenêutica e a visão funcionalista constituem duas formas diferentes de encarar a tradução, a tarefa do tradutor, mas que se complementam: a interpretação dos textos é essencial na leitura da obra que vai ser traduzida, assim como o conhecimento do destinatário se revelou de utilidade para a realização do texto traduzido. No entanto, falar de tradução implica reconhecer a existência de duas línguas trabalhadas por um tradutor. Para desempenhar essa tarefa, o tradutor tem de recorrer também aos estudos linguísticos, pelo que muitos autores privilegiam uma abordagem da tradução por essa via. Aliás, o desenvolvimento da linguística para o qual contribuíram, por exemplo, Ferdinand de Saussure e Noam Chomsky tem trazido muitos benefícios para os Estudos de Tradução.

2.1.3. Visão linguística

Tamen é tradutor muito atento aos problemas linguísticos em sentido restrito: para ele a palavra é uma unidade de tradução muito importante, como se verá no capítulo 3 do

presente trabalho. Nesse sentido, e para uma abordagem linguística da tradução, importa referir o ensaio de Roman Jakobson "On linguistic aspects of translation" (2000), em que a tradução é apresentada em três vertentes: a tradução intralinguística (quando dentro da própria língua se procuram sinónimos) e a que chama "reformulação", a tradução interlinguística (quando estão em causa duas línguas) e a tradução intersemiótica (que se faz entre sistemas de signos), isto é, a "transmutação". Na senda de Ferdinand de Saussure, aborda a relação entre o significante (sinal escrito ou falado) e o significado (conforme informação do dicionário) que, em conjunto, constituem o *signo linguístico* – a palavra. É sabido que não há razão lógica para que certos objectos sejam designados por determinadas palavras, surgem da própria língua, por convenção. E se é difícil, numa perspectiva intralinguística, obter sinónimos para cada palavra, sendo necessário recorrer à paráfrase para chegar ao sentido desejado, "synonymy is not, as a rule, complete equivalence" (Jakobson, 2000: 114), o problema é ainda de mais complexa resolução quando se trata de tradução interlinguística. A propósito de equivalência, diz ainda: "equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics". (*idem, ibidem*) O conceito de equivalência aplicado à linguagem é condicionado pelo próprio conceito de linguagem que envolve a capacidade inata da espécie humana de comunicar por meio das línguas na sua multiplicidade; por outro lado, a equivalência em termos linguísticos depara-se com a pluralidade das próprias línguas. Este princípio vem, mais uma vez, dar a entender que a tarefa do tradutor não é fácil e estará longe de ser perfeita. Mas o receptor da língua de chegada está a ler um texto produzido por alguém (o tradutor) que pertence à mesma comunidade linguística, com idêntica competência linguística, um texto que é novo naquela nova língua e que apenas foi idealizado, imaginado e escrito, pela primeira vez, numa outra língua por outro alguém (o autor/escritor). Começa assim a desenhar-se o perfil do tradutor/autor, tema de tantas controvérsias ao longo da história da tradução. A linguagem passa pelas palavras, pelas frases e enquadra-se em sistemas gramaticais por meio dos quais o texto faz sentido, porque a gramática, enquanto ramo da linguística cujo objectivo é o estudo da inter-relação das palavras dentro da frase, proporciona uma utilização lógica dos elementos frásicos, dando consistência à sua interpretação. Ainda no mesmo ensaio, Jakobson relaciona a gramática com a tradução, afirmando: "the grammatical categories carry a high semantic import [and] … the question of translation becomes much more entangled and controversial" (*idem*, 117). Por esse motivo terá o tradutor de recorrer à sua competência linguística tanto na língua de partida como na língua de chegada, de modo a vencer a

resistência provocada pelo valor semântico veiculado pelas diferentes categorias gramaticais. Além disso, nas regras ditadas pelas gramáticas das várias línguas, embora se encontrem algumas semelhanças, existem diferenças a vários níveis, relacionadas, por exemplo, com o género dos substantivos ou com a utilização dos tempos verbais. Na análise à prática tradutória de Pedro Tamen, no capítulo 4 do presente trabalho, sugere-se a proximidade das duas línguas em confronto, o francês e o português, e verifica-se que as divergências mais evidentes dizem respeito à sintaxe: por exemplo, em francês o sujeito da oração é obrigatório, em português não se justifica e é muitas vezes indesejável. Em relação aos tempos verbais, verifica-se que o pretérito mais-que-perfeito simples português tem como equivalente o *passé composé* francês, o que coloca ao tradutor alguma dificuldade na transposição do tempo verbal de uma língua para outra, tendo em conta o constante recurso à memória e ao tempo da memória em Proust.

De entre aqueles que mais trabalham a palavra contam-se os tradutores. De certo modo realizam um trabalho em duplicado, porque ora trabalham palavras numa língua de partida, como logo estão atrás das palavras que irão constituir o produto da tradução no respectivo texto de chegada. Mas o tradutor sabe que não pode cingir-se à palavra, sob pena de não atingir o objectivo de traduzir, limitando-se a transferir palavras de uma língua para outra como se de um glossário se tratasse. Kirsten Malmkjaer, na obra *Linguistics and the Language of Translation* (2005), propõe uma abordagem com base na forma como as palavras são encaradas em tradução, ou como a tradução vê a palavra. Dizendo da dificuldade de definir a noção de "palavra", remete a sua preocupação para o "fenómeno da flexibilidade lexical" (Malmkjaer, 2005: 86), retomando de certo modo a ideia de Eugene Nida que pôs de parte o conceito de "significado fixo", para atribuir ao contexto a tarefa de definir o sentido das palavras, isto é, encontrando uma "definição funcional" do significado da palavra que decorra do contexto e da cultura em que se insere. Afirma Nida:

> Language consists of more than the meanings of the symbols and the combinations of symbols; it is essentially a code in operation, or, in other words, a code functioning for a specific purpose or purposes. Thus, we must analyze the transmission of message in terms of a dynamic dimension. (Nida, 1964: 120)

O conceito de "dimensão dinâmica" referido por este autor leva à concepção de "equivalência formal" e de "equivalência dinâmica", sendo que a primeira diz respeito ao modo como a mensagem do texto de chegada deve coincidir com a mensagem do texto de partida em termos de forma e conteúdo e a segunda baseia-se no "principle of equivalent effect". Este princípio determina que o sucesso de uma tradução passa por contemplar

parâmetros como "making sense, conveying the spirit and manner of the original, having a natural and easy form of expression, producing a similar response", de tal modo que a relação estabelecida entre o receptor do texto traduzido e a mensagem seja idêntica à que anteriormente acontecera entre o texto de partida e o respectivo receptor. (Nida, 1964: 159). Na perspectiva de Jeremy Munday e ainda que contestado por muitos estudiosos, foi Nida que trouxe para os Estudos de Tradução a figura do receptor do texto de chegada, contribuindo assim para um aprofundamento da disciplina. (Munday, 2001: 45). É este um dos conceitos que Pedro Tamen confere à tradução da obra de Proust. Quando numa das entrevistas afirma "…procuro… escrever em português aquilo que penso que o autor escreveria, se escrevesse potuguês", o que pretende não será mais do que chegar a um "equivalent effect", indo assim ao encontro da equivalência dinâmica de Nida. Para Tamen, o leitor do TC deverá deparar-se com o mesmo tipo de dificuldades encontradas pelo leitor do TP.

Voltando à "flexibilidade lexical" e ao estudo de Malmkjear, a autora refere situações tão complexas como a ambiguidade, a polissemia, a imprecisão e a metáfora. Numa ordem crescente de complexidade, não deixam de revelar idêntica dificuldade para o tradutor, que se vê confrontado com palavras homónimas ou homógrafas, com frases cuja sequência permite mais do que uma interpretação, com expressões pouco claras usadas pelo autor do texto de partida; Malmkjear atribui à metáfora um grau de complexidade maior quando afirma: "Linguistic flexibility culminates in the phenomenon of metaphor" (Malmkjear, 2005: 109), já que ela tanto pode servir de explicitação de uma ocorrência, facilitando a vida do leitor, como poderá ser um subterfúgio do texto de partida que veicule mal-entendidos, obrigando o tradutor a um esforço suplementar de interpretação textual. No capítulo seguinte deste trabalho, dedicado aos paratextos, haverá lugar a uma abordagem da problemática da metáfora.

Ainda no âmbito da visão linguística da tradução, importa referir a obra da autoria de Mona Baker *In other Words, a coursebook on translation*, (1992) uma referência para professores e futuros tradutores, com chamadas de atenção, sugestões, conselhos, para resolução de muitos problemas tradutórios. Tal como o título sugere, a relevância vai para a "palavra" e para o seu significado lexical, ou seja, "the specific value it has in a particular linguistic system and the 'personality' it acquires through usage within that system" (Baker, 1992: 12). Atribuir "personalidade" à palavra, quando já foi bastamente referida como indesejável a tradução palavra-a-palavra, pode suscitar estranheza, no entanto é essa "personalidade adquirida" que, no dizer de Mona Baker, veicula o que pretende dizer o

texto. As questões abordadas nos dois primeiros capítulos referem-se à "equivalência ao nível da palavra" e à "equivalência acima do nível da palavra" dentro de uma perspectiva didáctica; e Baker refere-se, desde logo, à não-equivalência entre palavras como sendo um dos problemas enfrentados pelo tradutor. Descodificar unidades de sentido para chegar a um sentido global será a preocupação de quem se encontre perante um dado trecho e cuja interpretação irá ditar opções tradutórias (…*to start by decoding the units and structures*…) (id., 1992: 10). Tendo em conta que a própria natureza da linguagem leva a que as palavras tenham contornos confusos *("blurred edges"*) (id., 1992: 17), o sentido veiculado só será alcançado dentro do respectivo contexto; e o tradutor não é um leitor qualquer, pelo que deverá perceber (interpretar) muito bem o que se diz na língua de partida, de modo a proceder à *reescrita*, tanto quanto possível, correcta na língua de chegada. No entanto, há situações de não-equivalência que dependem, muitas vezes, de diferenças socioculturais entre os sistemas de línguas em causa, ou do campo semântico a que respeitam; para minorar e, se possível, resolver o problema, Mona Baker adianta que o primeiro passo será identificar o tipo de problema. Parafraseando outros autores, no caso, Bolinger e Sears, 1968, diz: "In other words, a single word which consists of a single morpheme can sometimes express a more complex set of meanings than a whole sentence" (*idem*., 1992: 22). E se a língua de chegada não oferecer equivalentes, a estratégia passará, por exemplo, por recorrer a um hiperónimo, usar uma palavra neutra ainda que menos expressiva, encontrar uma paráfrase que transmita o sentido que se pretende, ou até recorrer a uma ilustração (*idem*, 1992: 26-41). Num patamar a seguir, Mona Baker aborda a problemática relacionada com a ordem por que as palavras surgem numa dada frase, com as combinatórias próprias de cada língua (*collocation*), com as expressões feitas, com as expressões idiomáticas e inerentes dificuldades. Nestes casos, a dicionarização não resolve o problema; ainda que, regra geral, os dicionários ingleses mencionem várias co-ocorrências em relação à mesma palavra, atribuindo-lhe sentidos diversos, não se pode dizer outro tanto dos dicionários portugueses. Através de exemplos concretos, Mona Baker mostra os diferentes sentidos veiculados pela mesma palavra apenas por mudar um dos elementos da expressão (*idem*, 1992: 49). Referindo as expressões idiomáticas e as expressões feitas, reitera a necessidade de o tradutor as reconhecer como tal, sugerindo uma estratégia para esse efeito: "The very fact that s/he cannot make sense of an expression in a particular context will alert the translator to the presence of an idiom of some sort" (*idem*, 1992: 66). Ao identificar alguma dessas expressões, o tradutor opta, na

maioria dos casos, por recorrer à utilização de paráfrases, explicitando o que não tem equivalência directa entre a língua de partida e a língua de chegada.

Apesar de todas as dificuldades com que se depara o tradutor ao nível da palavra, há sempre maneira de encontrar uma "equivalência" de sentido mais ou menos adequada ao texto que o tradutor pretende transmitir, isto é, a tradução é possível e a prática diz que desde sempre o foi. E ao longo dos tempos a discussão sobre a prática tradutória focou-se na interpretação da obra em causa, na problemática de duas línguas em confronto, na finalidade objectiva da tradução.

2.1.4. Visão culturalista

Tomando como ponto de partida a abordagem funcionalista da tradução, tal como a entendeu Roman Jakobson, Itamar Even-Zohar propõe, nos anos 70, a Teoria dos Polissistemas, através da qual explica a forma como a literatura traduzida se integra, de forma dinâmica, nos sistemas culturais de chegada. A perspectiva que Even-Zohar abriu aos Estudos de Tradução com a sua teoria veio permitir à disciplina um lugar próprio. Nas páginas que dedica à matéria em 1978, num artigo posteriormente reeditado em 1990 (cf. Bibliografia), começa por afirmar: "As a rule, histories of literatures mention translations when there is no way to avoid them, when dealing with the Middle Ages or the Renaissance, for instance." (1990: 45) Percebe-se que, por parte de historiadores da literatura, havia alguma relutância em aceitar a tradução literária e as obras traduzidas, temendo que estas pudessem vir a ganhar supremacia no panorama cultural de chegada. Even-Zohar chama a atenção para o facto de a literatura traduzida poder assumir, dentro do polissistema literário de cada país, uma posição tal que dê origem a novos repertórios, a novas tendências, dizendo "…when new literay models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire" (Zohar, 1990: 47), ainda que de acordo com a própria posição central ou periférica da literatura de chegada em causa. Por isso, afirma:

> ….the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysistem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature. (Zohar, 1990: 47)

A teoria dos polissistemas conferiu aos Estudos de Tradução uma *personalidade* e um desenvolvimento em termos de disciplina autónoma que as abordagens anteriores não lhe facultavam. Por seu lado, as propostas de Susan Bassnett e Andre Lefevere, na

introdução à obra *Translation, History & Culture* (1990), em sintonia com o enquadramento proposto por Even-Zohar, fizeram dos Estudos de Tradução uma disciplina de sucesso a partir dos anos 80, (Bassnett, Lefevere, 1990: IX). Para ilustrar a forma como a teoria dos polissistemas se aplica à tradução, às diferentes reescritas, Bassnett e Lefevere recorrem a alguns textos do passado que apresentam como estudos de caso. Entre eles, seleccionaram uma referência à tradução em Proust e na obra que serve de pretexto à presente dissertação (*À la recherche du temps perdu*), através da qual se percebe o gosto da época, as preferências da cultura, no limiar do século XX. O simples facto de Proust se referir à literatura traduzida e consumida pelos leitores da época, nas páginas do romance, revela a importância do tema e a consciência de que o fenómeno era digno de ser mencionado. O narrador de Proust refere o facto de surgirem novas traduções de clássicos, em que até os nomes próprios são outros mais consentâneos com o gosto da época, manifestando, através de uma das personagens, a avó, o seu desagrado pela novidade. Em causa estão duas traduções produzidas com um desfasamento temporal de um século e a mais antiga, por ser a que melhor conhece, é a que mais agrada à referida personagem, para quem o sistema literário francês continua a deter uma inequívoca posição central.

> Translations made at different times … tend to be made under different conditions and to turn out differently, not because they are good or bad, but because they have been produced to satisfy different demands. (Bassnett/Lefevere, 1990: 5)

Esta afirmação, que justifica de certo modo a existência das traduções a que faz referência o romance de Proust, contém dois conceitos: por um lado transmite a visão funcionalista da tradução quando faz depender o produto de um pedido ("demand"), por outro, ao associar "tempo" e "condições" deixa transparecer a existência do contexto em que cada trabalho vai ser executado. Para definir esse contexto há que detectar características históricas, sociais, culturais, de cada uma das épocas em causa. Além disso, na perspectiva da teoria dos polissistemas, o texto original, melhor dizendo o texto de partida, no caso vertente a *Odisseia*, deixou de ter o papel primordial que passou a pertencer ao contexto de chegada. Importa, a partir de então, observar qual o efeito dos textos traduzidos no sistema de chegada, e analisar qual o papel da tradução na história e na cultura em que se insere. (Bassnett, 1993/4: 171).

Percebe-se que os Estudos de Tradução e a Tradução, enquanto disciplinas, começam a ser olhadas de outro prisma, abrem-se novas perspectivas nas abordagens do problema, há mudança. O *cultural turn,* movimento iniciado nos anos 80, defende que os textos e as leituras se vão modificando ao longo do tempo porque o tempo não pára, pelo

que o objecto de estudo passa a ser o já referido efeito produzido pela tradução no sistema de chegada, dando sentido à ideia de Walter Benjamin de que traduzir é dar nova vida a um texto, é prolongá-lo no tempo ("afterlife").

O intercâmbio entre as culturas dos vários países passa, em parte, pela tradução é o que reitera Susan Bassnett no artigo publicado na revista *Dedalus* em 1993/4: "Translation can indeed play a key role in helping us to see the world differently" (Bassnett, 1993/4: 174). O conhecimento de outras literaturas, através da tradução, leva à descoberta de modos de vida, de pensamentos, de manifestações culturais de outros povos, contribuindo para o enriquecimento da cultura que recebe os textos traduzidos. Refere ainda que toda a relação entre escritor e leitor se alterou dado que o leitor criou novas expectativas em função do texto traduzido propriamente dito; desapareceu a supremacia do "original", o que está em causa é o produto, isto é, a tradução enquanto novo texto (cf. Bassnett, 1993: 176). Um pouco nesta perspectiva de mudança, de alteração comportamental no que aos Estudos de Tradução diz respeito, a autora afirma:

> The New World, as the early colonizers termed it, stood in an oppositional relationship to the Old World, as Woman stood in relation to Man, as Translation to Original. The new metaphors from several different sources overturn that polarity: the New World is now the source of change, it is the place where the old is renewed in order to continue its existence. (Bassnett, 1993: 178).

Benjamin falou de "afterlife", Bassnett fala de renovação do antigo, ambos para se referirem à forma como entendem que deve ser encarada a tradução, vítima de sucessivas apreciações de carácter negativo até aos anos 70 (cf. Bassnett, 1993:174).

Também em Portugal, embora a partir dos anos 90, se começa a desenvolver verdadeiramente o interesse científico pela tradução e se intensifica a oferta universitária em formação de tradutores.

Em 2006, Alexandra Assis Rosa já podia fazer algum balanço sobre o assunto, tendo apresentado um trabalho sobre a Tradução em Portugal, publicado na revista *Polifonia*, em que dá conta de "um conjunto de dados sobre a relevância assumida pela tradução no sistema português durante as últimas décadas". (Rosa, 2006: 77). Os dados apurados são de ordem quantitativa e permitem avaliar o impacto e a importância que a literatura traduzida tem tido ao longo das últimas décadas em Portugal. Porque o seu objectivo foi:

> …to present a provisional collection of data in order to contribute to the assessment of the current importance of translation as intercultural activity in Portugal…[…] to appraise the degree of interference of other cultures in the contemporary

> linguistic and cultural input of the Portuguese, bearing in mind that this may contribute to profile the importance this translated input may have on the contemporary Portuguese repertoire. (Rosa, 2006: 78)

Dada a importância reflectida nos resultados numéricos obtidos no estudo efectuado e que demonstram a dinâmica cultural que a literatura traduzida tem provocado no actual contexto nacional, Alexandra A. Rosa deixa em aberto a necessidade de aprofundar novas pesquisas em Estudos de Tradução, "… the way is open to consider the relevance of further research in Translation Studies as another contribution to the history of our collective repertoire and linguaculture" (*Idem*: 91). Justamente a presente dissertação pretende proporcionar diferentes olhares sobre a maneira de traduzir, a "arte de traduzir" em Portugal nos dias de hoje, pela mão (e pelas palavras) de Pedro Tamen, tradutor de mérito.

Referindo ainda o caso português, cabe aqui uma breve nota sobre o panorama recente da literatura traduzida em Portugal: a tradução da obra *À la recherche du temps perdu* surge num momento em que há consciência da necessidade de fazer novas traduções de clássicos: ao longo da última década surgiram retraduções de obras como a *Ilíada* e a *Odisseia* da responsabilidade do Professor Frederico Lourenço; a *Utopia* que valeu o Prémio de Tradução ao Professor Aires do Nascimento em 2006; os *Sonetos* de Shakespeare e obras de Racine traduzidos por Vasco Graça Moura; Cervantes pelo poeta José Bento; os clássicos de autores russos objecto de traduções directas para português. E, de uma forma geral, os clássicos do modernismo como Musil, Walter Benjamin, Thomas Mann ou Marcel Proust. As novas traduções, os novos textos de chegada passam a fazer parte das leituras possíveis em língua portuguesa, dando nova vida às obras de partida.

Em termos de literatura, a transformação "imposta" pela tradução a um texto, seja ele de que natureza for, sempre esteve e estará, sujeita a polémicas. Outrora fez mártires; hoje em dia, são os teóricos que, através dos seus estudos, nos permitem olhar a tradução e a tarefa do tradutor de outros prismas, reconhecer vida própria aos novos textos. Os pontos de vista abordados neste capítulo procuraram reflectir visões da tradução tal como ela foi entendida pelos autores seleccionados. É tempo agora de acompanhar o percurso do tradutor Pedro Tamen.

Capítulo 3

O discurso de Pedro Tamen sobre a tradução

O estudo desenvolvido em *Seuils* por Gérard Genette permite identificar os diferentes *limiares* que suportam a existência da obra literária, que abrem caminho ao livro – tudo aquilo a que, por demasiado evidente, não é atribuído real valor, desde a apresentação editorial, o nome do autor e o título, as dedicatórias e epígrafes, os prefácios e posfácios, as notas, entrevistas e conversas. E tudo o que não pertence ao texto autoral constitui, para Genette, o *paratexto*. Paratexto, cuja fórmula identifica como: *paratexto* = *peritexto* + *epitexto* (Genette, 1987: 11). Genette não hesita em criar neologismos a partir dos prefixos *para*, *peri* e *epi* para explicar a sua teoria. Assim, ao introduzir os termos *paratexte*, *peritexte* e *epitexte* (paratexto, peritexto e epitexto), pretendeu Genette significar tudo o que contribui para a existência de um texto. E justifica os neologismos estabelecendo analogias com outros vocábulos já existentes no léxico francês, (em relação a *paratexte),* como por exemplo «*parafiscal*» ou «*paramilitaire*». Importa entretanto assinalar que os vocábulos paratexto, peritexto e epitexto não constituem, por enquanto, entradas no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, edição de 2005. Contudo, de acordo com o mesmo dicionário, o prefixo de origem grega "para" transmite ideias como *junto, ao lado de, ao longo de* ou *excepto, para além de*; indica ainda *proximidade,* por exemplo, em palavras como parágrafo e paratiróide, bem como *oposição*, por exemplo, em paradoxo); "peri" significa "em volta de", "ao redor de" e "epi" quer dizer "muito perto" ou "sobre".

Posto isto, torna-se possível convocar de igual modo, para a literatura traduzida, os mesmos termos que Gérard Genette criou para a obra original, na medida em que a tradução de qualquer obra literária implica necessariamente a sua publicação, a sua apresentação em livro. A tradução é, assim, um texto que se fará livro e, segundo afirma o autor, "…la nécessité d'un paratexte s'impose à toute espèce de livre" (*idem*, 1987: 9), pelo que, enquanto livro, será também objecto de paratextos. De forma subtil, são muitas vezes os paratextos que condicionam as próprias opções do leitor.

Dado que as entrevistas e as críticas literárias, entre outras, se posicionam fora do livro e surgem, quase sempre, após a publicação do livro, Genette chamou-lhes *epitexto*, considerando-o como parte integrante do *paratexto*. O interesse manifestado pelos jornalistas e a importância conferida por Genette ao epitexto permitem avançar para uma

análise sistemática das entrevistas a Pedro Tamen seleccionadas para a presente dissertação. Do mesmo modo, embora dentro do conceito de peritexto, cabem as Notas de Tradutor introduzidas no final de cada volume da obra traduzida e que serão objecto de análise também neste capítulo.

Além disso, no texto fundador dos Estudos de Tradução *The Name and Nature of Translation Studies,* James Holmes determina que esta é uma disciplina de carácter empírico cujos objectivos são precisamente "(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted" (Holmes, 1988: 176). A experiência vivida e transmitida pelo tradutor nas entrevistas vem ao encontro do teórico James Holmes naquilo a que se refere o ponto (1). No seu mapeamento da disciplina, Holmes refere-se a "descriptive translation studies (DTS)" que subdivide em "function-oriented DTS" e "process-oriented DTS": No primeiro caso trata a análise das traduções nos contextos, ao passo que no segundo chama a atenção para a importância do que se passa na mente do tradutor que compara com uma "little black box" durante o processo de traduzir. Tendo consciência da complexidade do processo, Holmes afirma que só a colaboração dos estudos de psicologia relacionados com a análise de processos mentais pode contribuir para chegar à "black box" do tradutor (cf. Holmes, 1988: 177). A retrospectiva a que os entrevistadores obrigam o interlocutor/tradutor permite aproveitar, para os estudos de tradução, a experiência de alguém que não teme e nunca recusa a exposição mediática. Tamen dá conta do método que usa ao traduzir e que, de certo modo, se aproxima do método de que fala Gideon Toury na obra *Translation – A Cultural-Semiotic Perspective* (1986). O autor propõe a reconstrução do acto de traduzir num processo desenvolvido em quatro patamares que identificou como *decomposição* (do texto de partida, determinando as suas características), *selecção* (das características relevantes), *transferência* (dos elementos seleccionados para um campo semiótico definido) e consequente *recomposição* (de uma nova entidade que reflicta relevância). (Toury: 1986: 1114). Não usando a mesma terminologia, Pedo Tamen, por sua vez, aponta uma primeira fase de reconhecimento do texto de partida em que consciencializa a tarefa que tem pela frente; depois, ao longo da execução do trabalho, estabelece contacto mais directo com as dificuldades que vão surgindo; em seguida transfere e, finalmente reescreve o texto de partida. Pode isto significar que os Estudos de Tradução não ficam completos sem a participação efectiva do tradutor que se expõe, que explica os seus métodos, que deixa transparecer a génese do seu trabalho.

Na verdade, o objectivo do presente capítulo será analisar a relevância do epitexto constituído pelas entrevistas e do peritexto relativo às notas de tradutor, enquanto contributos para melhor compreender o tradutor Pedro Tamen; num terceiro subcapítulo será apresentada a concepção de tradução que o tradutor transmite recorrendo à linguagem metafórica.

3.1. Entrevistas: um epitexto

No início do século XXI, começam a surgir na imprensa algumas "conversas" com Pedro Tamen, a propósito da tradução de *À la recherche du temps perdu*, através das quais se percebe o agrado que tal tradução estaria a provocar nos leitores.

Recorrer a entrevistas publicadas na imprensa generalista poderá não deixar transparecer a verdadeira face do tradutor – é impossível ignorar a presença e a voz do entrevistador, é necessário ter consciência de que as respostas do entrevistado passam pelas palavras do jornalista. Contudo, há que ter em conta que, por vezes, os diferentes jornalistas, perante uma mesma obra, elaboram perguntas idênticas, dando origem ao mesmo tipo de respostas da parte do entrevistado. Não será, pois, o lado mais ligeiro das entrevistas ou o seu carácter menos científico que irá impedir uma análise atenta do que Pedro Tamen, por meio de palavras simples, deixa transparecer de conceitos, de preocupações, de opções tradutórias. Além disso, escritor, editor ou crítico literário, o jornalista terá consciência do trabalho que este homem das letras vem desenvolvendo como tradutor, desde há algumas décadas. O facto de Pedro Tamen ser um homem afável, de portas abertas aos jornalistas, torna-o extremamente mediático, havendo por isso muito material de pesquisa, exigindo a triagem critérios selectivos adequados ao objectivo do presente trabalho.

Sem escamotear o seu carácter informal, a leitura atenta das entrevistas a propósito da tradução de *À la recherche du temps perdu* permitiu a percepção de que seria possível estabelecer alguns paralelismos entre o que diz este tradutor e o que dizem estudiosos da Tradução. Para tal, foram seleccionadas apenas oito entrevistas realizadas entre os anos de 2002 e 2008, cujo tema se relaciona com a tradução da obra de Proust. Como anteriormente referido, a tradução dos sete volumes em causa terminou em 2004, o que significa que as primeiras entrevistas tiveram lugar durante o período em que decorria ainda o trabalho do tradutor. Propõe-se agora uma análise às opiniões que os jornalistas transcreveram das conversas com Pedro Tamen, recolhendo de forma sistemática o que possa fazer eco em estudos e teorias de Tradução. Diga-se que serão tomadas em linha de

conta apenas as palavras de Pedro Tamen e não comentários possíveis dos respectivos entrevistadores.

Assim, quando no ano 2000 é convidado a traduzir *À la Recherche du Temps Perdu* Pedro Tamen explica aos vários jornalistas e com algum desfasamento temporal (2002, 2003 e 2005), o que sentiu perante tal proposta, apontando também a motivação que sempre o persegue quando se lhe oferece este tipo de trabalho:

> …houve um editor que mo propôs. Eu aceitei logo, um pouco inconscientemente, porque provavelmente nessa altura não fazia ideia das dificuldades da tarefa… Espero poder levar até ao fim esta dificuldade em que me meti. (*D.N.*, 2002)

É clara a existência de um *iniciador* da tradução, tal como sugere Christiane Nord em *Text Analysis in Translation* (Nord, 1991: 8), isto é, neste caso, o iniciador é o editor que decidiu publicar Marcel Proust, numa nova tradução, numa tradução para o século XXI e que convida Pedro Tamen para a tarefa. E se o convite do editor foi ao encontro do "sonho antigo", se a motivação existia, mais ou menos latente no tradutor, o desafio passou pela consciência das inúmeras dúvidas e "dificuldades", tal como afirma na mesma entrevista:

> Um sonho antigo não é Proust. Um sonho antigo é a dificuldade, porque sempre sonhei traduzir coisas que dessem luta, que fossem difíceis, e de que eu gostasse muito, como sempre gostei da «Recherche». (*D.N.*, 2002)

Paul Ricoeur, no ensaio *Sobre a Tradução*, (2005: 14-15) fala da "resistência" que qualquer texto estrangeiro oferece à tradução, referindo um "complexo de heterogeneidade" das línguas munidas de semânticas e sintaxes próprias e das "conotações meio mudas" presentes nas construções frásicas. Tamen reflecte esta ideia, quando confessa:

> (…) comecei a reler e foi nessa altura que comecei a ficar cada vez mais aflito…no que me fui meter… Mas depois, pronto, arranquei. É de tal modo *envoûtante*, subjugante a obra e a tarefa, não apenas em termos de responsabilidade, mas em termos de invasão do nosso todo, que deixei de pensar em mais nada… (*Público*, 2003)

Tal significa que, a par do prazer e do desafio que tal tarefa provoca, subsiste a dúvida quanto à capacidade de cumprir o objectivo; dúvida que emerge da tomada de consciência da empresa a levar a efeito. Pouco antes de empreender a tradução de Proust, nem Pedro Tamen, tradutor experiente de longa data, conseguiu escapar a esses

sentimentos. No entanto, percebe-se que parte da motivação de Tamen para traduzir passa pela certeza antecipada do grau de dificuldade de determinado trabalho, quando afirma "…a tradução, para mim, corresponde a um mecanismo semelhante ao do leitor de livros policiais que tenta adivinhar quem é o criminoso…" (*Ler*, 2002).

Para Tamen, perseguir a palavra mais adequada é como "um jogo do gato e do rato" (idem). E volta a falar em "jogo" quando diz: "…a tradução é muitas vezes um jogo de palavras cruzadas, de andar à procura até encontrar a palavra certa". (*Expresso*, 2005). Conforme lembra Ricoeur (Ricoeur, 2005: 48) "cada uma das nossas palavras tem mais que um sentido, como se vê nos dicionários", isto é, o tradutor tem de estar suficientemente atento a esta polissemia. Consciente desta realidade, Tamen confessa: " (…) Mesmo quando não estou a escrever, estou a pensar nos problemas que aquilo levanta a cada passo, não só em termos de palavras, mas de jeito da frase" (*Público*, 2003). Quer isto dizer que, se o tradutor tem a sensação apriorística de poder vir a dominar as palavras e o texto que está para nascer, a verdade é que o outro texto o texto de partida que está a ser trabalhado – tem a inesperada capacidade de invadir o íntimo do novo autor, sem lhe deixar espaço para outras iniciativas, porque afirma: " (…) Isto realmente toma conta de nós, por isso é que falei em termos de possessão" (*Público*, 2003).

Ainda para Ricoeur, "a tarefa do tradutor não vai da palavra para a frase, para o texto, para o conjunto cultural, mas no sentido inverso…o tradutor volta a descer do texto para a frase e palavra" (Ricoeur, 2005: 57-58). Para alguns estudiosos a unidade de tradução significa "the smallest segment of the utterance whose signs are linked in such a way that they should not be translated individually" (cf. Kenny, 2008: 304). Refere ainda Kenny que os tradutores, de um modo geral, partem de orações (clauses) considerando-as como estrutura representativa da "unidade de tradução" (*idem, ibidem*).

Pedro Tamen persegue as palavras no tal *jogo do gato e do rato* – a palavra como unidade de tradução mas sempre preocupado com o *jeito da frase* – é a frase que representa agora a unidade de tradução – ou seja, ao partir da interpretação da frase chegará à palavra mais adequada, mais próxima do sentido do texto de partida, do sentido de Proust. No entanto, a palavra eleita fica a dever-se exclusivamente ao tradutor, pois a ele cabe toda a responsabilidade da escolha, e a questão fica em aberto: Traduzir palavras? Traduzir frases? Ou traduzir sentidos?

É possível reconhecer que, para qualquer tradutor, são, por um lado, questões de ordem textual, nomeadamente ao nível da palavra e da frase, e por outro, questões de ordem semântica que o obrigam ao trabalho de pesquisa mais aturado. Adivinhando-se a

voz do poeta, ao afirmar: " (…) Escrevo com a volúpia de esquadrinhar os múltiplos sentidos de cada palavra, do ponto de vista sonoro e semântico", *(JL,* 2006*)* e a voz do homem de letras ao dizer: "(…) tenho um apego especial às palavras e à linguagem. Sou daqueles que se escandalizam com as pessoas que falam e escrevem mal" (*idem*), não será difícil inferir que, como tradutor, sentirá nas palavras e na forma de as transmitir um obstáculo difícil de ultrapassar quando se trata de traduzir, de aproximar, através da tradução, duas línguas, duas culturas, dois sistemas. Enquanto poeta, volta a referir: "… o que a tradução me traz como poeta é o exercício de linguagem. A tradução exige uma ginástica da língua que é essencial, depois, para a escrita da poesia". (*LER*, 2002). Através destes exemplos, Tamen continua a privilegiar a palavra como a unidade de tradução.

Analisando o modo como se posicionou Tamen entre a língua de partida e a língua de chegada, as respostas dadas aos jornalistas ajudam a compreender as suas opções, pois afirma que teve como objectivo: "…dar ao português o tom, o ritmo, o andamento, a musicalidade do texto francês… sem deixar de acentuar ao leitor, no próprio acto de leitura, que está a ler uma tradução." Ou seja, esclarecendo as suas opções numa outra conversa conduzida por Elisabete França, afirma: "(…) Nos períodos quilométricos de Proust, há sempre maneira de dar uma voltinha e construir a frase em português, simultaneamente elegante e em recriação aceitável do francês". (Sublinhado meu). *(D. N.,* 2005*).* Tamen privilegia assim a *adequação.* A explicação do tradutor vai no sentido do que Gideon Toury referiu no capítulo dedicado a "The Nature and Role of Norms in Translation" (1995: 60) sobre a "norma inicial" que irá acompanhar o tradutor e a tradução. Defende Toury que o tradutor deverá tomar as suas próprias decisões, optando ou por se submeter ao texto de partida e traduzir em adequação, ou ao texto de chegada e traduzir em aceitabilidade, de acordo com as normas da língua/literatura de chegada e tendo como objectivo a cultura de chegada que receberá o produto final (cf. Toury, 1995: 56).

É possível perceber que não pretendeu o tradutor substituir-se ao escritor autoral, nem pretendeu ocupar o lugar que lhe pertence. De tal modo que chega a dizer: "…por alguma razão me recusei a traduzir nomes, topónimos…" *(Público,* 2003*).*

E noutra entrevista, esclarece:

> …hesitei mesmo entre chamar Madame Verdurin e Senhora Verdurin, mas os nomes dos restaurantes, das ruas, fiz questão em manter, de modo a dar o mais possível o ambiente, embora escrito num português especial, naquele que o

> tradutor imaginou que Proust escreveria se o fizesse na nossa língua. *(Expresso*, 2005)

Aparentemente o facto de manter nomes próprios na língua de partida como opção tradutória não poderá ser inserido num critério estranhante no sentido em que o descrevem as análises metodológicas de Schleiermacher. Sabendo tratar-se de tradução, não é estranho para o leitor o facto de se deparar com nomes próprios mantidos na língua de partida. Foi essa a opção de Tamen. A decisão assumida pelo tradutor cabe novamente no conceito de *adequação* de Toury.

Para ilustrar a forma como ultrapassou uma das dificuldades, diz Tamen a propósito do termo *rêverie*:

> A rêverie, em Proust, faz ponte entre esses dois mundos, que existem paralelamente sem se negarem. Devaneio tem logo certo sentido pejorativo de fuga à realidade; às vezes uso o verbo fantasiar, mas é muito complicado; outras vezes, recorri a paráfrases para dar mais sentido à comunicação. (*Diário de Notícias*, 2003)

Ou seja, o termo *rêverie* assumirá diferentes traduções conforme o contexto em que a palavra está inserida e de acordo com as disponibilidades lexicais do português: o facto de umas vezes traduzir por fantasiar, outras recorrer a paráfrases revela proximidade com o conceito de "equivalência conotativa" directamente relacionado com "lexical choices, especially between near-synonyms" (Koller, *apud* Munday, 2008: 47).

Uma questão, outra, dominante nas entrevistas, refere-se ao *estilo.* De que maneira o tradutor transmite o *estilo* dos autores que traduz, no caso, Proust, autor canonizado, e de que forma ultrapassa as dificuldades que se lhe apresentam é pergunta recorrente cuja explicação surge em várias respostas. E diz:

> …[a maior dificuldade foi] a do estilo. Não é o vocabulário, não são as referências culturais, muitas e às vezes complicadas. Proust é difícil e exigente ao próprio nível da inteligibilidade. Se um francês tem dificuldade em lê-lo no original, um português deve tê-la ao lê-lo em português. Para o tradutor, a dificuldade está em conseguir conciliar a manutenção dessa dificuldade original e o cuidado de não a exagerar para não afugentar o leitor (*Diário de Notícias*, 2003).

Tamen tenta conscientemente fugir ao universal da simplificação, isto é, "the process and/or result of making do with less words" (Laviosa-Braithwaite, 1997: 288), assumindo que: "…no Proust, o estilo transborda em cada linha. O que é necessário… é escrever em português o que lá está, mesmo que muitas vezes numa ou noutra construção sintáctica tenhamos que nos afastar" (*Público*, 2003).

Contudo, ao mesmo tempo, afirma:

> O que procuro em qualquer tradução… é escrever em português aquilo que penso que o autor escreveria, se escrevesse português. Portanto, reproduzir em português o estilo do autor e não exactamente aquilo que o autor diz (*Público*, 2003).

Ora, por um lado, Pedro Tamen diz que pretende escrever em português o que o próprio Proust escreveria (em português) numa clara aproximação do conceito de aceitabilidade proposto por Toury, mas, por outro, vai dizendo que não pretende "…deixar de acentuar ao leitor… que está a ler uma tradução". Estará Tamen a contradizer-se? Talvez não. Afirmar que deseja substituir-se a Proust significa querer transportar, através da tradução, o estilo, a cadência, a prosódia de um autor que faz parte do sistema literário francês, para a realidade da literatura em Portugal, isto é, para um sistema literário diferente. Afirmar que deseja que o leitor saiba que está a ler uma obra estrangeira traduzida significa não querer nem esconder, nem disfarçar que se trata de uma tradução. E diz ainda:

> (…) a dada altura, a pessoa habitua-se à toada, à prosódia. Criaram-se rotinas de linguagem e as dificuldades desvaneciam-se, mesmo sem desaparecerem agravaram-se até nos últimos três volumes, não revistos pelo autor, com desleixo de linguagem e obscuridades que não havia no início *(Diário de Notícias,* 2005).

Nesta explicação, pode adivinhar-se a cumplicidade que o tradutor experimenta em relação ao autor e a um romance que acompanha ao longo de sete volumes e muitas, muitas palavras. Porque Tamen conta: " (…) um editor desafiou-me e eu não consegui resistir". (*Expresso*, 2005). Em primeiro lugar emerge o desejo latente de realizar esta tarefa que não lhe permite recusá-la; só depois surgem as preocupações perante a realidade, quando acaba por reconhecer, na mesma entrevista, que "…Foi bem atrevido da minha parte, eu no fundo, já nem me lembrava bem e não medi o que me esperava." (idem). Justifica, mais uma vez, ter aceitado o desafio, ao afirmar:

> …No Proust existe o mesmo gosto de mergulhar no torvelinho das sensações e dos pensamentos das personagens, que tem qualquer coisa daquilo que as pessoas em mim têm apelidado de «barroco», isto é, o gosto por ver as coisas de vários lados e de vários lados ao mesmo tempo, e de olhar para uma realidade que no fundo não se esgota nunca e que tem sempre facetas que não acabamos de indicar ou de escrever. É muito mais esse lado, do que o puro descritivo e a elegância da linguagem, que me interessa no Proust (*Diário de Notícias*, 2002).

E, de tal modo se sente envolvido e subjugado pelo autor e pelo texto acabado de traduzir que, em 2006, numa entrevista a que responde enquanto poeta, confessa como foi tocado, influenciado pela obra de Proust:

> … [em *Analogia e dedos,* a ideia do retrato surgiu] talvez pelo facto de nessa altura estar a traduzir um livro com uma enorme riqueza de figuras como é o La recherche… Estar metido nesse universo talvez me tivesse dado a tentação da minha velha aspiração efabulatória e de me despersonalizar, de não falar de mim (*JL*, 2006).

Tamen ao afirmar "o mesmo gosto de mergulhar no torvelinho das palavras" (como Proust) ou "sentir a velha aspiração efabulatória e de me despersonalizar" (semelhante a Proust) demonstra as afinidades com o autor que aceitou traduzir. A par de afinidades entre autor e tradutor, Tamen defende o tradutor enquanto autor:

> A tradução é obra própria na medida em que o próprio é obra dela, a pessoa (pelo menos a pessoa que eu sou enquanto homem que escreve) é também obra das traduções que faz, porque a tradução é, para mim, não apenas um exercício de ginástica intelectual, mas também um exercício da própria língua, que agiliza a expressão e que me torna mais apto para a escrita exclusivamente minha. Digo exclusivamente minha porque considero que a tradução também é minha, e acredito que na maior parte das traduções que fiz alguma coisa do meu modo pessoal de ser (já não digo de escrever) passou para o texto traduzido (*DNa*, 2002).

Não atribuir autoria aos tradutores, a ponto de praticamente ignorar o seu trabalho, já foi objecto de análise no capítulo 2 da presente dissertação e começa talvez a pertencer ao passado. O interesse dos jornalistas ao "perseguirem" o tradutor, colhendo a opinião de Tamen sobre o assunto é um contributo para o reconhecimento do autor/tradutor.

Entre as preocupações de um tradutor existe o factor tempo a condicioná-lo. Por um lado, o sentimento do respeito pelos prazos, a entrega em tempo a exigir disciplina e método; por outro, a pressão a que o tradutor / trabalhador está sujeito, por ter de cumprir esses prazos (cf. Chesterman/Williams, 2002: 38,39). Relativamente à pressão do tempo, diz Pedro Tamen "(…) apesar de o contrato só prever uma estimativa de prazos, orgulho-me de ter cumprido rigorosamente os termos do acordado, às vezes até entregando antes". (*Diário de Notícias,* 2005). A mesma ideia é repetida em 2008, na revista *Ler*: "Posso vangloriar-me de nunca me ter atrasado."

Pois, para respeitar os prazos, Pedro Tamen tem um método de trabalho exigente que lhe terá ficado da sua formação académica em Direito: "…O Direito para mim foi

importante. Correspondeu à minha forma de pensar, organizada, …o prazer do raciocínio." (*LER*, 2002). Por isso, noutra entrevista, acrescenta:

> Sim, sempre fui muito organizado… pretendi meter-me dentro de balizas… cumpri horário… às nove estava à secretária, saía para almoçar e voltava, até às três e meia, quatro. A ideia era fazer umas seis páginas de computador por dia. *(Diário de Notícias,* 2005*)*

Pedro Tamen não esconde o ambiente de trabalho que o rodeia: abrindo as portas da própria casa, explica de que maneira se dedica à tarefa de traduzir, sempre sujeito à disciplina ditada pelo Curso de Direito. João Pombeiro, na página dedicada à "Sala do Escritor" da revista *Ler,* escolhe como título para a conversa de Maio de 2008 "A Pacatez do Tradutor que fechou a página da Poesia". Já antes o poeta tinha afirmado, relativamente à tarefa de traduzir Proust:

> [Vivi em clausura durante] quatro anos e dois meses ao todo. A clausura teve a ver com a ida para uma casa isolada, no meio dos montes, mas acentuou-se com as minhas atribuições neste trabalho, que, como nunca tinha acontecido de maneira tão intensa, me habitou totalmente. Vivi para isto e só assim se compreende que traduzisse estas páginas todas neste tempo (*Diário de Notícias,* 2005).

"Pacatez", termo atribuído pelo jornalista, ou "clausura", termo assumido pelo próprio Tamen, são palavras-chave que definem bem a tarefa solitária de quem traduz. O isolamento a que voluntariamente se entregou e a disponibilidade de tempo proporcionada pela situação de reforma permitiram-lhe o reencontro com o autor do texto de partida de maneira mais profunda e incondicional. Em 2002, a pedido do jornalista Carlos Vaz Marques da *LER*, elegeu um dos seus versos para se definir a si próprio: "Formado em Direito e solidão" (*LER*, 2008).

O "tempo" é um dos problemas que o tradutor enfrenta e que ultrapassa como ficou descrito acima. No entanto, outros problemas inquietam quem se dedica à tarefa de traduzir. É possível enquadrar o que Tamen vai transmitindo nas entrevistas, nas "estratégias" propostas por Andrew Chesterman (Chesterman, 2005: 17-28), por exemplo: do ponto de vista semântico, importa referir as dúvidas de alguém que tem diante de si as palavras de autores de excelência, como é o caso de muitos que Pedro Tamen já traduziu – referindo apenas alguns, lembrar Gabriel Garcia Marquez, Georges Pérec, Jean-Paul Sartre, Julia Kristeva ou Marcel Proust. E em relação precisamente a Proust e à tradução de *À la recherche du temps perdu*, o tradutor confessa a dificuldade de escolha e de decisão,

perante a problemática da interpretação do texto, em que estão em causa questões como a distância temporal, a pontuação, a sintaxe. O tradutor declara:

> A minha maior dor de cabeça foram as inumeráveis expressões idiomáticas cujo sentido evoluiu ou que já não existem…palavras que foram usadas por Proust num sentido que já caiu em desuso. (…) Fui surpreendido pela pontuação que tornava o sentido da frase enigmático. *(Expresso,* 2005*)*

Fala então dos problemas levantados pela pontuação:

> (…) há diferença de pontuação [nas duas línguas] … o próprio Proust é imprevisível na pontuação, umas vezes muito cumpridor, outras desleixado e as diferenças entre versões são também de pontuação. Interessa-me a pontuação portuguesa e dar lógica à leitura: por exemplo, separando orações subordinadas de principais, no sentido de o leitor poder exercer a sua função na montagem daquele puzzle. O discurso directo, que ele introduz de vários modos, neste volume [primeiro] ainda ficou instável, mas, a partir do segundo, comecei a uniformizar. (*D.N,* 2003)

E noutra conversa volta a falar de pontuação, esclarecendo:

> …esforcei-me por transmitir a mesma dificuldade que um francês encontra ao ler hoje Proust, facilitando ao mesmo tempo a compreensão do texto, usando a pontuação, cortando algumas frases com uns pontos e vírgulas, etc., e inserindo sujeitos onde os mesmos não eram claros, repetindo, por exemplo, que ele era fulano de tal, de modo a facilitar o entendimento. (*Expresso*, 2005)

Das palavras do tradutor depreende-se que a estratégia para solucionar tais problemas passou pelo recurso à *explicitação*, um dos universais de tradução segundo a proposta de Laviosa-Braithwaite, processo através do qual "the translator inserts additional background information in the target text in order to fill in a cultural gap" (Laviosa-Braithwaite, 1997: 289). Há também uma necessidade de introduzir ou repetir nomes, de acrescentar ou modificar pontuação, de adequar a sintaxe ao texto de chegada, conferindo-lhe legibilidade em português.

O facto de estar a trabalhar uma obra escrita há cerca de cem anos pode dar origem a que os problemas provenientes da distância temporal assumam uma complexidade maior sempre que haja referência a determinados períodos históricos ou porque, simplesmente, não é possível e talvez não seja totalmente desejável, pôr de lado a inevitável contemporaneidade de quem escreve o texto de chegada. O tradutor não pode ignorar a época em que os autores escrevem, quer se refiram a períodos anteriores à sua existência ou a previsões futuristas do mundo. Tamen recorre a várias estratégias, desde consultas a

bibliografias até ao contacto directo com pessoas conhecedoras dos temas em que está envolvido. E diz, por exemplo:

> …Felizmente existe uma vasta bibliografia e tenho a sorte de ter muitos amigos franceses que me resolveram problemas inesperados e para mim, insolúveis. (…) Sendo uma obra que se passa na transição do século XIX para o XX, em França, com múltiplas conotações históricas e dificuldades de contextualização, existem enigmas (*Expresso,* 2005)

A *busca* constante da melhor opção, da melhor solução textual coabita com o sentimento de trabalho inacabado e com a ideia de que muito poderia ser melhorado. Para ilustrar tal situação, destaca-se a seguinte resposta do tradutor:

> (…) Tenho a impressão de que mudava logo a seguir. A minha mulher está a ler desfasada do meu trabalho, comenta e levanta dificuldades e, de cada vez, pergunto-me se não deveria ter feito de outra maneira. O trabalho de tradução é muito vulnerável, muito frágil e sempre perfectível. Há sempre possibilidade de novas versões e de melhorar… (*D. N.*, 2005)

porque tem a convicção de que " (…) a tradução envelhece logo, nunca está pronta, emendaria qualquer das que fiz, do princípio ao fim, se lhe pegasse". E acrescenta, falando como poeta: "Nos poemas, que já duas vezes reuni em colectâneas, só emendei migalhas… um poema existe por si, acabou, a tradução fica em aberto." (*Diário de Notícias*, 2003).

Impõe-se um comentário perante a consciência de Tamen de que a tradução é um trabalho "vulnerável, frágil e perfectível": a busca da palavra mais adequada para determinada situação pode ser para o próprio tradutor a dúvida que subsiste sempre. A subjectividade da reescrita está aqui intimamente ligada à faceta autoral do tradutor. É ele quem decide qual o melhor termo, qual a melhor maneira de tornear um problema, assumindo-se como responsável do novo texto. O tradutor é confrontado com um dilema que não perturba o escritor/autor confinado a inventar um texto e a escrevê-lo de acordo com a sua própria imaginação e o seu próprio talento. O tradutor está perante um texto que já existe, impregnado do talento e imaginação de outro autor, e espera-se que o novo texto não desprestigie o que serviu de ponto de partida. O texto de chegada é o resultado de soluções mas que são sempre múltiplas e será aquilo que o novo autor quiser, depois de ter sido objecto de manipulação por parte do tradutor. Afirma ainda Tamen que a *tradução envelhece* e que *emendaria tudo*, ao contrário do que se passa enquanto autor de poemas, em que a liberdade de escolha é total. Um texto criado por um autor é matéria virgem, não

tem constrangimentos. Já um texto traduzido, pelo contrário, é uma reescrita sujeita a um processo constante de decisão, o que é um constrangimento, e passa pela capacidade de o tradutor conseguir transportá-lo para outra língua, para outra cultura, mas no respeito pelo caminho anteriormente delineado por outro autor.

Uma das perguntas ao tradutor refere-se concretamente ao *lugar-comum tradutore-traditore.* O comentário de Pedro Tamen deixa em aberto a constante negociação interior a que a tradução obriga, reconhecendo-lhe "ganhos" e "perdas", conforme a qualidade do texto de partida ou a sensibilidade do próprio tradutor:

> Exactamente. É um lugar-comum, mas, como quase todos os lugares-comuns, tem alguma verdade dentro. Nunca uma tradução deixa de ser, mais ou menos, uma traição. O que não tem que ver directamente com a qualidade. Há muitas traduções que em si mesmas, objectivamente, poderão ser melhores do que a obra original. Não tenho a mais pequena dúvida de que As Minas de Salomão do Eça de Queiroz são melhores que as do Rider Haggard. (*LER*, 2002)

Pedro Tamen confessa que já foi "assaltado pela tentação de melhorar o texto", dizendo que:

> Acontece com frequência. Até porque, infelizmente, já me tem acontecido traduzir obras que não admiro particularmente. E atenção que, quando se traduz uma obra se está a ler essa obra à lupa, portanto todos os poros da pele da obra se vêem muito melhor. Quando não é uma obra que se me imponha com toda a força, naturalmente, sinto a tentação de dar um jeitinho e de fazer melhor em português do que ele – ele, autor – fez na sua língua original. (*LER*, 2002)

A *leitura à lupa*, deixando ver *todos os poros da pele da obra*, indicia o conhecimento profundo que se exige ao tradutor do texto, provavelmente o melhor conhecedor da obra. No entanto, o que se pretende realçar nesta afirmação, é a responsabilidade acrescida do tradutor perante a canonicidade dos textos de partida que lhe são propostos: Marcel Proust é escritor de excelência, pelo que Tamen sente "a força com que a obra se lhe impõe". Ou seja, um dos princípios de equivalência é aflorado na expressão "dar um jeitinho", embora com a tentação de "fazer melhor". Nida, ao propor a equivalência dinâmica (*vide* pág. 40), dá a perspectiva teórica expressa por Tamen de forma empírica.

As conversas/entrevistas com Pedro Tamen seleccionadas para este trabalho, permitindo embora uma leitura ligeira ao leitor leigo, constituem também o epitexto que serviu de ponto de partida para uma análise académica como a que agora se propõe.

3.2. As notas de tradutor – outra forma de paratexto

Considera Gérard Genette o peritexto como mais um dos limiares (*seuils*) a abrir caminho ao livro, à obra, afirmando que sem ele, o livro não existe *(vide* pág. 47). Nesses limiares incluem-se as *notas*. Indesejáveis para muitos autores, as notas são um dos elementos a que recorrem também os tradutores. Pedro Tamen utilizou-as para aproximar o novo texto, ou seja, a tradução em português, do leitor de hoje. Se uma tradução é um veículo capaz de fazer perdurar um texto, este é, sem dúvida, mais um exemplo a reter. Traduzir Marcel Proust, traduzir *À la recherche du temps perdu*, quase cem anos depois de Proust o ter concebido, exigiu ao tradutor atento e respeitador do público do século XXI pesquisa aturada em termos do contexto hitórico-político ou sócio-cultural da época. Numa das entrevistas ao *Expresso* mencionadas anteriormente, é o próprio Tamen que afirma que as notas se impuseram como um elemento da tradução, dada a variedade de referências estranhas aos dias de hoje (vestuário, hábitos, costumes, etc). A par dessa especificidade havia ainda a considerar os últimos volumes que Marcel Proust não terá chegado a rever – o tradutor sentiu-se no dever de o assinalar, recorrendo mais uma vez às notas.

Voltando a referir Genette, o autor define o que entende por notas: " Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment" (1987: 293). O autor, ao mesmo tempo que refere "une relation très étroite de continuité et d'homogénéité" (*idem*: 294) entre prefácio e notas, assinala "le caractère toujours local de l'énoncé porté en note" (*idem*: 293). E se, por vezes, evidenciam alguma oposição entre eles, haverá sempre uma afinidade de funções entre o prefácio e as notas (Cf. Genette, 1987: 293-294). Se bem que *Seuils* tenha como objectivo primeiro o estudo da obra autoral e o paratexto respectivo, ao falar do destinatário, Genette refere *as notas dos tradutores* – objecto do presente capítulo (Genette, 1987: 296).

Pedro Tamen não recorreu ao prefácio, optou pelas notas, dado que, através deste mecanismo, as suas explicações se apresentam de forma mais directa – "le caractère toujours local" de que fala Genette evidenciando a preocupação com o público-alvo. O leitor de Proust não pode ter pressa de terminar a leitura da obra, de chegar ao fim, pelo que, facilmente, o prazer de a ler se prolonga nas notas introduzidas pelo tradutor e que apenas ajudam a perceber melhor aquilo que poderia causar dúvidas ao público de hoje. É de crer que as notas, da responsabilidade de Pedro Tamen e que não refiram concretamente problemas relativos ao confronto das duas línguas, não sirvam apenas o leitor português;

muitas seriam porventura igualmente úteis a públicos de outras culturas, se a elas tivessem acesso, dado o elevado número de referências históricas, políticas, sociais que contêm e levando em linha de conta o desfasamento temporal entre a actual tradução e o texto de partida. Apesar do auxílio que as notas prestam ao leitor, foi o próprio Genette que não deixou de chamar a atenção para o carácter facultativo de que se revestem, dado que só serão lidas por quem assim o entender, ou desejar, pois não constituem elemento indispensável à compreensão do texto (*idem*: 297).

Na tradução da *Recherche*, forma abreviada por que é conhecida a obra de Proust, as notas surgem no final de cada volume, pelo que não sobrecarregam as páginas do texto, e destinam-se, como já referido, a explicitar determinadas situações capazes de provocar dúvidas ou estranheza a leitores pertencentes a um sistema literário diferente, a um tempo outro. Através das notas, enquanto paratexto da referida tradução, é possível perceber algumas das opções tradutórias, bem como alguns dos caminhos percorridos pelo tradutor em busca da solução mais adequada. As notas (542 no total) surgem numeradas a partir do número um em cada volume, assinaladas, no corpo do texto, em numeração árabe de tamanho mais reduzido.

De natureza diversificada, as notas deixam transparecer algumas características comuns que podem ser devidamente sistematizadas. Para enquadrar a sistematicidade das notas, houve que recorrer a Peter Newmark e à proposta de classificação dos problemas tradutórios de acordo com as diversas categorias culturais. Segundo este autor, "onde há incidência cultural, surgem, muitas vezes, dificuldades de tradução" (Newmark, 1988: 94). A obra de Marcel Proust traduzida por Pedro Tamen vive de memórias e de inúmeras referências culturais inseridas num contexto de há quase cem anos e que abrange algumas décadas da vida do autor. A leitura da tradução proposta por Pedro Tamen está facilitada, pois muitos dos problemas com que o tradutor se deparou estão devidamente explicitados nas notas. Porque se a memória do narrador da *Recherche* encontra abrigo em referências artísticas e culturais da época, o leitor mais atento tem à disposição as notas introduzidas por Pedro Tamen, tradutor consciente da distância temporal entre o texto de partida e o texto de chegada; e o tradutor recorre às notas, não só para explicar a forma como ultrapassou determinados problemas tradutórios, como também para preencher a referida *distância cultural* entre os dois textos. Por analogia com a concepção de Newmark no que se refere às diferentes "cultural categorias" (1988: 95) e que abrangem questões de ordem ecológica, problemas sociais e materiais, problemas organizacionais relacionados com política, história, arte e religião e assuntos respeitantes a usos e costumes, na presente

dissertação, serão apresentadas as notas de tradutor em diferentes sub-capítulos de acordo com: referências literárias, referências de carácter histórico e político, referências a usos e costumes, referências a lugares e personalidades fora do âmbito literário e ligadas à vida artística dos palcos e, por último, referências de carácter linguístico. A sistematização agora proposta não tem a pretensão de ser exaustiva, embora procure reflectir uma parte significativa da intervenção do tradutor expressa nas notas.

3.2.1. Notas relativas a referências literárias

Na tradução da *Recherche* as notas de carácter literário, isto é, as referências bibliográficas e autorais são as que surgem em maior número – cerca de 40 % no cômputo geral. Tamen refere autores, identifica personagens, completa citações, propondo traduções para algumas ou recorrendo a traduções já existentes para outras, sempre que tal se justifica. Nada, ou quase nada, fica em aberto, dando ao leitor a possibilidade de acompanhar o ambiente literário em que se movem as personagens de Proust. Dado constituírem a maior percentagem de entre elas, e para se perceber a razão da sua pertinência, as referências literárias serão assinaladas numa relação (organizada por ordem alfabética dos autores) que inclui os autores e respectivas obras mencionados ao longo dos vários volumes que constituem *À la Recherche du Temps Perdu*. Essas referências incluem o nome completo do autor e as respectivas datas de nascimento e morte (minha contribuição) e o nome da obra mencionada seguido de abreviaturas de acordo com o tipo de situação a que se encontre ligado. Isto é, uma citação do narrador será seguida da informação "cit.N." e de uma personagem "cit.P."; quando se tratar de uma simples alusão à obra, serão usadas as siglas "alu.N." e "alu.P." As outras referências serão objecto de amostragens que pretendem ilustrar situações consideradas exemplificativas das preocupações do tradutor e pertinentes do ponto de vista do desfasamento temporal.

Dada a relevância para a obra das referências de carácter literário, a relação a seguir procura reflectir de forma exaustiva autores e respectivas obras objecto das notas do tradutor:

Andrieux, François (1759-1833)

Contes et opuscules en vers et en prose «Há juízes em Berlim» (alu.P.)

Aurevilly, Barbey d' (1808-1889)

Les Diaboliques, Une Vieille Maîtresse, L'Ensorcellée, Le Chevalier des Touches (alu.N.)

Balzac, Honoré de (1799-1850)

Um Caso Tenebroso (alu.N.)*; História dos Treze* (alu.P.); *Ilusões Perdidas; O Lírio no Vale; La Cousine Bette* (cit.N.)*; A Musa do Departamento* (alu.P.)*; Esplendores e Miserias das Cortesãs* (alu.P.)

Barrès, Maurice (1862-1923)

Les Déracinés (alu.P.)

Baudelaire, Charles-Pierre (1821-1867)

As Flores do Mal "O Albatroz" (cit.P.), (cit.P.); "Ao Leitor" (cit.P.)

Boccaccio, Giovanni (1313-1375)

Decâmeron (alu.N.)

Boileau, Nicolas (1636-1711)

Art Poétique (cit.P.)

Bornier, Henri de (1825-1901)

La fille de Roland (alu.P.)

Bruyère, Jeam de La (1645-1696)

Caractères (alu.N.)

Chateaubriand, François-René de (1768-1848)

Mémoires d'Outre-Tombe (cit. N.)

Corneille, Pierre (1606-1684)

O Cid (alu.N.)*; Polieucto; O Mentiroso; O Estouvado* (cit.P.)

Cros, Charles (1842-1888)

Nocturne (cit.P.)

Daudet, Alphonse (1840-1897)

Tartarin de Tarascon (alu.N.); L'Arlesiane (alu.P.)

Descartes, René (1596-1650)

Discurso do Método (alu.N.)

Dostoievski, Fiodor (1821-1881)

O Idiota (alu.N.)*; Os Irmãos Karamazov* (alu.N.); *Crime e Castigo* (alu.N.)

Dumas, Alexandre, filho (1824-1895)

Demi-Monde (alu.P.)

Dumas, Alexandre, pai (1802-1870)

Les Mohicans de Paris (alu.P.)

Feydeau, Georges (1862-1921)

La Dame de chez Maxim (cit.P.); *Un fil à la patte* (alu.N.)*; L'Hôtel du libre Échange* (cit.P.)

Flaubert, Gustave (1821-1880)

A Educação Sentimental (cit.P.)

La Fontaine, Jean de (1621-1695)

O Moleiro, o Filho e o Burro (alu.P.)*; O Estatuário e a Estátua de Júpiter* (alu-P.)*; O Camelo e os Paus Boiantes* (alu.P)*; A Ostra e os Pleiteantes (L'Huître et les Plaideurs)* (alu.N.); *Os dois pombos* (alu.N.)

France, Anatole (1844-1924)

O Crime de Silvestre Bonnard (cit.P.)

Goncourt, Edmond (1822-1896)

La Faustin (alu.N.)

Homero (?-?)

Odisseia (alu.N.)

Horácio (65 a.C.-8 a.C.)

Odes (cit.P.)

Hugo, Victor (1802-1865)

Les feuilles d'Automne (cit.N.), (cit.P.)*; Les Contemplations* (cit.P.), (cit.N.)*; La Légende des siècles* (cit.P.)*; Les Châtiments* (cit.N.)*; Les Rayons et les ombres; Hernâni* (cit.N. e P.) (alu.N. e P.)

Keats, John (1795-1821)

Endymion "A thing of beauty is a joy for ever" (alu.N.)

Laclos, Pierre Choderlos de (1741-1803)

As Ligações Perigosas (alu.P.)

Leconte de Lisle, Charles Marie René (1818-1894)

«Hipácia» (alu.N)

Loti, Pierre (1850-1923)

O Pescador da Islândia (alu.Nar)

Lucrécio (99 a.C. – 55 a.C. ?)

De rerum natura (cit.N.)*; La fille de Roland* (cit.N.)

Malherbe, François de (1555-1628)

Les Larmes de saint-Pierre (cit.N.)

Maeterlinck, Maurice (1862-1949)

Pélleas et Mélisande (cit.P.)

Mallarmé Stéphane (1842-1898)

«M'introduire dans ton histoire» (cit.N.)

Maurras, Charles (1868-1952)

Aimée de Coigny (alu.P.)

Mérimée, Prosper 1803-1870)

Carmen (alu.N.)

Mersan, Théophile du (1780-1849)

Les Saltimbanques (alu.P.)

Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (? – 1673)

O Misantropo (cit.P.); *O Doente Imaginário* (cit.N.), (alu.P.); *L'Étourdi* (alu.N.); *As Sabichonas* (alu.N.); *O Avarento* (alu.P); *Esganarelo ou O Cornudo Imaginário* (alu.N); *A Condessa de Escarbagnas* (cit.P.); *O Burguês Fidalgo* (alu.P.); *Plauto* (alu.N.)

Morand, Paul (1888-1976)

Tendres stocks (alu.P.)

Michelet, Jules (1798-1874)

La Mer (alu.N.)

Musset, Alfred (1810-1857)

Premières poésies (cit.P.); *La Nuit d'octobre* (cit.P.); *À mon frère revenant d'Italie* (cit.N.); *La Nuit de Décembre Poésies Nouvelles* (alu.N.)

Nietzsche, Friedrich (1844-1900)

A Origem da Tragédia (alu.N.)

Ovídio (43 a.C.-17ou 18 d.C.)

Metamorfoses (cit.N.)

Plauto, Tito Mácio (230 a.C.-180 a.C.)

Os dois Menecmos (cit.N.)

Ponson du Terrail, Pierre (1829-1871)

Les Exploits de Rocambole ou les drames de Paris

Prudhomme, René François Armand (Sully) (1839-1907)

Les Vaines Tendresses (cit.P.), (cit.N.)

Quillard, Pierre (1864-1912)

J'accuse (alu.N.)

Rabelais, François (1494-1553)

Pantagruel, le quart livre (alu.P.)

Racine, Jean Baptiste (1639-1699)

Andrómaca; *Ester* (alu.N.); *Atalia* (cit.P.); *Fedra* (cit.N., cit.P.)

Regnard, Jean-François (1655-1709)

Le légataire universel (alu.N.)

Régnier, Mathurin, (1573-1613)

Macette (alu-N.)

Renan, Ernest (1823-1892)

Vida de Jesus (alu.N.)

Ronsard, Pierre de (1524-1585)

Sonnets pour Helène (cit.P.)

Ruskin, John (1819-1900)

Sésame et les Lys (alu.N.)

Sainte-Beuve (1804-1869)

Causeries du Lundi (cit.P.)

Sand, George (1804-1876)

François le Champi (alu.N.)

Sardou, Victorien (1831-1908)

Cleópatra (alu.N.)

Schiller, Friedrich (1759-1805)

O Tio Tomado por Sobrinho (alu.P.)

Scott, Walter (1771-1832)

Rob Roy (alu.N.)

Sherazade (?)

As Mil e Uma Noites (alu.P.) (alu.N.)

Souvestre, Émile (1806-1854)

Un philosophe sous les toits. *Journal d'un homme heureux* (alu.N.)

Spietteler, Carl (1845-1924)

Die Mädchenfeinde (Os Inimigos das Raparigas) (alu.N.)

Stendhal (Pseudónimo) Marie-Henri Beyle (1783-1842)

A Cartuxa de Parma (alu.N.)

Sue, Eugène (1804-1857)

Os Mistérios de Paris (cit.P.)

Tácito, Cornélio (55-120)

Vida de Júlio Agrícola (cit.P.)

Teócrito (310 a.C. – 260 a.C.)

Idílios (alu.N.)

Terrail, Ponson du (1829-1871)

Rocambole (alu.P.)

Thierry, Augustin (1795-1856)

Les Récits des temps mérovingiens (alu.N.)

Vigny, Alfred de (1797-1863)

Les Destinées «La Maison du berger» (cit.P.); Le Cor (cit.N.); *La colère de Sanson* (cit. N.) *Eloa* (cit.P.)

Virgílio (70 a.C.-19 a.C.)

A Eneida (cit.P.)*; "*Oráculos de Virgílio" (alu.N); *Geórgicas* (alu-N.); *Éclogas* (alu.N.)

Voltaire (pseudónimo) – François-Marie Arouet (1694-1778)

Zaïre (tragédia) (alu.N.); *Alzira*; *Mérope* (alu.N.)

Wells, H.G. (Herbert George Wells) (1866-1946)

O Homem Invisível (alu.N.)

As referências literárias acima mencionadas surgem a cada passo da narrativa, como se as personagens de outros textos, de outras histórias e de outros autores fizessem parte do quotidiano das personagens da *Recherche*. Essas referências são, assim, clarificadas por Tamen, de modo a que o leitor do texto traduzido possa acompanhar o curso da narrativa de forma mais esclarecida. Além das que foram elencadas acima, há ainda a registar alusões a diversos escritores, sem que haja referências expressas a obras de sua autoria. Estão nestas circunstâncias, por exemplo, os nomes de: Maurice Barrés (1862-1923); Charles Julien Chênedolle (1769-1833); Antoinette du Ligier de la Garde Deshoulières (1638-1694); Édouard Pailleron (1834-1899); Visconde de Arlincourt (1789-1856); Loïsa Puget (1810-1889); Alexis Léger Léger (1887-1975); Sophie de Bezancourt Loyré Arbouville (1810-1850); Paul Armand Silvestre (1837-1901); Henry Becque, (1837-1899) Oscar Wilde (1854-1900).

Para ilustrar as referências literárias e a título de exemplo, foram seleccionados alguns episódios e respectivas notas de tradutor, que ajudam a perceber os critérios adoptados:

> 1. Proust refere Virgílio, a propósito da vida clandestina de uma das personagens da *Recherche*: "Aristeu…iria mergulhar no seio dos reinos de Tétis num império subtraído aos olhos dos mortais, e onde Virgílio no-lo mostra recebido de olhos abertos". Tamen, em nota, esclarece: "Alusão ao episódio das Geórgicas de Virgílio em que Aristeu, castigado pelos deuses por ter provocado a

morte de Eurídice, mergulhou nas águas de um rio ao encontro de sua mãe Cirene". (Vol. I, p. 24)

2. Outro exemplo decorre da fala de uma personagem que diz "…não precisamos de ser treze como no romance de Balzac…" (Vol.III, p.567). Pedro Tamen elucida "O romance de Balzac a que se alude é *A História dos Treze* formado na realidade por três romances (*Ferragus*, *A Duquesa de Langeais* e *A Rapariga dos Olhos de Ouro*)."

3. O narrador descreve a maneira como se apresenta uma personagem, dizendo: "…como uma actriz vestida de Zaïre ou de Orosmane…" (idem, p.44); o tradutor informa tratar-se de "Personagens da tragédia *Zaïre* de Voltaire". Ao identificar autor e obra, permite ao leitor contextualizar a alusão do narrador.

4. Do mesmo modo, quando o narrador refere "… a beleza violácea de uma chegada de Fabrice a casa da tia e o milagre de uma apresentação ao conde Mosca" (idem, p. 380), a nota esclarece ser "alusão a situações e personagens do romance de Stendhal *A Cartuxa de Parma*". Ou seja, mais uma vez a contextualização avançada pela nota clarifica a quem se refere o narrador de Proust.

5. No texto há uma referência ao "pailleronismo" de determinada personagem (idem, p.497). Nem mesmo tendo em conta o contexto em que se insere, este termo fará sentido para o leitor português; o tradutor tem o cuidado de referir que deriva "De Edouard Pailleron, um autor dramático desprovido de real profundidade".

6. Em diversos volumes da *Recherche* surgem citações das falas da tragédia *Ester* de Racine. As personagens de Proust citam diversos passos da obra, ecoando os próprios diálogos. As notas identificam e completam essas citações, referenciando actos e cenas em que têm lugar.

7. O narrador menciona como mestres de determinada personagem personalidades da geração anterior: "…experimentava… um pouco de prazer que sabia que os seus mestres, o senhor Mérimée e o senhor Renan, e o seu colega Maspéro haviam experimentado…" (Vol.V, p. 321). A nota explicita: "…Prosper Mérimée e Ernest Renan são respectivamente os autores da *Carmen* (que, como se sabe, se passa em Espanha) e da *Vida de Jesus*, e que Gaston Maspéro foi um eminente egiptólogo". A título de curiosidade, refira-se que Pedro Tamen foi autor de uma das traduções da *Carmen,* de Mérimée.

8. No romance surgem várias citações de fábulas de La Fontaine. Tamen refere traduções existentes em Portugal, como por exemplo as da autoria de Filinto Elísio: *L'Huître et les Plaideurs – A Ostra e os Pleiteantes,* (Vol. VII, p. 19) e *Dieu, Table ou Cuvette – O Estatuário e a Estátua de Júpiter* (Vol. II, p. 457).

9. Verifica-se que, ao referir poetas e poemas, o tradutor tem a preocupação de mencionar não só o nome do poema como também o da obra em que se insere. Por exemplo: Baudelaire, *As Flores do Mal,* "O Albatroz" (Vol. IV, p. 221) e "Ao Leitor" (Vol. V, p. 372), ou John Keats, *Endymion* "A thing of beauty is a joy for ever" (Vol. V, p. 133).

10. Observa-se que todas as citações de autores estrangeiros são mantidas tal como surgem no texto de Proust, isto é, em latim, em inglês, etc. O tradutor remete para as notas, as respectivas traduções – ou da sua própria autoria, ou de outros tradutores, tendo sempre o cuidado de o assinalar. No que respeita, por exemplo, a palavras da Bíblia, o tradutor mantém-nas em latim no texto e transcreve-as nas notas, traduzindo-as e dando-lhes sentido.

11. De assinalar ainda que as citações de autores que escreveram em língua francesa são traduzidas para português no texto e mencionadas em francês nas notas.

Relativamente às notas de carácter literário, importa assinalar que o tradutor tem o cuidado de identificar, nas notas, a obra com o respectivo autor, a personagem com a respectiva obra, sempre que o texto de partida se apresenta menos claro. Do mesmo modo, esclarece situações em que as conversas das personagens possam conduzir o leitor a alguma confusão.

3.2.2. Notas relacionadas com situações de carácter histórico e político

A par das notas de âmbito literário que abrangem autores e respectivas obras, são referidas situações do domínio da história e da política e, neste aspecto, Tamen esclarece com rigor os factos mencionados no romance protagonizados por personagens fictícias que interagem com figuras da época, situando-as nas respectivas atribuições. Ao mesmo tempo, são reveladas preferências e antipatias políticas do autor que se adivinham pela voz do narrador autodiegético. Através das notas, o leitor vai seguindo com alguma proximidade os acontecimentos das sucessivas épocas em que decorre a acção. Se as notas de carácter

literário são em grande número, as notas referentes à história e à política assumem um carácter de rigor acrescido, de tal modo que é possível validar a informação do tradutor com as fontes históricas existentes. As personagens invocadas existiram na realidade, tendo algumas desempenhado papel determinante no desenrolar da acção histórica e política em França e no mundo. Seguem alguns exemplos capazes de o ilustrar:

1. O tradutor entendeu por bem explicar, numa nota, o processo Dreyfus (Vol. III, p. 104), um dos acontecimentos políticos mais citados ao longo de toda a obra. São vinte e duas linhas de texto que descrevem, com rigor histórico, a questão na qual intervieram várias personalidades, não só políticas como do mundo das letras, entre as quais se encontrava Émile Zola, defensor da inocência de Alfred Dreyfus. Tamen adverte para o período de tempo em que decorre o *affaire* Dreyfus, entre 1894 e 1906, data em que foi "completamente ilibado e reabilitado".

2. O narrador refere no 2º volume, p. 96: "Como nenhuma Agência Havas havia informado…". O tradutor esclarece e complementa a referência, dizendo: "Célebre agência noticiosa fundada nos anos 30 do século XIX e que veio a dar origem à agência France-Presse".

3. No 3º volume, p. 220, uma das personagens faz uma alusão à guerra russo-japonesa que, embora breve, merece uma explicitação do tradutor: "A guerra russo-japonesa foi desastrosa para os Russos, apesar do apoio da França."

4. A personagem Brichot afirma: "Um dos Quarenta…chama-se Houssaye…" (Vol. IV, p. 336). Tamen esclarece: "Brichot refere-se aos membros da Academia Francesa".

5. Atendendo a que Proust menciona, com alguma frequência, figuras políticas da época, Tamen tem o cuidado de especificar no Vol. II, p. 12: "Para o entendimento do texto, sublinhe-se a qualidade direitista, nacionalista do académico e deputado M.Barrès e do deputado monárquico G. Berry, por um lado, e o republicanismo moderado dos políticos Ribot e Deschanel, por outro. Como se sabe, Maurras e Daudet foram fundadores do movimento ultranacionalista e monárquico de *L'Action Française*". Sem esta explicação sobre acontecimentos em França na viragem do século XIX para o século XX, (o movimento "Action Française" foi fundado em 1898) é de crer que alusões deste teor passassem despercebidas ao leitor de hoje. A personagem de quem se fala fica identificada politicamente, o que torna a leitura mais compreensível.

6. A propósito de mais uma referência a *L'Action Française* (Vol. V, p. 300), o tradutor aproveita para informar que "…foi um movimento realista nacionalista, defensor de uma monarquia antiparlamentar, que surgiu …na sequência do caso Dreyfus. Teve ecos em Portugal no Integralismo Lusitano de António Sardinha."

7. A dada altura, surge a palavra *oportunista* entre aspas com remissão para uma nota (Vol. II, p. 94) que esclarece: "Uma assim chamada facção dos republicanos, que se opunha aos radicais e que esteve no poder entre 1879 e 1885 e entre 1890 e 1895."

8. O narrador refere "…a lei dos três anos" (Vol VII, p. 36). Tamen diz na nota: "Lei de 1913 que aumentou o período de serviço militar de dois para três anos".

9. No mesmo volume, (Vol. VII, p. 38), a propósito do termo *boche*, o tradutor explica as diversas designações de personagens de diferentes guerras: "*Boche* … na Primeira Guerra Mundial … o alemão, *sans-culotte,* o patriota plebeu revolucionário, *chouan*, o insurrecto monárquico, … *bleu,* que hoje se pode traduzir por «jovem recruta», designou … corpos da casa real, soldados republicanos e os bonapartistas, devido à cor dos uniformes."

10. Uma das personagens refere-se à *poderosa Anastácia.* (Vol. VII, p. 82); a nota do tradutor explica que se trata do "nome dado à Censura".

3.2.3. Notas explicativas de usos e costumes da época

Outra dificuldade tradutória com que Tamen se deparou e que teve de ultrapassar prende-se com os *usos e costumes* preconizados na proposta de sistematização sugerida por Peter Newmark. O desfasamento temporal dificulta o reconhecimento de certos termos caídos em desuso, de certos hábitos transformados, nos dias de hoje, em verdadeiros enigmas, a exigir ao tradutor uma pesquisa mais cuidada. Trata-se de "…um livro francês com problemas muito datados" como Tamen afirmou em 2005, na entrevista ao Jornal *Expresso.* Assim, para exemplificar alguns desses problemas, assinalam-se as seguintes notas:

1. No início da obra, nas primeiras páginas do primeiro volume, há uma referência cujo sentido escaparia ao leitor, não fosse a nota introduzida. O narrador diz o seguinte: "… penteado como o actor Bressant" (Vol. I, p.21), sem nenhuma

explicação adicional, o que impediria o leitor de perceber o tipo de penteado em causa. Mas o tradutor clarifica: " Isto é, em escova, mas comprido atrás".

2. Falando de superstições, diz o narrador: "…conservar a recordação de uma cura, de uma promessa, de um amor ou de uma filipina" (Vol. II, p.200). A nota explica: "Jogo de sociedade em que duas pessoas…combinam …dizer uma à outra «bom dia Filipina» (Bonjour Philippine)". Também em Portugal, ao comer tangerinas, se brincou com o "bom dia Filipina", embora hoje tenha caído no esquecimento.

3. Diz uma das personagens: "…em casa daquela gente acabamos por gostar de todos aqueles NN, de todas aquelas abelhas." (Vol. III, p. 522). Sem a explicação de Tamen, o sentido desta referência poderia não ser entendido: "No estilo napoleónico abundavam…o N de Napoleão e as abelhas que substituíam a flor-de-lis".

4. O narrador refere "…expressões que se vão esquecendo de dia para dia…crianças «prometidas ao azul»…" Segundo Tamen confessa numa das entrevistas (*Expresso*, 2005), foi graças a uma amiga francesa que obteve o esclarecimento que surge na nota: " As crianças eram «*voués au bleu*» por força de uma promessa feita pelos pais em honra da Virgem…" Nem por se tratar de expressão já em desuso ao tempo da narrativa, o tradutor se desligou do seu compromisso de rigor perante o leitor.

5. Observa-se também que o tradutor deixa em francês alguns vocábulos e expressões que entraram no léxico português, mantendo a grafia original. Estão neste caso, por exemplo, *toilette*, *robe*, *chauffeur*, *chemin de table*, etc. Relativamente a esta expressão (Vol. IV, p. 220), explica Tamen: "O *chemin de table* era (e é ainda, e também em Portugal) uma tira de tecido que atravessa a mesa posta, por cima da toalha". As questões de pormenor como esta revelam o cuidado do tradutor perante o texto que está a traduzir e que nunca esquece o público-alvo.

6. A propósito da palavra *robe*, o narrador comenta: "…vestidos ou *robes* … que Fortuny realizou a partir de antigos desenhos de Veneza" (Vol. V, p. 29). Tamen apresenta uma nota pormenorizada sobre os diferentes significados que Proust atribui à palavra *robe* (ora «vestido», ora «roupão» ou «penteador»), esclarecendo também que Mariano Fortuny foi um pintor espanhol que desenhou esses trajes.

7. Mais uma vez se adivinha a preocupação do tradutor em esclarecer o leitor português ao referir «concurso geral», entre aspas (Vol. VI, p. 196), acrescentando em nota: "Competição organizada todos os anos entre os melhores alunos dos liceus franceses".

3.2.4. Notas relacionadas com figuras públicas de vários sectores das artes

Dentro do mesmo conceito de sistematização proposto por Newmark, importa salientar que Pedro Tamen regista nas notas esclarecimentos sobre muitas figuras públicas com importância na época, embora desconhecidas para o leitor do texto de chegada; especifica também os lugares em que decorrem os acontecimentos narrados (países, cidades, vilas, conventos ou palácios, etc.) dando conta das situações geográficas de todos eles, permitindo mais uma vez ao leitor acompanhar a escrita de Proust. Por outro lado, não são só as referências literárias que povoam o romance, pois todas as formas de arte estão presentes na *Recherche*: desde a música, a pintura, a arquitectura até aos encenadores de peças de teatro, de óperas ou de bailados, etc, merecem esclarecimento cabal do tradutor. Por exemplo, e começando pela música, as notas explicitam referências a várias operetas de Offenbach (*Monsieur Choufleury*, *Les Baigand*s, *A Bela Helena*), a óperas de Wagner (*Parsifal*, *Crepúsculo dos Deuses*, *Tanhäuser*), de Rossini (*O Barbeiro de Sevilha*), bem como identificam intérpretes ou maestros: Victor Maurel (Vol. III, p. 567) "Famoso barítono, contemporâneo de Wagner"; Chevillard (Vol. V, p. 305) "compositor e maestro, divulgador de Wagner e música russa"; Balthy e Mistinguett (Vol. VII, p. 319) "Louise Balthy era uma cantora de opereta e de revista; Mistinguett (nome artístico de Jeanne Bourgeois) era uma famosa artista de *music-hall*". Referindo agora manifestações relacionadas com a actividade teatral, merecem registo, por exemplo:

O narrador comenta: "…rainhas que falam…como as rainhas em Sardou" (Vol. III, p. 429) e o tradutor clarifica: "…peças do dramaturgo Victorien Sardou, e provavelmente à sua *Cleópatra*, que foi protagonizada por Sarah Bernhardt". Num outro contexto, lê-se: "…como uma pessoa que pretendesse ser ao mesmo tempo Reichenberg e Sarah Bernhardt" (Vol. V, p. 227); aqui, Tamen tem a oportunidade de explicar que: "Suzanne Reichenberg era uma actriz especializada em papéis de ingénua; Sarah Bernhardt era, como se sabe, uma mítica actriz dramática." Proust menciona ainda uma outra actriz, Gabrielle Réjane: "…como nessa mesma época Réjane, em todo o esplendor do seu talento". (Vol. VII, p. 324). O tradutor acrescenta: "Actriz de fama internacional, que se retirou em 1915". Também ao mencionar-se no texto: "…no que toca às

raparigas…autorização de ir ao Palais-Royal" (Vol. II, p.493), Tamen esclarece que se trata de "Teatro onde eram representadas peças de vaudeville".

3.2.5. Notas relativas a problemas do foro linguístico

Prosseguindo a sistematização proposta por Newmark, assinalam-se, em seguida, algumas notas de carácter linguístico através das quais Tamen revela as dificuldades tradutórias por que passou e a forma como as ultrapassou. O valor semântico de expressões ou de simples vocábulos merece, da parte do tradutor, remissão para as notas, como por exemplo:

1. Perante um jogo de palavras sem correspondência em português (Vol. II, p. 120), Tamen diz na nota: "Jogo de palavras entre cochon (porco) e Cauchon, nome do bispo de Bauvais que presidiu ao processo de Joana d'Arc". Seria quase impossível para o leitor em Portugal perceber o sentido da alusão.

2. Uma das personagens de Proust diz: "…deixei-lhe um cartão com P.P.C." (Vol. II, p. 120). A nota do tradutor descodifica as iniciais: "Abreviatura de «*pour prendre congé*», isto é, para se despedir."

3. Um outro problema de interpretação surge quando a personagem Françoise, a criada, afirma: "…uma boa senhora que não lastimava as perdizes, nem os faisões…", a merecer a seguinte explicação do narrador entre parêntesis: "(A Françoise utilizava o verbo «lastimar» no mesmo sentido de La Bruyère)". (Vol. III, p. 26). O leitor que não conheça La Bruyère não alcança todo o sentido da frase entre parêntesis. Por isso, na nota, Tamen esclarece: "La Bruyère utiliza o verbo no sentido de «recusar»". Só assim é possível perceber a frase do narrador e a (in)coerência da referida afirmação da personagem.

4. No texto traduzido surge a palavra "frisa" a remeter para as notas, sem que o leitor encontre, no momento, razão para tal. A verdade é que a nota do tradutor alerta: "Para uma compreensão mais cabal do ambiente aquático das linhas que se seguem, (sublinhado meu) deverá o leitor ter presente que a palavra francesa que designa a frisa de teatro (*baignoire*) é a mesma que significa banheira".

5. Ainda no texto traduzido aparece, em francês, a seguinte divisa: «Ne sçais l'heure» (Vol. IV, p. 488) a merecer a seguinte nota do tradutor: "A frase, em francês arcaico, que significa «Não sei a hora» soa de modo semelhante a *Saylor*". Sem esta explicação, mais uma vez o leitor não entenderia o que pretendeu o autor.

6. O calão também está presente no texto francês a provocar outro tipo de pesquisa por parte do tradutor. Por exemplo, ao ler-se "eu sirvo-lhe o chá… expressão muito grosseira" (Vol. V, p. 40), só a nota pode ajudar a perceber a razão da *expressão grosseira*: "…note-se que as expressões «tomar chá», «servir o chá», ou «pagar o chá» contêm, em calão, uma alusão canalha ao acto sexual".

7. O narrador, ao reproduzir certos pregões, diz: "…o aviso «Cá está a cavala» fazia-me estremecer… não podia aplicar-se… ao meu motorista, pensava no peixe que detestava…" (idem, p. 120). Só a nota do tradutor elucida quanto ao duplo sentido de "cavala": "A palavra *maquereau* aqui traduzida por cavala, significa também chulo".

8. Outro termo a merecer explicação é *truqueur* (Vol. III, p. 296), dado que o tradutor o mantém na língua de partida: "A palavra *truqueur* designa em calão um prostituto homossexual que exerce chantagem sobre os seus clientes".

3.2.6. Notas de carácter geral

Pedro Tamen recorreu também a notas de tradução para referir, em volumes subsequentes, episódios ou personagens anteriormente mencionados, dando ao leitor a possibilidade de acompanhar sem dificuldade os vaivéns da narrativa feita de memórias do autor. Além disso, como os três últimos volumes da obra não foram revistos por Marcel Proust, há hiatos e falhas que o tradutor se achou na obrigação de identificar e assinalar. Nas notas do 5º volume há quatro referências: duas frases não terminadas (pp. 209 e 370) e dois espaços em branco (pp. 402 e 403). Tanto as frases não terminadas como os espaços em branco são assinalados, no texto de chegada, por meio do sinal de reticências entre parênteses rectos. No 7º e último volume é indicada uma "frase inacabada no texto de Proust" (p. 8) e uma "lacuna no manuscrito de Proust" (p. 357) e há uma nota extensa com a seguinte informação: "O texto da edição Laffont, bem como o de muitas outras edições, insere … uma frase de sentido enigmático…Seguindo a edição Plêiade de 88-91, decidimos cortar este período." Ao dar esta justificação, o tradutor expõe-se, partilhando com o leitor a decisão que achou por bem assumir.

Entretanto, na primeira nota do último volume Pedro Tamen informa que

> A presente tradução portuguesa de *Em busca do Tempo Perdido* foi realizada a partir da edição em três volumes publicada em 1987 pela editora Robert Laffont, na sua colecção «Bouquins» sob a responsabilidade de uma vasta equipa. Posteriormente (1988-91), foi publicada pela Gallimard, na «Bibliothèque de la

> Pléiade» sob a direcção de Jean-Yves Tadié, uma nova edição em quatro volumes dotada de importante aparato crítico e com grande abundância de variantes. (Vol.VII, p. 379)

As quinhentas e quarenta e duas notas que secundaram a tradução de Pedro Tamen, além de preencherem determinadas lacunas decorrentes principalmente do desfasamento temporal, demonstram a maneira como trabalha este tradutor. As notas resultam do trabalho do tradutor/autor, embora, tal como foi dito no início, constituam elemento pouco apreciado quer por tradutores quer por alguns leitores. Acresce ainda que, pela amostragem apresentada, é de crer que, sem elas, uma significativa parte do texto ficaria por esclarecer. Partindo do princípio de que o leitor comum possa não estar preparado para entender todas as referências introduzidas por Marcel Proust no romance, o paratexto constituído pelas nota*s* impõe-se assim como indispensável.

3.3. A tradução segundo Pedro Tamen – a metáfora

O papel desempenhado pela metáfora é de tal modo reconhecido e significativo, em Estudos de Tradução, que muito recentemente James St. André não hesitou em publicar um livro contendo um conjunto de artigos escritos por teóricos da actualidade sobre o tema e a que deu o nome de *Thinking Through Translation with Metaphors* (2010). A organização dos textos em si mesma remete o leitor para um antigo ditado relativo ao que a noiva deve usar no dia do casamento ("something old, something new, something borrowed, something blue"), o que, sem ser propriamente uma metáfora, é por certo uma linguagem simbólica a servir o autor. E começando por apresentar uma perspectiva do papel da metáfora em tradução ao longo da História, recorrendo à perspectiva de Theo Hermans, desde a Idade Média até aos nossos dias, James St. André põe em causa o facto de "relatively little attention has been paid to what these metaphorical models reveal about how we conceptualize translation" (nota do editor, 2010). Segundo este autor, os teóricos que se dedicam ao estudo da tradução acabam por sentir necessidade de recorrer a imagens, a determinados modelos metafóricos para exprimirem de maneira mais clara a sua percepção sobre a matéria; no entanto, são os tradutores não teóricos (os praticantes, segundo a terminologia de St.André) a demonstrar uma maior tendência para o recurso à metáfora com o intuito de exprimirem o que pensam sobre o processo tradutório que desenvolvem (St. André, 2010: 3). E esta constatação vai ao encontro do que Pedro Tamen transmite da sua experiência e da sua concepção. Tendo sempre em mente o carácter pouco

académico e/ou científico das entrevistas e a informalidade das conversas, a prática como tradutor e autor habilita-o a fazer afirmações, em resposta a perguntas dos jornalistas/escritores, que irão contribuir para justificar muitas das teorias em que se fundamenta o processo tradutório em geral. Tamen não é teórico, é tradutor de longa e variada experiência e serve-se de metáforas para explicitar o que significa para si traduzir, no fundo o que entende por Tradução.

Quando existe um infindável número de metáforas, umas mais divulgadas que outras, como é possível encontrar ainda palavras outras capazes de definir o que vai no sentimento do tradutor, consciente das dificuldades, a querer expor a busca incessante que envolve o processo tradutório? A resposta a esta questão pode ser encontrada na obra de James St. André (2010):

> Metaphorical models play an essential role in scientific reasoning. Through analogical thinking, they guide the elaboration of hypothesis in domains that do not have a clear conceptual structure. (León, 2010: 75)

De acordo com esta afirmação, o pensamento científico e a dialéctica envolvente vivem, em grande medida, de metáforas. Os modelos metafóricos fornecem a argumentação necessária à elaboração de hipóteses que irão conduzir a novas descobertas na ciência. Por sua vez, Stéphanie Roesler (2010) refere a importância da metáfora como uma ferramenta no processo cognitivo, na medida em que ajuda a descodificar, por exemplo, noções mais abstractas:

> Metaphor is a peculiar use of language that opens perspectives and creates new horizons of signification. As such, metaphor is also a valuable tool in the understanding process and therefore is often used to explain very abstract notions, concepts or complex processes. (Roesler, 2010: 211)

Questionado sobre o significado de tradução, Pedro Tamen transmitiu aos jornalistas, por meio de imagens e de sentidos figurados, o seu próprio conceito – quer isto dizer que, também ele, recorreu a metáforas, servindo-se de uma linguagem figurativa para exprimir melhor a sua ideia e o sentimento experimentado. O recurso à metáfora para dizer o que é traduzir vem de longa data (os estudos de Theo Hermans nesta matéria vão até ao período renascentista) e voltou a ser objecto de maior atenção especialmente nas últimas décadas (Hermans, 1985: 103-104).

Neste contexto, em Fevereiro de 2002, Pedro Mexia (*D.N.*) entrevistou Pedro Tamen, por altura da edição de um livro que reunia a sua poesia; no entanto, naquela data,

o poeta estava subjugado pela grande tarefa de traduzir Proust, de tal modo que a conversa encaminhou, tanto o entrevistador como o entrevistado, para a tradução. E Tamen esclarece: "…a tradução é para mim não apenas um *exercício de ginástica intelectual*, mas também um exercício da própria língua…". Aqui se denuncia a primeira metáfora: "exercício de ginástica intelectual" e "exercício da língua" – tal como num exercício de ginástica, *stricto sensu*, se exige a articulação coordenada dos movimentos do corpo, assim a tradução exige a articulação coordenada dos elementos gramaticais na língua de chegada, quando estes procuram transmitir o que está escrito na língua de partida; a "ginástica intelectual" a que se refere pode ser entendida como a necessidade de reescrever um texto dentro dos parâmetros que a língua de chegada disponibiliza, exigindo ao tradutor o conhecimento profundo e o respeito das regras gramaticias, e sempre com o intuito de encontrar o valor semântico mais adequado ou mais próximo daquilo que o texto de partida contém.

Ainda no ano de 2002, em entrevista à *Ler*, Tamen diz que se sente motivado para a tradução porque ela é: "… uma espécie de *jogo do gato e do rato*." Há claramente uma vertente lúdica a envolver o processo tradutório – o prazer e a diversão proporcionados por um jogo e que o próprio tradutor descodifica: "A tradução corresponde a um mecanismo semelhante ao do leitor de livros policiais que tenta adivinhar quem é o criminoso." Na metáfora há um "rato" que escolhe o melhor pedaço e nele se refugia, isto é, o texto de partida seguro e com poder, perseguido por um "gato" que procura captar o fugitivo usando todas as suas capacidades, isto é, o texto de chegada. A componente de "perseguição" nesta metáfora também pode ser entendido como o tradutor (gato) que busca a melhor palavra (rato), quando persegue o verdadeiro sentido do que traduz, à semelhança do gato atrás do rato ou como o tal "leitor de livros policiais a adivinhar o criminoso".

Há quem reclame que o tradutor é um dos melhores conhecedores de uma obra; disso dá conta Pedro Tamen ao transmitir o seu pensamento através de uma metáfora quase poética: "…quando se traduz uma obra, está-se a ler essa obra à lupa, portanto *todos os poros da pele da obra se vêem muito melhor.*" (*Ler*, 2002) Dizer que uma obra tem *pele* e que essa pele tem *poros* não é só personificar a obra: é reconhecer vida própria nas palavras, nas frases, num texto que respira, que transpira; por isso, por força dessa vida própria, o tradutor vai conhecendo melhor e mais profundamente a obra, porque a lê *à lupa*, porque a analisa, a estuda, a interpreta sob todos os pontos de vista, na abrangência que a semiótica propõe. Ler a obra *à lupa* implica um constante sentido de observação e de análise para que todos os pormenores sejam detectados.

A jornalista Elisabete França conseguiu captar do tradutor uma das frases mais ricas, mais elucidativas do significado de tradução para Pedro Tamen; uma frase em que é possível detectar nada menos do que três metáforas. Diz o tradutor:

> …a tradução é como uma espécie de *vertigem interminável*: é uma obra inacabada, sempre perfectível – traidora, uma *aproximação nunca coincidente*, como na geometria se diz das *paralelas*. A tradução tem esse fascínio, é uma espécie de *causa perdida*". (*D.N.,* Junho 2003)

A interpretação das imagens transmitidas sugere que quanto mais o tradutor sabe da obra e do seu autor, mais se obriga a refazer o produto final, maior se torna a responsabilidade, caindo na tal *vertigem* sem fim, a lembrar o movimento de vaivém, a cadência pendular ou o movimento circular (*the looping model*) de Christiane Nord (Nord, 1991: 32) – porque não chamar-lhe a metáfora da Física? Entretanto, logo surge uma nova metáfora que poderá ser considerada a metáfora da Geometria: o tradutor refere a tradução como uma *aproximação nunca coincidente* à semelhança do que acontece nas rectas paralelas, ficando subjacente a efectiva existência de dois textos distintos, com identidades próprias e talvez por isso, sempre *perfectível,* em busca de uma maior aproximação. E a terceira metáfora a fechar a frase é o que se pode considerar, sem dúvida, a metáfora do Direito: a tradução como *causa perdida* numa clara alusão à formação académica do tradutor e a um certo desencanto perante o resultado obtido. Além das metáforas sugeridas na frase em epígrafe, há a registar o facto de o tradutor referir a tradução como *traidora.* Tamen, ao contrário do habitual, não classifica o tradutor de *traidor*, mas sim a própria tradução – a traição parte do texto produzido, porque é ele que irá ser lido e interpretado pelo receptor, isto é, será o texto de chegada a atraiçoar o próprio tradutor. Considerando o texto de chegada como a segunda *entidade semiótica* (cf. Toury, 1986:111) esta apresentará características próprias de um sistema semiótico único, submetendo assim o texto de chegada à apreciação desse sistema.

Apesar de todas as dificuldades encontradas durante o processo tradutório e que o tradutor tem de ultrapassar, Pedro Tamen afirma, em mais do que uma entrevista, que "a tradução é um *vício*" (*D.N.*, 2003), ou "…[é] ocasião para exercitar o *vício* de traduzir" (*D.N.*, 2005). Mais uma metáfora, desta vez a denunciar o factor de dependência a que a tradução sujeita o tradutor. E se Tamen diz que "traduzir é um vício", e que irá traduzir enquanto tiver "dois dedos de tino", Paul Ricoeur, referindo-se à tarefa de traduzir e à evidência da sua utilidade, afirma: "…mas existe algo mais tenaz, mais profundo, mais

oculto: o desejo de traduzir." (Ricoeur, 2004: 39). Se para um é *vício*, para outro é *desejo*: ambos sentimentos dominadores, propícios a gerar grandes realizações.

O recurso à metáfora da tradução enquanto jogo (*vide* página anterior) volta a aparecer quando Tamen diz que "a tradução é muitas vezes um "jogo de palavras cruzadas" (*Expresso*, 2005), em que o tradutor vai em busca do vocábulo adequado ao contexto ou à ocorrência comunicativa, numa constante "procura da palavra certa" (*idem*). Sem nunca descurar a análise do texto no seu todo, é manifesta, em Tamen, uma preocupação de carácter microestrutural, isto é, ao nível do elemento mais pequeno na frase: a palavra.

Há ainda uma outra frase no livro de St. André a dar a entender que a metáfora será usada sempre que surja a necessidade de clarificar determinada situação, seja ou não de carácter científico: "Metaphors function implicitly to allow us to talk about one thing in the terms of something else entirely". (Henitiuk, 2010: 147)

No entanto, há uma chamada de atenção quanto ao perigo do abuso da metáfora em determinadas circunstâncias, por mais útil que ela se revele, sob pena de não se chegar ao âmago do problema, ou seja, podendo correr o risco de nunca se encontrar a definição verdadeira do objecto em análise:

> Self-reflexivity about semiotic, historical, and ideological specificities of metaphors is essential in any academic discipline, otherwise the metaphors in use come to shape and control the field rather than the discipline shaping and controlling its metaphors. (Tymoczko, 2010: 137)

Como para qualquer disciplina académica, e tendo em conta as citações de estudiosos da tradução, parece quase imprescindível o recurso à metáfora. Os Estudos de Tradução, área disciplinar em que se insere o presente trabalho, não teriam o desenvolvimento que ora manifestam, sem o recurso à linguagem figurativa, sem o contributo do modelo metafórico.

Alguns depoimentos de Pedro Tamen sobre o significado de tradução conduzem à metáfora. Neles não faz menção a nenhuma espécie de equivalência de forma expressa, não aponta nenhumas soluções teóricas, não refere outros tradutores. Baseia-se no conhecimento empírico que os longos anos como tradutor e a complexidade das obras trabalhadas lhe proporcionaram, fala de um saber fruto da própria experiência. Há, no entanto semelhanças com algumas das posições/visões dos estudiosos referidos no capítulo 2 do presente trabalho, nomeadamente no que diz respeito à visão hermenêutida e à visão

linguística. Nesse sentido, pode concluir-se que a metáfora de uma "leitura à lupa para ver todos os poros da pele da obra" significa que Tamen tem de conhecer muito bem o texto, buscando no âmago das palavras a essência do que irá reproduzir na sua língua-mãe: adivinha-se a visão hermenêutica defendida por George Steiner para quem "compreender é traduzir" e por Paul Ricoeur ao referir que: "é sempre o contexto que … decide o sentido que a palavra assumiu". Tamen, por meio das metáforas em que identifica tradução com "exercício de ginástica intelectual" e "exercício da língua" ao considerá-la um "jogo de palavras cruzadas" ou um "jogo do gato e do rato", vai também ao encontro da visão linguística da tradução de Jakobson, que aponta o valor semântico das diferentes categorias gramaticias exigindo ao tradutor competência linguística nas línguas em presença. E o recurso poético da metáfora demonstra a dificuldade em definir, em termos objectivos o conceito de tradução.

Capítulo 4

Análise da prática tradutória

A selecção de um *corpus* que permitisse analisar a prática tradutória de Pedro Tamen passou por encontrar trechos da obra ilustrativos das declarações proferidas pelo tradutor ao longo das entrevistas referidas no capítulo 3. Pode dizer-se que a metodologia adoptada derivou da intuição da leitura dos textos e das declarações do tradutor que privilegia a palavra e a perseguição da palavra, integrando-a depois na estrutura frásica que os parâmetros da língua em que traduz lhe permitem. Isto é, a análise tradutória agora proposta passa pela abordagem microestrutural dentro da frase (palavra, oração, período ou parágrafo) até chegar ao patamar da análise da macroestrutura, se possível ao nível do texto global. Por se tratar de um romance de grande dimensão, a qualidade dos trechos a analisar teve de ser bem sopesada. Aliás, da leitura de alguns teóricos decorre a impossibilidade de uma análise exaustiva quando o objecto é um livro da dimensão de *À la recherche du temps perdu*. (cf. Dooslaer, 1995):

> When working with a corpus of a few thousand pages, the scholar need not strive to be exhaustive. In fact, a claim to completeness may even have a negative influence on the depth of the analysis. (Dooslaer in *Target*. 1995: 247)

Tendo por base esta sugestão e recorrendo ao estudo apresentado por Kitty Leuwen-Zwart sobre a problemática "Translation and Original" (1989) a intenção foi que o *corpus* seleccionado (cf. *corpus* 1 – 2º volume) reflectisse a representatividade necessária para a abordagem da análise pretendida.

Por esse motivo e pelo facto de as primeiras páginas de uma obra literária constituírem matéria de estudo em literatura, entenda-se aquilo que podem representar de indicativo do texto que então começa, levou à decisão de analisar não propriamente as primeiras páginas mas sim o primeiro parágrafo de cada um dos sete volumes em causa. Foram seleccionadas ainda as seguintes passagens da obra: o período mais longo da narrativa, dado que o tradutor acentua essa particularidade sempre que a ocasião o proporciona (entrevistas e conferências) e por reflectir a dificuldade da escrita de Marcel Proust; o episódio *do pedaço de madalena* pelo significado que tem para o romance e para a literatura em geral; o último período do último volume por constituir como que um resumo da história que o narrador pretendeu contar e que termina com a palavra pela qual começou *tempo*.

Cabe aqui referir que os textos que serviram de base à presente dissertação são, para o português, as edições da Relógio d'Água (cf. bibliografia) e para o francês, edições recentes do "Livre de Poche", embora o primeiro volume seja uma edição da Flammarion e os restantes da Gallimard (cf. bibliografia), dada a dificuldade em adquirir outras edições nas livrarias de Lisboa e pelo facto de as existentes na Biblioteca da FLUL se destinarem apenas a consulta local.

Delimitado o *corpus,* importa agora definir o método adoptado para uma abordagem da prática tradutória de Pedro Tamen. Logo à partida, perante o conjunto da obra e do ponto de vista macroestrutural pode reconhecer-se que a publicação em sete volumes, a separação em partes e capítulos e os respectivos títulos são coincidentes no texto de partida (TP) e no texto de chegada (TC), sendo de assinalar divergências apenas no 6º volume: Tamen chamou-lhe *A Fugitiva*, à semelhança do título escolhido inicialmente por Marcel Proust *La Fugitive.* Aliás, na 1ª nota desse volume, o tradutor elucida que, ao tempo da publicação em França (1927), tinha sido publicado um romance de outro escritor com o mesmo título, pelo que o irmão de Proust, já o autor tinha falecido (1922), decidiu alterá-lo para *Albertine disparue*. (Recorde-se que os três últimos volumes da obra foram publicados depois da morte de Proust). A outra divergência refere-se à divisão do texto que, em francês, apresenta quatro capítulos, ao passo que, na tradução, Tamen não respeitou a divisão proposta na edição consultada (cf. Gallimard-folio classique, 1989) e optou por introduzir algumas interrupções que não coincidem com o texto de Proust.

4.1. Metodologia

A partir do momento em que a nova tradução foi proposta pelos editores, Pedro Tamen soube qual o objectivo desse projecto, isto é, pretendia-se dar a conhecer a obra *À la recherche du temps perdu* e o autor Marcel Proust aos leitores do século XXI. Conforme se pode verificar, cumprem-se dois dos requisitos propostos por Christianne Nord para a tradução enquanto "intercultural communication" (1991: 4-9): o primeiro é a existência da figura do *iniciador* – no caso vertente, a Relógio d'Água – e o segundo é a indicação do *objectivo* da tarefa, isto é, apresentar uma nova tradução de uma obra clássica. E, nesse sentido, Tamen procurou dar a conhecer uma obra escrita há cerca de cem anos aos leitores de hoje e, segundo as suas próprias palavras, "escrever em português aquilo que penso que o autor escreveria, se escrevese português" (Público, 2003), acompanhando de perto o TP,

deixando transparecer o tom de história contada que se liberta do texto em francês, mantendo a complexidade da escrita de Proust.

Enquanto as declarações de Pedro Tamen nas entrevistas seleccionadas revelam o pensamento do tradutor sobre o significado de tradução, neste capítulo será o confronto entre o texto de partida e o texto de chegada a suscitar uma abordagem de base teórica.

A metodologia para a análise tradutória e para o entendimento dos caminhos percorridos pelo tradutor terá como pontos de referência os estudos de Kitty van-Leuwen-Zwart "Translation and Original" (*in Target*, 1989) e de José Lambert e Hendrick van Gorp "On describing translations" (*The Manipulation of Literature*, 1985).

Nesse contexto, e de acordo com Leuwen-Zwart, o presente trabalho propõe a comparação do texto de partida (TP) com o texto de chegada (TC) ao abrigo do conceito de *modelo comparativo,* "designed for the classification of microstructural shifts, i.e. semantic, stylistic and pragmatic shifts within sentences, clauses and phrases" (van Leuven-Zwart, in *Target*, 1989: 155), e do conceito de *modelo descritivo* que "focuses on the effects of microstructural shifts on the macrostructural level, i.e. on the level of the characters, events, time, place, and other meaningful components of the text" (*idem, ibidem*). No entanto, esta autora, que baseou a sua teoria em dados recolhidos na análise à tradução para dinamarquês da obra *D. Quixote*, ao abordar o *modelo comparativo* chama a atenção para o facto de haver "sentences generally too long and words too short" que podem dificultar uma abordagem em termos comparativos, pelo que propõe então recorrer à figura do transema[5] identificado como "comprehensible textual unit" (*idem, ibidem*), isto, é, a palavra ou o conjunto de palavras que apresentem semelhanças ou diferenças que permitam estabelecer uma relação entre o TC e o TP. O *modelo descritivo* vai permitir apresentar ao nível da macroestutura os resultados da análise comparativa levada a cabo através dos exemplos seleccionados.

A metodologia sugerida pelos teóricos José Lambert e Hendrik van Gorp (1985), que tem por base a teoria dos polissistemas (cf. Toury e Even-Zohar), refere a existência de um sistema de partida e de um sistema de chegada dando lugar à abordagem do texto traduzido num contexto próprio sem interferências do sistema onde nasceu o primeiro texto. Nessa medida, afirmam que "the link between source and target communication … stands for an open relation, the exact nature of which will depend on the priorities of the translator's behaviour" (Lambert & van Gorp, 1985: 43). Depois de Even-Zohar e da teoria

[5] Transema, tradução possível para a palavra *transeme*, por analogia com a tradução de *seme* – sema.

dos polissistemas, o trabalho do tradutor passou a ser compreendido e analisado sob outra dimensão, na medida em que estão em causa dois sistemas com características distintas, e sobre os quais incidem análises diferentes; o tradutor deixou de ter um papel passivo, para passar a ser o agente principal de um novo texto, alguém a quem se reconhece autoria e capacidade de decisão, dando lugar à visibilidade que até aí não tivera.

Será dado um especial relevo à construção frásica e à *palavra,* na medida em que o tradutor lhes dá lugar de destaque nas suas declarações. Com base no *corpus* seleccionado, em primeiro lugar será apresentada uma abordagem microestrutural em que serão analisadas situações de âmbito linguístico, semântico, sintáctico e estilístico.

A formulação normativa de Gideon Toury (cf. bibliografia, 1995) constituirá uma das bases na presente análise, todavia não deixaremos de ter em conta que "there is no reason to believe that no translation activity is completely coherent with respect to the dilemma 'acceptable' versus 'adequate'" (Lambert & van Gorp, 1985: 46).

4.2. Análise tradutória

4.2.1. Exemplos extraídos dos primeiros parágrafos de cada volume da obra

Para proceder à análise tradutória, foram seleccionadas e numeradas algumas passagens do *corpus* consideradas exemplificativas do que se pretende concluir. Para diferenciar os textos de forma mais imediata, o texto em francês será referido em itálico. Seguidamente, indicam-se as siuações que se pretendem evidenciar, elencadas por categorias e de forma esquemática. Por fim terá lugar a análise suscitada pelos exemplos.

À la recherche du temps perdu é a história contada por um narrador autodiegético (para usar a terminologia de Gérard Genette) e que atravessa os anos de uma vida – um narrador omnisciente a exprimir-se sempre na primeira pessoa. A tradução de Pedro Tamen acompanha de perto a escrita de Proust, contudo, há frases que poderiam ter nascido da inspiração de qualquer autor que escrevesse em português na época de Proust. Outras, porém, denunciam o texto francês.

Exemplo 1:

TP: *Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite, que je n'avais pas le temps de me dire: «je m'endors».* (I: 95, linhas 1-4)

É assim que começa a narrativa, *incipit* paradigmático de uma literatura e objecto de muitos estudos literários, considerado um dos marcos na história da literatura universal. Pedro Tamen traduziu:

TC: "Durante muito tempo fui para a cama cedo. Por vezes, mal apagava a vela, os olhos fechavam-se-me tão depressa que não tinha tempo de pensar: «Vou adormecer»." (I: 9, linhas 1-3)

- "Fui para a cama" diferente de "je me suis couché"
- Eliminação dos pronomes possessivos "ma" e "mes" e recurso ao verbo na forma pessoal reflexa "fechavam-se-me".
- Uso do futuro perifrástico em "vou adormecer", diferente de "je m'endors"

A forma "fui para a cama" é um registo mais familiar e dá à frase um tom próximo da coloquialidade. O futuro perifrástico em "vou adormecer" transmite melhor a ideia de continuidade. Verifica-se que usa a mesma pontuação do TP.

Exemplo 2:

TP: …*la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait* (I: 95, linhas 4-5)
TC: "…era acordado pela ideia de que era tempo de conciliar o sono" (I: 9, linha 4)

- Uso da voz passiva "era acordado pela…" diferente de "m'éveillait" na voz activa

A ideia de continuidade volta a estar mais evidente em "era acordado".

Exemplo 3:

TP: …*il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage*. (I: 95, linhas 10-11)
TC: "… parecia-me que era de mim mesmo que a obra falava". (I: 9, linhas 8-9)

- Forma oblíqua do pronome depois da preposição "de" [de mim]
- Introdução da partícula de realce "que era".

A forma oblíqua "de mim" e a partícula "que era" revelam um registo coloquial mais próximo do monólogo interior (LC). O tradutor poderia ter dito "parecia-me que a obra falava de mim". No entanto, a aliteração torna a frase fica mais arrastada, de acordo com a fase do adormecer.

Exemplo 4:

TP: …*Je me demandais quelle heure il pouvait être; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné*…(I: 95, linhas 26-27)

TC: "… A mim mesmo me perguntava que horas poderiam ser; ouvia o apito dos comboios que, mais ou menos afastado…" (I: 10, linhas 20-22)

- Aliteração *mim mesmo me*
- "Que horas" como tradução para "quelle heure"

A opção de colocar as três palavras começadas por "m" no princípio da frase dá à leitura o tom do pensamento durante a fase inicial do sono. Na segunda frase, o desvio verificado deve-se ao facto de, em português, a referência às horas ser sempre no plural.

Exemplo 5:

TP*: Ma mère, quand il fut question d'avoir pour la première fois M. de Norpois à dîner, ayant exprimé le regret que le professeur Cottard fût en voyage et qu'elle-même eût entièrement cessé de fréquenter Swann, car l'un et l'autre… mon père répondit…mais que Swann, avec son ostentation, avec sa manière de crier sur les toits ses moindres relations… sans doute, trouvé, selon son expression, «puant».*" (II: 3, linhas 1- 11)

TC: "Quando pela primeira vez se falou em convidar o senhor de Norpois para jantar lá em casa e a minha mãe exprimiu a pena que tinha de que o professor Cottard andasse em viagem e de que ela própria tivesse deixado completamente de se dar com Swann, porque tanto um como o outro… o meu pai respondeu… mas que Swann, com aquela sua ostentação, com aquela maneira de anunciar aos quatro ventos as suas mínimas relações…por certo acharia segundo a sua expressão, «infecto»" (II: 7, linhas 1-12)

- Oração subordinada temporal a iniciar o período
- Substituição do tempo verbal "ayant exprimé" e introdução de frase copulativa
- Uso do pronome demonstrativo "aquela sua ostentação" e "aquela maneira"
- Introdução da locução "lá em casa"

É este um dos exemplos da dificuldade fraseológica em Proust e para a qual Tamen propõe, de igual modo, um período longo, tendo o cuidado de o adaptar à sintaxe portuguesa. Ressalta da comparação que a construção frásica se revela próxima da LC, uma vez que o período começa com as locuções adverbiais de tempo "quando" e "pela primeira vez", modifica o tempo verbal da LP que se apresenta no gerúndio composto, "ayant exprimé", para pretérito perfeito simples "exprimiu", introduzindo uma oração copulativa. No TP "ma mère" é o sujeito de uma oração cujo predicado surge após uma oração adverbial temporal. O pronome demonstrativo "aquela" tem sentido intensivo superlativante e não existe no TP. No TP diz-se apenas "à dîner" e o TC diz "a jantar lá em

casa", acrescentando a locução "lá em casa", recorrendo ao Universal de Tradução – *explicitação* – meio segundo o qual o tradutor aumenta o nível de compreensão do novo texto (Laviosa Braithwaite, 1998: 289). As alterações (desvios) que se verificaram podem querer dizer que o tradutor, neste passo, "moveu o escritor em direcção ao leitor" (Schleiermacher, 2003: 63), porque lhe facilitou a tarefa, ou que a tradução se apresenta em aceitablidade porque aproximou o TP da LC.

Exemplo 6:

TP*: …ou bien qui, donnant une de leurs toiles pour rien, ne peuvent en revanche sans mauvaise humeur perdre quarante sous aux dominos*. (II: 4, linhas 39-41)

TC: " … ou, então, que, ao mesmo tempo que vendem por uma ninharia uma das suas telas, em contrapartida não podem sem mau humor perder quarenta soldos ao dominó." (II, 8, linhas 34-37)

- Introdução da expressão "ao mesmo tempo que"
- Quarenta soldos

Sem usar a forma gerundiva "donnant", o tradutor acrescenta a expressão "ao mesmo tempo que", para transmitir a ideia de continuidade e para reforçar a comparação entre as duas situações. A expressão "quarenta soldos" indicia que o tradutor não pretende escamotear o TP. Se houvesse intenção de seguir apenas o método domesticante de Schleiermacher, teria indicado a moeda que em Portugal corresponderia ao "soldo" naquela época (reis até 1911 ou tostões após essa data).

Exemplo 7

TP: *Le pépiement matinal des oiseaux semblait insipide à Françoise.* (III: 3, linhas 1-2)

TC: "A Françoise achava insípido o chilrear matinal dos pássaros." (III: 9, linha1)

- Alteração dos componentes na frase

O TC não respeita a ordem dos componentes na frase e opta por considerar *Françoise* como o sujeito da acção, em vez de "le pépiement matinal des oiseuax" no TP dando outra perspectiva do acontecimento e conferindo-lhe diferente valor semântico.

Exemplo 8

TP: *On sait que bien avant d'aller ce-jour-là (le jour où avait lieu la soirée de la princesse de Guermantes) rendre au duc et à la duchesse la visite que je viens de raconter, j'avais épié leur retour et fait, pendant la durée de mon guet…* (IV: 3, linhas 1-5)

TC: "É sabido que, muito antes de ir naquele dia (o dia em que se realizou o sarau da princesa de Guermantes) fazer ao duque e à duquesa a visita que acabo de contar, havia eu espreitado o regresso deles e fizera, durante o meu tempo de vigia…" (IV: 9, linhas 1-2)

- Forma apassivante em vez da forma impessoal
- Opção pelo auxiliar "haver" para o tempo verbal composto
- Opção lexical "sarau"

Nesta frase, o TC apresenta a forma apassivante "é sabido" para traduzir a forma impessoal "on sait". O tradutor emprega o auxiliar "haver" para construir o pretérito perfeito composto interpondo o sujeito "havia eu espreitado", e continua a frase com o pretérito mais-que-perfeito simples "fizera", tempo verbal inexistente na LP, o que, em português, além de fazer sentido, facilita a compreensão do texto. Apesar de a palavra "soirée" ter sido importada para português (cf. Houaiss, 2005), Tamen preferiu traduzi-la por "sarau".

Exemplo 9

TP: *A défault de la contemplation du géologue, j'avais du moins celle du botaniste et regardais par les volets de l'escalier le petit arbuste de la duchesse et la plante précieuse exposés dans la cour avec cette insistance qu'on met à sortir les jeunes gens à marier…* (IV: 3-4, linhas 24-29)

TC: "Não dispondo do olhar do geólogo, tinha pelo menos o do botânico, e observava pelas aberturas da escada o pequeno arbusto da duquesa e a planta preciosa, expostos no pátio com aquela insistência com que fazemos conviver os jovens em idade de casar…" (IV: 9, linhas 22-25)

- Opção lexical – generalização
- Exlicitação

O TP apresenta a expressão "volets d'escalier". "Volets", cuja tradução pode ser "postigos", "persianas" ou "painéis", foi objecto de uma generalização por parte do tradutor que optou por "aberturas", dado tratar-se de escadas. A palavra "volets" volta a surgir no mesmo parágrafo e obteve outra interpretação (*vide* exemplo 10). Para a expressão "à marier", Tamen optou por "em idade de casar", recorrendo à explicitação.

Exemplo 10

TP: *…la fenêtre du rez-de-chaussée ouverte elle aussi et dont les volets n'étaient qu'à moitié clos.* (IV: 4, linhas 32-34)

TC: "…a janela do rés-do-chão, que também estava aberta e cujas portadas não estavam fechadas de todo". (IV: 10, linhas 29-20)

- Diferenças lexicais
- Introdução de frase relativa

A tradução apresentada para "volets" é "portadas", termo que não se aplicaria à palavra "escadas" mas que agora faz sentido. O TP diz "moitié clos" e o TC "fechadas de todo". Verifica-se que o tradutor se serve de uma expressão própria da LC "de todo" que é diferente de "moitié". Opta ainda pela introdução de uma oração relativa restritiva "que também estava aberta", em substituição da expressão "ouverte elle aussi".

Exemplo 11

TP: *Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des gands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris…* (V: 3, linhas 1-5)
TC: "Logo de manhã, ainda virado para a parede e antes de ver por cima dos grandes cortinados da janela que tonalidade tinha a risca de luz do dia, já eu sabia como estava o tempo. Os primeiros ruídos da rua tinham-mo feito saber…" (V: 5, linhas 1-4)

- Omissão de palavra
- Diferenças lexicais
- Francesismos

Mais uma vez se detectam diferenças lexicais: na expressão "la tête tournée contre le mur" traduzida por "virado para a parede" não consta a palavra "cabeça", por não fazer parte da combinatória em português. Depois surge a palavra *rideaux*, francesismo adoptado em Portugal até meados do século XX e entretanto caído em desuso, mas que Tamen traduz por cortinados. Há ainda a considerar a expressão *raie du jour*: no TC é "risca de luz do dia". Ora, Tamen não hesitou em usar o termo "risca", para dar a ideia concreta da linha estreita de separação entre os cortinados por onde passa a luz. Um pouco mais adiante, o autor emprega uma palavra de origem inglesa, dicionarizada em francês: *tramway* (p.11, linha 9). Tamen, por princípio, mantém o termo na língua original, embora em itálico.

Exemplo 12

TP: *… glissé au travers de mon sommeil, y répandait une tristesse annonciatrice de la neige, ou y faisait entonner, … de si nombreux cantiques à la gloire du soleil que ceux-ci*

finissaient par amener pour moi, qui encore endormi commençais à sourire… (V: 5, linhas 12-17)

TC: "…insinuando-se no meu sono, nele difundisse uma tristeza anunciadora da neve ou fizesse entoar … tão numerosos cânticos à glória do Sol que estes acabavam por trazer até mim – até mim, que adormecido ainda, começava a sorrir…" (V: 3, linhas 10-14)

- Opções lexicais
- Alteração no discurso (repetição)

A expressão "glissé au travers" é traduzida por um só verbo "insinuar" que, na forma gerundiva, transmite o conceito de continuidade pretendida pela locução "au travers de" sem a traduzir. Verifica-se uma alteração no discurso com a paragem acentuada pelo travessão (–) depois de "até mim" e a repetição da mesma locução "até mim" depois dele. O tradutor entendeu explicitar a frase do TP.

Exemplo 13

TP: *Les douleurs sont des folles, / Et qui les écoute est encore plus fou!* (V: 5, linhas 12-13)

TC: "São loucas as dores, / E mais louco ainda é quem lhes dá ouvidos" (V: 7, linhas 10-11)

- Organização frásica

Tratando-se dos versos de uma canção, Pedro Tamen tem o cuidado de escolher uma formulação semelhante à das canções tradicionais, isto é, faz a inversão do sujeito no primeiro verso e usa uma combinatória própria de alguns fados portugueses "mais louco ainda". Reconhece-se o método domesticante de Schleiermacher (2003: 63).

Exemplo 14

TP: «*Mademoiselle Albertine est partie»!... Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que cette separation sans s'être revus était justement ce que je désirais…* (VI: 3, linhas 1-5)

TC: «A menina Albertine foi-se embora!»... Há momentos, analisando-me a mim mesmo, julgara eu que o que desejava era justamente a separação sem nos tornarmos a ver… (VI: 5, linhas 1-4)

- Formas de referência
- Formas de auto-referência

- Aliteração

A forma de referência "menina" nesta frase serve para ilustrar o modo adoptado por Pedro Tamen em toda a obra. Traduz sempre mademoiselle, madame, monsieur pelas palavras correspondentes em português (menina, senhora, senhor), mantendo o nome da personagem de acordo com o TP. Recorrendo à mesma frase, verifica-se a forma de auto-referência do narrador através dos pronomes pessoais "je", "me" e que é adoptada pelo tradutor: "eu", "mim", "me". "Narrador autodiegético que relata as suas próprias experiência como personagem central da história",de acordo com o Dicionário de Narratologia, (Reis e Lopes, 2002: 259). Não é demais referir que o tradutor recorre à aliteração provocada pela proximidade do "m" "…-me a mim mesmo" que não acontece em francês, e acrescenta a expressão "mim mesmo" ("explicitação" cf. Laviosa Braithwaite, 1998: 289)

Exemplo 15

TP: *…Mais ces mots: «Mademoiselle Albertine est partie» venaient de produire dans mon coeur une souffrance telle que je sentais que je ne pourrais pas y résister plus longtemps. Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement toute ma vie. Comme on s'ignore. Il fallait faire cesser immédiatement ma souffrance; tendre pour moi-même comme ma mère pour ma grand-mère mourante, je me disais, avec cette même bonne volonté qu'on a de ne pas laisser souffrir ce qu'on aime: «Aie une seconde de patience, on va te trouver un remède, sois tranquille, on ne vas pas te laisser souffrir comme cela.»* (VI: 3, linhas 8-19)

TC1: "…Mas estas palavras: «A menina Albertine foi-se embora!» acabavam de produzir tal sofrimento no meu coração que sentia que já não poderia resistir-lhe mais, que era preciso pôr-lhe termo imediatamente; bondoso comigo mesmo como a minha mãe o fora com a minha avó moribunda, dizia de mim para mim, com aquela mesma benevolência que nos leva a não deixar que sofra aquilo que amamos: «Um segundo de paciência, vamos encontrar-te um remédio, sossega, não vamos deixar-te sofrer assim.»" (VI: 5, linhas 13-20)

- Simplificação
- Reformulação
- Pontuação
- Tempos verbais

Ao contrário dos exemplos anteriores, neste período Tamen recorre à *simplificação*, outro universal de tradução abordado por Laviosa-Braithwaite. Reformulando as frases, encadeia-as de maneira diferente, sem alterar o sentido do TP. O tradutor não termina o período em "longtemps", usa uma vírgula e continua a ideia em "il fallait faire cesser…", eliminando duas frases. Neste excerto reconhece-se uma das particularidades do romance, isto é, o facto de este narrador estar a reproduzir, através do exercício da memória, acontecimentos pertencentes a três tempos diferentes: a um passado próximo, a outro mais distante e ainda ao tempo presente da narrativa. O tempo presente da narrativa e o passado recente são traduzidos por formas verbais no presente do indicativo (leva) e no pretérito imperfeito (sentia, era preciso, dizia), ou seja, relativos a acções que se prolongam no passado e no presente. Para referir o passado mais distante, emprega o pretérito-mais-que-perfeito simples (fora). Relativamente às expressões *qu'on a de ne pas laisser souffrir* e *ce qu'on aime*, o tradutor não respeita a forma impessoal "on" e constrói as frases com o plural majestático (nós). Introduz uma oração integrante (que sofra) para transmitir a ideia da combinatória *laisser souffrir*. O exemplo ilustra ainda a voz activa por meio da *intrusão do narrador autodiegético* (cf. Reis e Lopes, 2002: 175): Falando de si para si, o narrador recorre ao imperativo na segunda pessoa do singular. A tradução de Tamen segue formulação idêntica, conforme se comprova no excerto acima.

Exemplo 16

No princípio do volume VI (2º parágrafo) aparece uma carta escrita por uma das personagens; não serão tanto os termos da carta a merecer análise, mas sim o facto de haver diferenças entre o TP e o TC na forma como ela é introduzida no corpo do romance, pelo que não se repete o texto propriamente dito.

TP: *Elle était ainsi conçue:*
«Mon ami, pardonnez-moi de…Adieu, je vous laisse le meilleur de moi-même. Albertine.»
(VI: 5, 1-20)

TC: "Rezava assim:
«Meu amigo,

Perdoe-me … Adeus, deixo-lhe o melhor de mim mesma.

Albertine.»"

(VI: 7, 7-25).

- Pontuação

- Formas de referência
- Método domesticante

São de assinalar as seguintes diferenças: o TP anuncia a carta usando o sinal de pontuação dois pontos, faz parágrafo e apresenta-a entre aspas francesas, sem qualquer destaque especial. Pelo contrário, o TC, embora anuncie a carta também com dois pontos e a apresente entre aspas francesas, segue a matriz tradicional estabelecida para as cartas em português, e destaca-a do corpo do romance, isto é, o destinatário surge numa linha separada bem como, no final, a assinatura da remetente está na linha seguinte. Mais uma vez se verifica que Tamen preferiu o *método domesticante*, de modo a que o leitor não experimente *estranheza* ao ler o texto; por outro lado, usa ainda a expressão "rezava assim", tão característica da apresentação de textos em português naquela época.

Exemplo 17

TP: *Toute la journée, dans cette demeure un peu trop campagne qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades ou pendant l'averse, une de ces demeures où chaque salon a l'air d'un cabinet de verdure, et où sur la tenture des chambres les roses du jardin dans l'une, les oiseaux des arbres dans l'autre, vous ont rejoints et vous tiennent compagnie – isolés du moins – car c'étaient de vieilles tentures où chaque rose était assez séparée…tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler… toute la journée, je la passais dans ma chambre…* (VII: 3, linhas 1-15)

TC: "O dia inteiro, naquela casa um pouco rústica de mais, que parecia ser apenas um lugar de sesta entre dois passeios, ou até passar o aguaceiro, numa daquelas casas em que cada sala parece um caramanchão de verdura e em que, nos papéis que forravam as paredes dos quartos, as rosas do jardim num e, noutro, os pássaros das árvores vêm ter connosco e nos fazem companhia, mas ao menos em separado – porque se tratava de velhos papéis de parede em que cada rosa estava suficientemente isolada … onde se perfilam… todas as pereiras da Normandia … o dia inteiro passava-o eu no quarto… " (VII: 5, linhas 1-14)

- Registo do discurso
- Pontuação
- Desvio microestrutural semântico

O primeiro período do Volume VII ilustra o tipo de registo do discurso adoptado por Marcel Proust e que surge quase de forma constante ao longo do romance. A presença do narrador manifesta-se através do discurso introspectivo que fala de si, dos seus pensamentos, da sua memória. Adjectivação como "un peu trop campagne", ou expressões

como "avoir l'air d'un lieu de sieste" transmitem juízos de valor que pertencem ao próprio narrador (cf. Reis e Lopes, 2002). Pedro Tamen procura sempre seguir o mesmo registo e reflectir marcas da enunciação subjectiva de um "eu" omnipresente a cada passo da narrativa, mantendo o tom de história contada. A cadência das frases é marcada por uma pontuação constituída maioritariamente por vírgulas, o que significa a existência de apenas pequenas pausas no enunciado, como convém à narração em causa.

Nos excertos acima é possível estabelecer uma relação ao nível microestrutural entre os dois textos e verificar que existe uma correspondência quase total entre as expressões e entre as palavras de cada um dos textos (*in* Leuwen-Zwart, 1989: 156), isto é, um transema do TP corresponde a um transema do TC. Dentro do mesmo período, é possível detectar um *desvio microestrutural semântico* quando o narrador se refere a "tous les pommiers de Normandie" (VII, 3: linha 12) e que o tradutor considera "todas as pereiras da Normandia" (VII, 5: linha 13). A palavra "pommier" poderia ser traduzida por "maçã" ou "pero". A palavra pereira" seria "poirier". O desvio semântico em causa pode estar ligado com o facto de "les pommiers de Normandie" serem constituídos por macieiras e pereiras, tendo o tradutor optado por "pereiras". (<www.pommedenormandie.com>).

Exemplo 18

TP: *…toute la journée, je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdures du parc et les lilas de l'entrée, les feuilles vertes des grands arbres au bord de l'eau, étincelants de soleil, et la forêt de Méséglise* (VII: 3, linha 14 -18)
TC: "…o dia inteiro passava-o eu no quarto que dava para as belas verduras do parque e para os lilases da entrada, para as folhas verdes das grandes árvores à beira de água, cintilantes de sol, e para a floresta de Méséglise" (VII: 5, linha 14-17)

- Construção frásica
- Explicitação

A frase acima mostra mais uma vez que Tamen segue de muito perto o TP. Por exemplo, recorre, como em francês, ao objecto directo pleonástico "o dia" passava-"o", e vai repetindo, em português, todo o texto. No entanto, pospõe o sujeito "eu" para dar ênfase à ideia e para tornar a frase mais clara, repete a preposição "para" antes de cada local referido.

4.2.2. Análise de episódios carismáticos da obra

Após a análise sucinta comparativa das primeiras páginas de cada um dos volumes, propõe-se um olhar sobre algumas passagens que foram referidas por Pedro Tamen nas entrevistas constantes do capítulo 3 ou aquelas que por algum motivo se tornaram relevantes para este trabalho. Por se tratar de uma passagem carismática da obra, aquela que, segundo estudiosos de Proust, dá origem à narrativa, propõe-se a seguinte análise tradutória:

TP: *Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce gout c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul.* (I: 144, linha 17).
TC: "E de repente a recordação surgiu-me. Aquele gosto era o do pedacinho de madalena que em Combray, ao domingo de manhã (porque nesse dia não saía antes da hora da missa), a minha tia Léonie, quando lhe ia dar os bons-dias ao quarto, me oferecia, depois de o ter ensopado na sua infusão de chá ou de tília." (I: 54, linha 1)

- Léxico
- Pontuação
- Construção frásica
- Topónimo e antropónimo

Tamen traduz sempre a palavra "madeleine", talvez por existir em Portugal um bolo de nome idêntico (madalena) e com características de bolo que se pode ensopar *em infusões de chá*. A formulação da frase respeita o TP, adopta a mesma pontuação e deixa entre parênteses a frase causal. Altera contudo a ordem das locuções adverbiais de lugar e de tempo, bem como intercala a oração temporal depois do sujeito da frase principal. Tamen escreve em português e respeita a sintaxe da língua nesta frase, sem se afastar das palavras do TP. Combray e Léonie são mantidos na LP.

Sabendo que a prosa proustiana é caracterizada por períodos longos que procuram acompanhar os exercícios da memória e o pensamento do narrador, será interessante abordar aquele que é o período mais longo do romance, que se encontra no Volume V *A Prisioneira*. A vírgula e o ponto-e-vírgula são os sinais pausais de pontuação (Cunha e Cintra, 1984: 639) usados para encadear as ideias do narrador que pretende transmitir o ambiente de um salão, cujo mobiliário e outros objectos carregam o peso do tempo e da

memória; e ao mesmo tempo que os vai enumerando, caracteriza-os, identifica-os, quase os personifica. Assim, o TP recorre à vírgula para separar a enumeração dos objectos e ao ponto e vírgula quando se refere a ambientes dentro da sala, ao passo que Tamen tem o cuidado de introduzir o sinal de ponto e vírgula separando objectos e ambientes, facilitando ao leitor a compreensão do que está a ler, obrigando-o a uma leitura mais sincopada. O facto de a pontuação ser alterada, modifica a prosódia desta frase tão longa, dado que a pausa decorrente da vírgula é necessariamente mais breve que a pausa assinalada pelo ponto e vírgula. O sinal de dois pontos usado no TP é ignorado por Tamen no TC.

Há uma outra passagem, no último volume, *O Tempo Reencontrado*, que mereceu um olhar mais atento, pela maneira como o tradutor resolveu ultrapassar a dificuldade:

TP: *(et j'avais assez oublié Albertine pour avoir pardonné à Françoise ce qu'elle avait pu faire contre elle), je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle (du moins comme elle faisait autrefois: si vieille maintenant, elle n'y voyait plus goutte).* (VII: 338, linha 36)
TC: "…(e já esquecera Albertine o suficiente para ter perdoado à Françoise o que fizera contra ela), trabalharia junto dela, e quase como ela (pelo menos como ela trabalhava dantes, ela que, agora tão velha, quase não via nada) …" (VII: 362, linha 14)

A leitura do excerto acima (TP) deixa-nos a convicção de que o narrador recorreu conscientemente à repetição *elle, d'elle*, resultando daí uma determinada interpretação; ao repetir insistentemente a forma "elle" transmite a ideia de não ter esquecido Albertine como afirmara no início da frase. Do mesmo modo se reconhece no tradutor a necessidade de assinalar, de maneira inequívoca, o efeito do que foi escrito na LP e reescrevê-lo na LC, repetindo, para tal, os pronomes "ela" e "dela", sem a preocupação de contrariar o facto de o português ser uma língua de sujeito nulo e sem o receio de rimas internas, traduzindo em adequação (Toury, 1995: 57).

Já que foram analisados os primeiros parágrafos de cada volume, veja-se também como acaba uma obra de tal dimensão. Porque, se as primeiras linhas de qualquer texto são importantes, se chegam mesmo a condicionar a sua leitura, o final, o chamado fechamento de uma obra encerrará o ciclo percorrido pela narrativa. O tradutor não fica, por certo, fora deste conceito, pois o texto que produziu, que reescreveu destina-se a um público que, embora não conhecendo a LP, terá alimentado alguma expectativa e será igualmente exigente. Eis as últimas linhas:

TP: *…il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y écrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est reservée dans l'espace, une place au contraire prolongé sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.* (VII: 353, linhas 15-25)

TC: "…não me parecia que viesse ainda a ter forças para manter por muito tempo agarrado a mim aquele passado que descia já até tão longe. Mas, ao menos, se tais forças me fossem concedidas pelo tempo suficiente para realizar a minha obra, não deixaria acima de tudo de descrever nela os homens, ainda que tal os fizesse parecerem-se com uns seres monstruosos, uns seres que ocupam um lugar tão considerável comparado com o tão restrito lugar que lhes está reservado no espaço, um lugar de facto desmedidamente prolongado, visto que, como gigantes imersos nos anos, eles atingem simultaneamente épocas tão distantes, entre as quais tantos dias ocuparam o seu lugar: no Tempo." (VII: 377, linhas 28-38)

- Explicitação

As últimas frases do narrador são alvo de uma tradução em explicitação: Tamen repete a palavra "forças", acrescenta a locução adverbial finita "ainda que", repete também as palavras "seres" e "lugar" e substitui a expressão *au contraire* por "de facto", o que permite uma melhor interpretação do sentido do texto, e facilita a tarefa do leitor. A explicitação, um dos universais de tradução reconhecido em Tamen, estará intimamente ligada com a legibilidade de um texto, tal como afirma Gideon Toury: "there is an obvious correlation between explicitness and readability" (Toury, 1995: 227).

O levantamento das opções tradutórias permite sublinhar algumas características relativamente à forma como Pedro Tamen trabalhou o texto de Marcel Proust:

- Reconhece-se a preocupação de manter o espírito da narrativa enquanto história contada por quem viveu os acontecimentos, enquanto rememorações do narrador. O tradutor mantém períodos longos, encadeia-os por meio de pontuação idêntica à do autor, substitui por locuções de tempo a forma gerundiva do francês. Não se pode afirmar que Tamen traduz sempre em adequação, embora siga de muito perto o texto em francês. No entanto, o conjunto do tecido textual reflecte a preocupação

de escrever em português aquilo que leu e interpretou na outra língua, denunciando justamente factores que caracterizam a aceitabilidade. É a perspectiva de George Steiner quando convoca a hermenêutica para a tradução, como "acto de reconhecimento e de transposição da apropriação do sentido" (Steiner, 2002: 335).

- Observando o modo como o tradutor se posicionou em relação a antropónimos, há a assinalar que não traduz os nomes próprios e os antecede da forma de referência em português: senhor, senhora, menina, marquês, conde, etc. Relativamente a topónimos, traduz "rua", avenida", "parque" e mantém o nome próprio em francês. Como excepção, traduz "Campos Elíseos".
- Tem a preocupação de manter na língua original qualquer citação que assim esteja referida – em inglês, em latim, etc – sugerindo a sua própria tradução nas Notas. Sempre que a citação do TP é em francês, o tradutor refere-a em português no TC e remete para as Notas o texto de origem, assim como recorre a traduções já existentes em português, como acontece com os poemas de Baudelaire, por exemplo.
- Nem só as citações se mantêm na língua em que surgem no texto; Proust refere, em inglês, alguns vocábulos usados isoladamente e que faziam parte do léxico francês na época em que o romance foi escrito. Como exemplos já anteriormente referidos, surgem os termos: lift, tramway – Tamen mantém-nos na língua em que se apresentam no TP.
- Recorre o tradutor à explicitação, sempre que o texto se manifesta ambíguo em português. Repete nomes, acrescenta termos que tornam o sentido mais perceptível, introduz expressões de realce como "é que", intercala frases relativas. Dado que a auto-referência é uma constante em Proust, Tamen não se coíbe de empregar recorrentemente deíticos como "eu", "me", "mim", sem temer aliterações ou uso excessivo do sujeito, particularidades a evitar quando se escreve em português. Não reconhecendo na íntegra o chamado *método estranhante*, há contudo alguns ecos da posição de Schleiermacher, na medida em que a leitura do texto aparece *estranha* ao leitor da tradução.
- Relativamente à construção frásica, verifica-se, por vezes, que o tradutor altera a ordem dos componentes das frases, respeitando a sequência ditada pela gramática portuguesa. Esta situação pode indicar uma tendência próxima do chamado *método domesticante* de Schleiermacher.

Como definir então o método de tradução em Pedro Tamen? À luz dos métodos de Schleiermacher, tanto "deixa o mais possível o escritor em repouso" como "deixa o leitor em repouso".

Quais as normas de tradução adoptadas, segundo Gideon Toury? O dilema adequação *versus* aceitabilidade também não está resolvido em Tamen (Lambert e van Gorp, 1985: 46). Pelo contrário, manifesta-se com frequência.

Quais os universais de tradução (cf. Braithwaite) mais comuns no tradutor? De acordo com os exemplos acima, ficaram evidentes a explicitação e a simplificação, embora recorra a repetições (último exemplo) sempre que o TC beneficie em legibilidade.

Não se afigura ser possível generalizar a prática tradutória de Pedro Tamen, embora denote alguma tendência para a adequação, pois, tal como afirma nas entrevistas, pretendeu "escrever em português o que Proust teria escrito se escrevesse português naquela época", sem pôr de parte a aceitabilidade, por exemplo, em expressões de carácter coloquial. Porque escreve em português respeita a sintaxe da língua, dando origem a algumas divergências em relação à língua francesa e que se situam ao nível da micro-estrutura textual, tal como foi possível confirmar nos exemplos acima.

Lawrence Venuti, em *The Translator's Invisibility*, defende o reconhecimento do tradutor e a sua *visibilidade*, isto é, para este autor não faz sentido que o leitor não saiba que está a ler uma tradução. Tamen, indo ao encontro das suas próprias declarações constantes das entrevistas, também não disfarça o TP, conforme se comprova pelos exemplos. Sente-se o tradutor, ao mesmo tempo que se adivinha o autor no texto que faz nascer.

E se não há certezas quanto à possibilidade de teorizar sobre tradução (Steiner 2002: 310), será sempre possível a observação, a análise, o estudo de uma matéria que faz parte da História e que se manifestou desde sempre na sua vertente pragmática, isto é, o trabalho do tradutor continua a ser a principal fonte de informação, o principal método para a investigação em Estudos de Tradução.

CONCLUSÃO

Procurámos seguir "os caminhos do tradutor". A conjugação de dois nomes maiores da cultura, Pedro Tamen e Marcel Proust, e a notoriedade atribuída ao trabalho de tradução da obra que os ligou, *À la recherche du temps perdu*, deram origem à presente dissertação, cujo objectivo foi tão-somente perceber de que forma os depoimentos de Pedro Tamen expressos nas entrevistas que integram o 2º *corpus* se inserem em conceitos defendidos e divulgados por teóricos estudiosos da problemática da tradução. Dizendo o que representa para si traduzir, usando uma linguagem metafórica, definiu o próprio conceito de tradução. O 1º *corpus* constituído por trechos e excertos do romance em epígrafe serviu de base à análise apresentada no capítulo 4. A leitura de Gérard Genette (*Seuils*) foi determinante na decisão de incluir, no mesmo *corpus,* além das entrevistas, as notas anexadas pelo tradutor a cada volume da obra traduzida.

A metodologia do presente trabalho foi estabelecida de acordo com os objectivos pretendidos. Assim, para uma abordagem quantitativa do seu trabalho, e recorrendo a informação disponível online, foi consultado o sítio «Ars Cives», mais tarde confirmado fidedigno pelo próprio, completando os respectivos dados na Biblioteca Nacional através da consulta física dos volumes. A nota bio-bibliográfica dá ideia do mérito não só como tradutor, mas também como poeta. Igualmente se procurou entender as razões que terão levado à iniciativa da presente tradução. Houve entretanto a preocupação de incluir elementos sobre a forma como foi entendida e recebida a obra de Marcel Proust em Portugal no início do século XX. Os dois primeiros quadros ilustram as pesquisas entretanto levadas a efeito e foram arquitectados à semelhança do trabalho de mapeamento da literatura traduzida em Portugal, desenvolvido sob a responsabilidade das Professoras orientadoras da presente dissertação. Inseriram-se no seguimento do texto para consulta mais imediata.

O enquadramento teórico partiu da reflexão sobre a forma como Pedro Tamen se manifestou nas entrevistas explicando como desenvolve o seu trabalho. Só depois, se analisou a prática tradutória. Ao perceber que o tradutor privilegia o conhecimento e a interpretação dos textos que vai traduzir, foi a visão hermenêutica na perspectiva de autores como George Steiner e Paul Ricoeur trazida à colação, porque foram reconhecidos ecos das palavras dos teóricos nas palavras de Pedro Tamen. Paralelamente à interpretação dos textos, o tradutor sempre manifestou idêntica preocupação com o leitor/receptor do seu trabalho, reconhecendo a vertente comunicativa da tradução. Tal comportamento coincide

com os estudos de Christiane Nord conducentes a uma visão funcionalista pois Tamen trabalhou o tecido textual numa língua outra, num tempo outro, não se confinando apenas ao texto inicial. E a forma como trabalha esse novo texto foi enquadrada na perspectiva linguística, em tradução, segundo Roman Jakobson, Kirsten Malmkjear ou Mona Baker. A competência linguística de que falam estes autores revelou-se no tradutor, autor do novo texto. A apreciação teórica das diferentes visões da tradução não ficaria completa sem uma abordagem à chamada visão culturalista, integrada nos estudos de Itamar Even-Zohar e na Teoria dos Polissistemas. A partir do momento em que passou a considerar-se a literatura traduzida como uma realidade autónoma no polissistema literário de chegada, a tradução deixou de estar apenas entre duas línguas e duas culturas diferentes para se situar, de pleno direito, na cultura de chegada.

As diferentes visões da tradução sobre as quais dissertámos permitiram estabelecer paralelismos entre as declarações de Pedro Tamen nas entrevistas que integram o *corpus* em anexo e os conceitos teóricos entretanto apresentados. Nessas entrevistas foi dando conta da experiência como tradutor de longa data e das dificuldades concretas por que passou na tradução da obra em epígrafe. Fazendo parte do mesmo *corpus,* as 542 notas de tradutor suscitaram uma análise sistemática de acordo com as características comuns detectadas: as notas esclarecem, por exemplo, referências de ordem literária, de ordem histórica e política, ou de ordem social. Tratando-se de uma obra de há quase cem anos, muitas dessas referências não são identificadas pelo leitor de hoje, pelo que a análise se revelou pertinente e necessária. Ainda das conversas com os jornalistas emergiu o conceito de Pedro Tamen sobre tradução várias vezes expresso por meio de linguagem metafórica. O capítulo 3 procurou, assim, demonstrar a forma como o pensamento do tradutor se aproxima de posições de teóricos da tradução.

Por fim, o *corpus* seleccionado para a análise tradutória permitiu reconhecer o que Tamen foi dizendo da maneira como traduz. Disse que pretendia escrever o que Proust teria escrito se escrevesse em português. E: porque as frases são longas, algumas de difícil percepção imediata, obrigando o leitor a uma leitura de pormenor; porque mantém o tom coloquial de quem conta uma história, de quem vai buscar à memória todo o conteúdo do romance; ou porque deixa em francês nomes próprios, conclui-se que Pedro Tamen traduz em adequação. Apesar disso, e porque não esquece a língua em que escreve, porque respeita a construção frásica do português, porque não cria dificuldades linguísticas ao seu leitor, conclui-se que Pedro Tamen traduz também em aceitabilidade.

Pedro Tamen já vira premiada a sua obra como tradutor (1989). No entanto, pode afirmar-se que o reconhecimento público lhe foi conferido depois da tradução de Proust. O primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido* foi publicado em 2003; oito anos depois, em Fevereiro de 2011, foi chamado a comentar o seu trabalho, na 1ª Conferência dedicada ao tema "Livros Difíceis" na Casa Fernando Pessoa.

Ao terminar a presente dissertação, concluo que é possível ver o tradutor nas palavras informais de entrevistas, é possível encontrar analogias e muitos pontos de contacto entre o que diz o tradutor da sua prática e o que afirmam os estudiosos nas suas teorias, é possível teorizar partindo da experiência de quem faz da tradução a maneira de estar na vida.

BIBLIOGRAFIA

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu:*

I – *Du côté de chez Swann*, Flammarion, Paris, 1987
II – *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Éditions Gallimard, 1987
III – *Le côté de Guermantes*, Éditions Gallimard, 1988
IV – *Sodome et Gomorrhe*, Éditions Gallimard, 1988
V – *La Prisonnière*, Éditions Gallimard, 1988
VI – *Albertine disparue*, Éditions Gallimard, 1989
VII – *Le Temps retrouvé*, Éditions Gallimard, 1989

Proust, Marcel, *Em Busca do Tempo Perdido,* tradução de Pedro Tamen

I – *Do Lado de Swann*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 3ª edição, 2003
II – *À Sombra das Raparigas em Flor*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2ª edição, 2003
III – *O Lado de Guermantes*, Relógio d'Água Editores, Lisboa,
IV – *Sodoma e Gomorra*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2003
V – *A Prisioneira*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2004
VI – *A Fugitiva*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2004
VII – *O Tempo Reencontrado*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2005

Entrevistas seleccionadas:

Caleiro, Maria da Conceição. "Em Busca do Tempo Perdido por Pedro Tamen", *Público*, suplemento "Mil Folhas", 21.06.2003

França, Elisabete. "Traduzir é um vício, um jogo, uma vertigem interminável" *Diário de Notícias*, 11.06.2003

França, Elisabete. "Enquanto tiver dois dedos de tino, continuo a traduzir", *Diário de Notícias*, 27.04.2005

Marques, Carlos Vaz. "O Sagrado e o Profano", Revista *LER.* Junho de 2002.

Mellid-Franco, Luísa. "Nome, palavras e coisas", *Expresso*, suplemento "Actual" nº 1698, 14.05.2005

Mexia, Pedro. "Pedro Tamen", *Diário de Notícias*, 23.02.2002

Nunes, Maria Leonor. "A Literatura é a única História possível do Homem", *JL*, 11-24.10.2006

Pombeiro, João. "A Pacatez do Tradutor que fechou a Página da Poesia", Revista *LER*, Maio de 2008

Dicionários / Gramáticas / Enciclopédias

Andrade, Adriano da Guerra, *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999

Baker, Mona e Saldanha Gabriela, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Published by Routledge, Abingdon, New York, 2ª edição, 2008

Cunha, Celso, Cintra, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 2005. Edições João Sá da Costa, Lda., Lisboa, 18ª edição

Duarte, Inês, *Língua Portuguesa - Instrumentos de Análise*, Universidade Aberta, 1ª edição, 8ª impressão, Abril 2007

Houaiss, Antônio, Salles-Villar, Mauro de**,** *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2003, Lisboa, Temas e Debates

Le Larousse de Poche, Les mots de la langue & les noms propres. Larousse/VUEF, 2003, Paris

Reis, Carlos, Lopes, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 2002, Almedina, Coimbra, 7ª edição

Robert, Paul, *Dictionnaire alphabéthique et analogique de la Langue Française*, Société du Noveau Littré, Paris, 1965

Le Robert Mini, Langue française & noms propres, Dictionnaires Le Robert, 1995, Paris

Rodrigues, A. A. Gonçalves, *A Tradução em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, MCMXCII

Generalista

Baker, Mona, *In Other Words: A coursebook on translation*, Routledge, London, 1992

Bassnett, Susan, "Taking the Cultural Turn in Translation Studies", *in DEDALUS – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº ¾, 1993-4: 171-179

Bassnett, Susan, Lefevere, Andre, *Translation, History & Culture*, Ed. Pinter, 1990: 1-12

Benjamin, Walter, "The Task of the Translator", *in The Translation Studies Reader*, Ed. Lawrence Venuti, Routledge, London, New York, 1968: 75–83

Chesterman, Andrew e Wagner, Emma, *Can Theory Help Translators?*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2002: 39-41 e 44)

Compagnon, Antoine, *Proust, la mémoire et la littérature*, Ed. Odile Jacob, Paris, 2009

Delisle, Jean, Woodsworth, Judith, *Translators through History*, John Benjamins Publishing Company, Unesco Publishing

D'Esaguy, Augusto, "Marcel Proust o literato e o doente" *in ABC*, nº 370, Lisboa, 1927: 10-11

Dooslaer, Luc van, "Quantitative and Qualitative Aspects of Corpus Selection in Translation Studies", *in Target*, Amsterdam, 1995, 7:2 245-260

Even-Zohar, Itamar: "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Poetics Today* 11:1. 1990: 45-51.

Gaspar Simões, João, "Notas sobre Marcel Proust" *in Temas*, Edições «presença», Coimbra, 1929: 51-109

Gaspar Simões, João: "Marcel Proust, Paul Valéry e a «Presença»", *in Colóquio-Letras*, Fundação Caloust Gulbenkian, Dezembro de 1971: 27-32

Gaspar Simões, João: "Marcel Proust e a juventude do nosso tempo", *in Liberdade do Espírito*, Livraria Portugália, Porto (Porbase: 1945?; nota manuscrita no próprio volume: 4 de Fevereiro de 1948: 187-196

Genette, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987

Henitiuk, Valerie, "Squeezing the Jellyfish: Early Western Attempts to Characterize Translation from the Japanese", *in Thinking Through Translation with Metaphors,* G.B. Ed. by James St. André, Published by St. Jerome Publishing, Manchester, 2010: 144-160.

Hermans, Theo, "Images of Transltion: Metaphor and Imagery *in* the Renaissance Discourse on Translation" *in The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation,* London. 1985: 103-104

Holmes, James, "The Name and Nature of Translation Studies", *in Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Ed. por J.S.Holmes, Amsterdam: Rodopi, 1988: 67-80

Jakobson, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation", *in The Translation Studies Reader*, ed. por Lawrence Venuti, London, Chapter 8, 2000: 113-118

Kenny, Dorothy, "Unit of Translatiion", *in Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2ª edição. Ed. por Mona Baker, London, New York, 2008: 304-306

Lambert, José e Hendrik van Gorp, "On describing translations" *in*: *The Manipulation of Literature*. Ed. Theo Hermans, London/Sydney:Croom Helm. 1985: 42-53

Laviosa-Braithwaite, Sara. "Universals of Translation." *In*: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker. London, New York: Routledge, 1998: 288-291

Lefevere, André, *Translation, History & Culture - A Sourcebook*, Ed. André Lefevere, Routledge, London, New York, 1992: 24-28

León, Celia Martin de, "Metaphorical Models of Translation: Transfer vs Imitation and Actiion" *in Thinking Through Translation with Metaphors,* G.B. Ed. by James St. André, Published by St. Jerome Publishing, Manchester, 2010: 75-108.

Malmkjaer, Kirsten, *Linguistics and the Language of Translation*, ed. Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2005: 86-93; 107-114

Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies, Theories and Applications Studies*, Publ. Routledge, London and New York, 2001: 35-54

Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, Publ. Prentice-Hall International, 1988: 94-103

Nida, Eugene, *Toward a Science of Translation*, Ed. E.J. Brill, Leiden, Netherlands, 1964

Nord, Christiane, *Text Analysis in Translation, Theory, Methodology and Didactic Applications of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*,. Amsterdam, Rodopi, 1991: 4-35

Nord, Christiane, *Translating as a Purposeful Activity – Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1997.

Pym, Anthony, *Exploring Translation Theoris*, Routledge, Abingdon, New York, 2010

Popovic, Anton, "The concept 'shift of expression' *in* Translation," *in* Holmes, J. *The Nature of Translation.* ed. Mouton: The Hague, 1970: 78-87

Quadros, António, "Reflexões sobre Marcel Proust", *in Modernos de Ontem e de Hoje*, Portugália Editora, Lisboa, 1947: 31-39.

Régio, José. "Marcel Proust" *in Presença*, nº5, 4 de Junho de 1927.

Ricoeur, Paul, *Sobre a tradução*. Edições Cotovia, Lisboa, 2005. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. *Sur la Traduction*, Bayard, Paris, 2004.

Roesler, Stéphanie, "Yves Bonnefoyy's Metaphors on Translation" *in Thinking Through Translation with Metaphors,* G.B. Ed. by James St. André, Published by St. Jerome Publishing, Manchester, 2010: 211-240.

Rosa, Alexandra Assis, "Does Translation have a say in the history of our contemporary linguacultures? Some figures on Translation in Portugal", *in Polifonia*, Lisboa, Ed Colibri, nº 9, 2006: 77-93.

São Jerónimo, *Carta a Pamáquio, sobre os Problemas da Tradução, Ep. 57*. Introdução, revisão de edição, tradução e notas de Aires A. Nascimento. Edição Cosmos, Lisboa, 1995.

Schleiermacher, Friedrich, *Sobre os diferetes métodos de traduzir*. Edição bilingue. Tradução José M. M. Justo. Porto Editora, 2003.

Seruya, Teresa, "Sobre o tecido interdisciplinar dos Estudos de Tradução", *in Os Longos Caminhos do Ser*, Homenagem a Manuel Barbosa da Costa Freitas, Lisboa, Universidade Católica Editora, 601-612.

St. André, James, *Thinking Through Translation with Metaphors,* G.B. Ed. by James St. André, Published by St. Jerome Publishing, Manchester, 2010.

Steiner, George, *Depois de Babel – Aspectos da Linguagem e Tradução*, Relógio d'Água Editores, Novembro 2002, Lisboa. Trad. Miguel Serras Pereira. George Steiner 1975, 1992, 1998 (Título original: *After Babel – Aspects of Language and Translation* (1975)

Toury, Gideon, "Translation. A Cultural-Semiotic Perspective", *in Encyclopedia Dictionary of Semiotics*. Vol. II, Ed. T.A.Sebeok, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986: 1111-1124

Toury, Gideon, "The Nature and Role of Norms in Translation", *in Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ed. por John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1995: 53-70

Tymoczko, Maria, "Western Metaphorical Discourses Implicit in Translation Studies" *in Thinking Through Translation with Metaphors,* G.B. Ed. by James St. André, Published by St. Jerome Publishing, Manchester, 2010: 109-143.

Van Leuven-Zwart, Kitty M. (1989): "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities I" *Target* 1, 2 : 151-181

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility:* A History of Translation, Routledge, 1995, reprinted 2002:

Vermeer, Hans J., "Skopos and Commission in Translational Action." *In*: *The Translation Studies Reader* Edited by Lawrence Venuti. London, New York. Translated by Andrew Chesterman, 1989:

Sítios/WEB

Web 15.12.2010, Pinto Coelho, Teresa, s.v. "Verbete", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. Carlos Ceia, ISBN: 980-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>,

Ars Cives
Web 31.12.2010 <www.arscives.com/pedrotamen/traducoes.asp>

Pommes et poires de Normandie
Web 31.12.2010 <www.pommesdenormandie.com>



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Departamento de Estudos Anglísticos

Pedro Tamen e a Tradução
Os caminhos do tradutor

Volume II - ANEXOS

Maria Jacinta Magalhães de Sousa de Magalhães

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos
Estudos de Tradução

2011

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Departamento de Estudos Anglísticos

Pedro Tamen e a Tradução
Os caminhos do tradutor

Volume II - Anexos

Maria Jacinta Magalhães de Sousa de Magalhães

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos
Estudos de Tradução

2011

Dissertação orientada por:

Professora Doutora Alexandra Assis Rosa

e

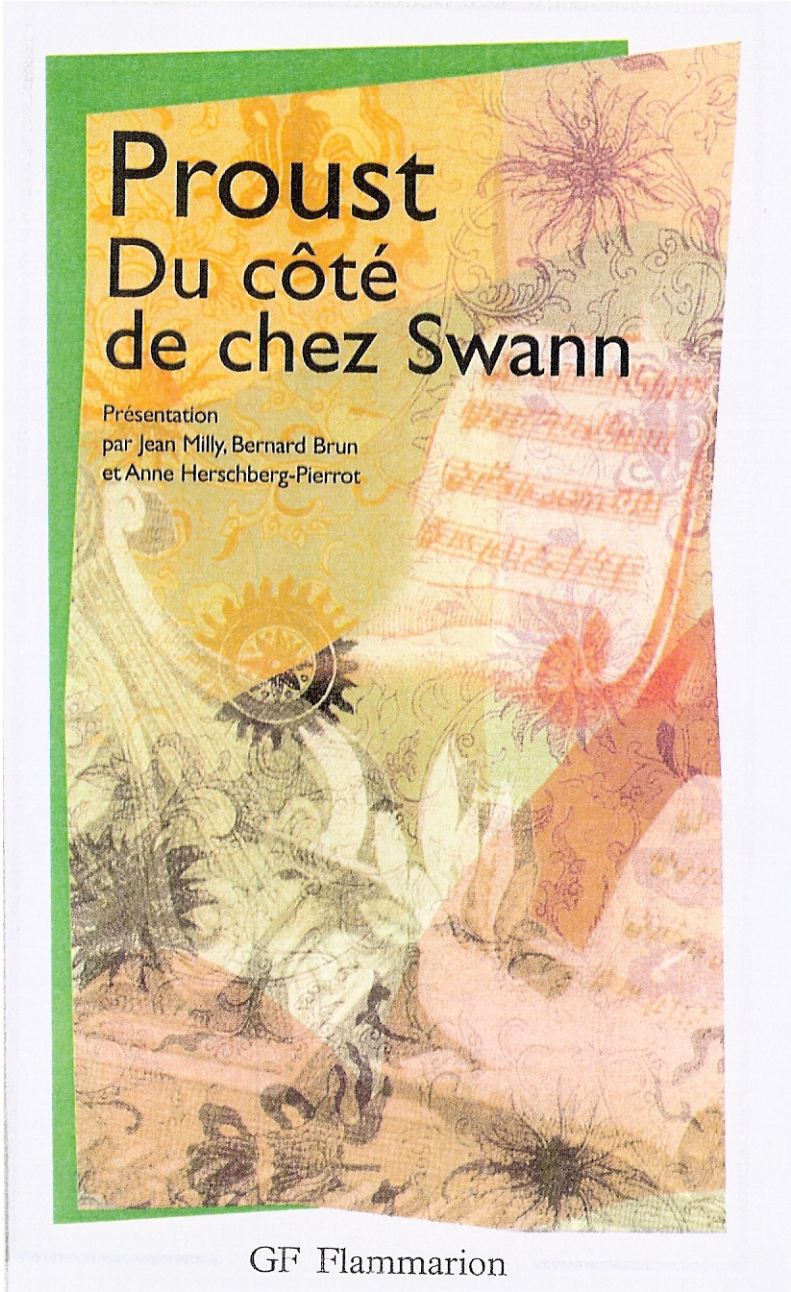
Professora Doutora Teresa Seruya

CORPUS 1

= PRIMEIRO PARÁGRAFO DE CADA VOLUME=

ÍNDICE

Du côté de chez Swann	4
Do Lado de Swann	9
À l'ombre dês jeunes filles en fleur	14
À Sombra das Raparigas em Flor	18
Le côté de Guermantes	22
O Lado de Guermantes	27
Sodome et Gomorrhe	32
Sodoma e Gomorra	38
La Prisonnière	45
A Prisioneira	50
Albertine disparue	53
A Fugitiva	57
Le Temps retrouvé	62
O Tempo Reencontrado	66
Episódio da madalena	69
Período mais longo	72
Elle/d'elle – Ela dela	76
Último período	78


Proust
Du côté
de chez Swann
Présentation
par Jean Milly, Bernard Brun
et Anne Herschberg-Pierrot
GF Flammarion

DU CÔTÉ
DE CHEZ SWANN

A MONSIEUR GASTON CALMETTE

Comme un témoignage de profonde
et affectueuse reconnaissance.

MARCEL PROUST[1].

PREMIÈRE PARTIE[2]

COMBRAY

I

Longtemps, je me suis couché de bonne heure[3]. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint[4]. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou

moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.

J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance. Je frottais une allumette pour regarder ma montre. Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour. Quel bonheur, c'est déjà le matin ! Dans un moment les domestiques seront levés, il pourra sonner, on viendra lui porter secours. L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre des pas ; les pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit ; on vient d'éteindre le gaz ; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède.

Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir. Ou bien en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles et qu'avait dissipée le jour — date pour moi d'une ère nouvelle — où on les avait coupées. J'avais oublié cet événement pendant mon sommeil, j'en retrouvais le souvenir aussitôt que j'avais

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO VOLUME I

MARCEL PROUST

DO LADO DE SWANN

TRADUÇÃO DE PEDRO TAMEN



RELÓGIO D'ÁGUA

Ao senhor Gaston Calmette,
como testemunho de profundo e afectuoso
reconhecimento.

MARCEL PROUST

PRIMEIRA PARTE

COMBRAY

I

Durante muito tempo fui para a cama cedo. Por vezes, mal apagava a vela, os olhos fechavam-se-me tão depressa que não tinha tempo de pensar: «Vou adormecer.» E, meia hora depois, era acordado pela ideia de que era tempo de conciliar o sono; queria poisar o volume que julgava ter nas mãos e soprar a chama de luz; dormira, e não parara de reflectir sobre o que acabara de ler, mas tais reflexões haviam tomado um aspecto um tanto especial; parecia-me que era de mim mesmo que a obra falava: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V. Esta crença sobrevivia alguns segundos ao despertar; não me chocava a razão, mas pesava-me nos olhos como escamas, e impedia-os de verificar que a palmatória já não estava acesa. Depois começava a tornar-se-me ininteligível, tal como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior; o assunto do livro soltava-se de mim, e ficava livre de me adaptar ou não a ele; logo recuperava a vista, e ficava muito admirado de encontrar em meu redor uma obscuridade, doce e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se revelava como coisa sem causa, incompreensível, como coisa verdadeiramente obscura. A mim mesmo perguntava que horas poderiam ser; ouvia o apito dos comboios que, mais ou menos afastado, como o cantar de um pássaro numa floresta, acentuando as distâncias, me descrevia a extensão dos campos desertos onde o viajante se apressa para a próxima paragem; e o estreito caminho por onde segue vai ficar-lhe gravado na memória pela excitação que deve a lugares

novos, a actos inusitados, à conversa recente e às despedidas à luz do candeeiro alheio, que o acompanham ainda no silêncio da noite, à doçura próxima do regresso.

Encostava ternamente as minhas faces às belas faces do travesseiro, que, cheias e frescas, são como que as faces da nossa infância. Riscava um fósforo para olhar para o relógio. Não tardaria a ser meia-noite. É o momento em que o doente que foi obrigado a partir de viagem e teve de dormir num hotel desconhecido, despertado por uma crise, rejubila ao distinguir debaixo da porta uma tira de luz. Que alegria, já é manhã! Daqui a pouco os criados estarão a pé. Poderá tocar a campainha, alguém virá socorrê-lo. A esperança de ser aliviado dá-lhe coragem para sofrer. Precisamente, julgou ouvir passos; os passos aproximam-se e depois afastam-se. E a tira de luz que havia debaixo da porta desapareceu. É meia-noite; acabam de apagar o gás; foi-se embora o último criado e terá que ficar toda a noite a sofrer sem remédio.

Readormecia, e por vezes tinha apenas curtos instantes despertos, apenas o tempo de ouvir os estalidos orgânicos das madeiras, de abrir os olhos para fitar o caleidoscópio da obscuridade, de saborear, graças a um momentâneo clarão de consciência, o sono que submergia os móveis, o quarto, o todo do qual eu não passava de uma pequena parte e a cuja insensibilidade depressa tornava a juntar-me. Ou então, dormindo, fora sem esforço ao encontro de uma idade para sempre passada da minha vida primitiva, deparara com um dos meus terrores infantis, como aquele de o meu tio-avô me puxar pelos caracóis do cabelo e que se dissipara no dia — que para mim marcava uma nova era — em que mos haviam cortado. Esquecera-me do acontecimento durante o sono e recuperara essa recordação mal conseguira acordar para escapar às mãos do meu tio-avô, mas por medida de precaução cingia completamente a cabeça com o travesseiro antes de volver ao mundo dos sonhos.

Por vezes, tal como Eva nasceu de uma costela de Adão, durante o sono nascia-me uma mulher de uma falsa posição da coxa. Formada do prazer que estava prestes a saborear, imaginava que era ela que mo oferecia. O meu corpo, que sentia no seu o meu próprio calor, queria juntar-se-lhe, e acordava. Os

Proust

À l'ombre des jeunes filles en fleurs

Préface de Pierre-Louis Rey



folio classique

Marcel Proust

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU
II

A l'ombre des jeunes filles en fleurs

Édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey

Gallimard

Première partie

AUTOUR DE MME SWANN

Ma mère, quand il fut question d'avoir pour la première fois M. de Norpois[1] à dîner, ayant exprimé le regret que le professeur Cottard fût en voyage et qu'elle-même eût entièrement cessé de fréquenter Swann, car l'un et l'autre eussent sans doute intéressé l'ancien ambassadeur, mon père répondit qu'un convive éminent, un savant illustre, comme Cottard, ne pouvait jamais mal faire dans un dîner, mais que Swann, avec son ostentation, avec sa manière de crier sur les toits ses moindres relations, était un vulgaire esbroufeur que le marquis de Norpois eût sans doute trouvé, selon son expression, « puant ». Or cette réponse de mon père demande quelques mots d'explication, certaines personnes se souvenant peut-être d'un Cottard bien médiocre et d'un Swann poussant jusqu'à la plus extrême délicatesse, en matière mondaine, la modestie et la discrétion. Mais pour ce qui regarde celui-ci, il était arrivé qu'au « fils Swann » et aussi au Swann du Jockey[2], l'ancien ami de mes parents avait ajouté une personnalité nouvelle (et qui ne devait pas être la dernière), celle de mari d'Odette. Adaptant aux humbles ambitions de cette femme, l'instinct, le désir, l'industrie, qu'il avait toujours eus, il s'était ingénié à se bâtir, fort au-dessous de l'ancienne, une position nouvelle et appropriée à la compagne qui l'occuperait avec lui. Or il s'y montrait un autre homme. Puisque (tout en continuant à fréquenter seul ses amis personnels, à qui il ne voulait pas imposer Odette quand ils ne lui demandaient pas spontanément

à la connaître) c'était une seconde vie qu'il commençait, en commun avec sa femme, au milieu d'êtres nouveaux, on eût encore compris que pour mesurer le rang de ceux-ci, et par conséquent le plaisir d'amour-propre qu'il pouvait éprouver à les recevoir, il se fût servi, comme point de comparaison, non pas des gens les plus brillants qui formaient sa société avant son mariage, mais des relations antérieures d'Odette. Mais, même quand on savait que c'était avec d'inélégants fonctionnaires, avec des femmes tarées, parure des bals de ministères, qu'il désirait de se lier, on était étonné de l'entendre, lui qui autrefois et même encore aujourd'hui dissimulait si gracieusement une invitation de Twickenham[1] ou de Buckingham Palace, faire sonner bien haut que la femme d'un sous-chef de cabinet était venue rendre sa visite à Mme Swann. On dira peut-être que cela tenait à ce que la simplicité du Swann élégant n'avait été chez lui qu'une forme plus raffinée de la vanité et que, comme certains israélites, l'ancien ami de mes parents avait pu présenter tour à tour les états successifs par où avaient passé ceux de sa race, depuis le snobisme le plus naïf et la plus grossière goujaterie jusqu'à la plus fine politesse. Mais la principale raison, et celle-là applicable à l'humanité en général, était que nos vertus elles-mêmes ne sont pas quelque chose de libre, de flottant, de quoi nous gardions la disponibilité permanente ; elles finissent par s'associer si étroitement dans notre esprit avec les actions à l'occasion desquelles nous nous sommes fait un devoir de les exercer, que si surgit pour nous une activité d'un autre ordre, elle nous prend au dépourvu et sans que nous ayons seulement l'idée qu'elle pourrait comporter la mise en œuvre de ces mêmes vertus. Swann empressé avec ces nouvelles relations et les citant avec fierté, était comme ces grands artistes modestes ou généreux qui, s'ils se mettent à la fin de leur vie à se mêler de cuisine ou de jardinage, étalent une satisfaction naïve des louanges qu'on donne à leurs plats ou à leurs plates-bandes pour lesquels ils n'admettent pas la critique qu'ils acceptent aisément s'il s'agit de leurs chefs-d'œuvre ; ou bien qui, donnant une de leurs toiles pour rien, ne peuvent en revanche sans mauvaise humeur perdre quarante sous aux dominos.

Quant au professeur Cottard, on le reverra, longuement, beaucoup plus loin, chez la Patronne, au château de la

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDC
VOLUME II
MARCEL PROUST
À SOMBRA DAS RAPARIGAS EM FLOR

TRADUÇÃO DE PEDRO TAMEN



RELÓGIO D'ÁGUA

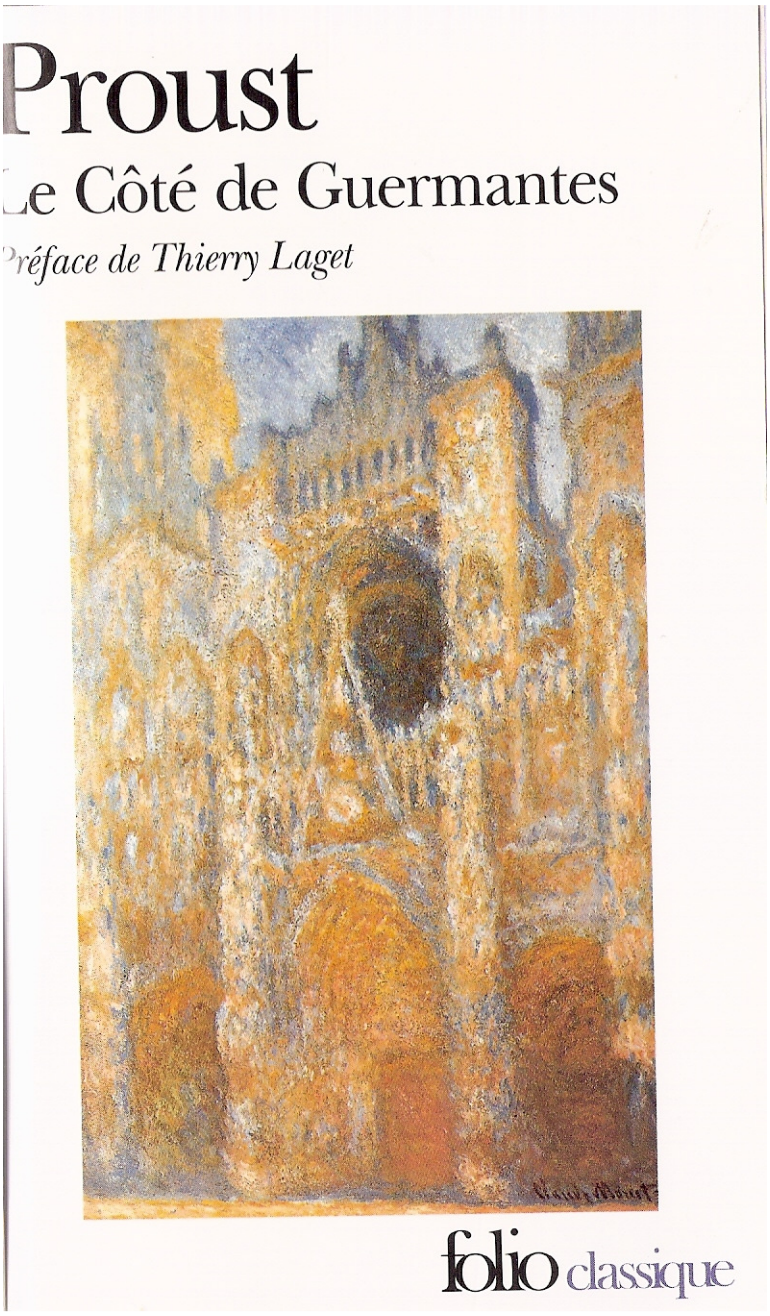
PRIMEIRA PARTE

EM TORNO DA SENHORA SWANN

Quando pela primeira vez se falou em convidar o senhor de Norpois para jantar lá em casa e a minha mãe exprimiu a pena que tinha de que o professor Cottard andasse em viagem e de que ela própria tivesse deixado completamente de se dar com Swann, porque tanto um como o outro haveriam por certo de interessar ao antigo embaixador, o meu pai respondeu que um conviva eminente, um sábio ilustre como Cottard, não podia nunca calhar mal num jantar, mas que Swann, com aquela sua ostentação, com aquela maneira de anunciar aos quatro ventos as suas mínimas relações, era um vulgar parlapatão que o marquês de Norpois por certo acharia, segundo a sua expressão, «infecto». Ora esta resposta do meu pai exige umas palavras de explicação, pois algumas pessoas talvez se lembrem de um Cottard muito medíocre e de um Swann que, em matéria mundana, levava a modéstia e a discrição à mais extrema das delicadezas. Mas no que a este diz respeito, acontecera que ao «Swann filho», e também ao Swann do Jockey, o antigo amigo dos meus pais acrescentara uma personalidade nova (e que não haveria de ser a última), a de marido de Odette. Adaptando às humildes ambições dessa mulher o instinto, o desejo, a astúcia que sempre tivera, ele esforçara-se por construir uma posição muito abaixo da antiga, nova e apropriada à companheira que com ele a ocuparia. Ora, aí mostrava-se outro homem. Visto que era uma outra vida que iniciava, em comum com a mulher, no meio de gente nova (embora não tivesse deixado de frequentar sozinho os seus amigos pessoais, aos quais não queria impor

Odette, a não ser quando lhe pediam espontaneamente para a conhecer), ainda se podia compreender que, para avaliar o nível social dessa gente e, por consequência, o prazer que o seu amor-próprio poderia sentir em recebê-la, ele se servisse, como termo de comparação, não das pessoas mais brilhantes que constituíam o seu círculo de relações antes de casar, mas das anteriores relações de Odette. Porém, mesmo sabendo que era com funcionários nada elegantes, com mulheres desacreditadas, adereços dos bailes dos ministérios, que ele desejava relacionar-se, ficava-se espantado ao ouvi-lo, a ele que dantes, e mesmo ainda hoje, tão graciosamente dissimulava um convite de Twickenham ou de Buckingham Palace, fazer ressoar bem alto que a mulher de um subchefe de gabinete viera fazer a sua visita à senhora Swann. Poderá porventura dizer-se que tal se devia ao facto de a simplicidade do Swann elegante não ter passado de uma forma mais refinada de vaidade e de, como certos israelitas, o antigo amigo dos meus pais ter passado sucessivamente pelos diversos estados por onde os da sua raça haviam passado, desde o snobismo mais ingénuo e a mais grosseira falta de educação até à mais fina delicadeza. Mas a principal razão, e essa aplicável à humanidade em geral, era que nem sequer as nossas virtudes são algo de livre, de flutuante, de que guardemos permanente disponibilidade; acabam por ficar tão estreitamente associadas no nosso espírito aos actos em que nos achámos na obrigação de as exercer que, se nos aparece uma actividade de outra ordem, esta encontra-nos desprevenidos e sem sequer nos ter ocorrido que ela poderia implicar o exercício dessas mesmas virtudes. Swann, cioso daquelas novas relações e citando-as com orgulho, era como aqueles grandes artistas modestos ou generosos que, quando no fim da vida lhes dá para a cozinha ou para a jardinagem, demonstram uma satisfação ingénua pelos elogios feitos aos seus pratos ou aos seus canteiros, acerca dos quais não admitem a crítica que facilmente aceitam quando se trata das suas obras-primas; ou, então, que, ao mesmo tempo que vendem por uma ninharia uma das suas telas, em contrapartida não podem sem mau humor perder quarenta soldos ao dominó.

Quanto ao professor Cottard, iremos tornar a vê-lo longa-


Proust
Le Côté de Guermantes
Préface de Thierry Laget
folio classique

Marcel Proust

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU
III

Le Côté de Guermantes

Édition présentée par Thierry Laget,
établie et annotée par Thierry Laget
et Brian G. Rogers

Gallimard

Le Côté de Guermantes

À Léon Daudet
À l'auteur
du Voyage de Shakespeare,
du Partage de l'enfant,
de L'Astre noir,
de Fantômes et vivants,
du Monde des images
de tant de chefs-d'œuvre.
À l'incomparable ami,
en témoignage
de reconnaissance et d'admiration[1].

M. P.

I

Le pépiement matinal des oiseaux semblait insipide à Françoise. Chaque parole des « bonnes » la faisait sursauter ; incommodée par tous leurs pas, elle s'interrogeait sur eux ; c'est que nous avions déménagé. Certes les domestiques ne remuaient pas moins dans le « sixième » de notre ancienne demeure ; mais elle les connaissait ; elle avait fait de leurs allées et venues des choses amicales. Maintenant elle portait au silence même une attention douloureuse. Et comme notre nouveau quartier paraissait aussi calme que le boulevard sur lequel nous avions donné jusque-là était bruyant, la chanson (distincte même de loin, quand elle est faible comme un motif d'orchestre) d'un homme qui passait, faisait venir des larmes aux yeux de Françoise en exil. Aussi, si je m'étais moqué d'elle qui, navrée d'avoir eu à quitter un immeuble où l'on était « si bien estimé de partout », avait fait ses malles en pleurant, selon les rites de Combray, et en déclarant supérieure à toutes les maisons possibles celle qui avait été la nôtre, en revanche, moi qui assimilais aussi difficilement les nouvelles choses que j'abandonnais aisément les anciennes, je me rapprochai de notre vieille servante quand je vis que l'installation dans une maison où elle n'avait pas reçu du concierge qui ne nous connaissait pas encore les marques de considération nécessaires à sa bonne nutrition morale, l'avait plongée dans un état voisin du dépérissement. Elle seule pouvait me comprendre ; ce n'était certes pas son jeune valet de pied qui l'eût fait ; pour lui qui

était aussi peu de Combray que possible, emménager, habiter un autre quartier, c'était comme prendre des vacances où la nouveauté des choses donnait le même repos que si l'on eût voyagé ; il se croyait à la campagne ; et un rhume de cerveau lui apporta, comme un « coup d'air » pris dans un wagon où la glace ferme mal, l'impression délicieuse qu'il avait vu du pays ; à chaque éternuement, il se réjouissait d'avoir trouvé une si chic place, ayant toujours désiré des maîtres qui voyageraient beaucoup. Aussi, sans songer à lui, j'allai droit à Françoise ; comme j'avais ri de ses larmes à un départ qui m'avait laissé indifférent elle se montra glaciale à l'égard de ma tristesse, parce qu'elle la partageait. Avec la « sensibilité » prétendue des nerveux grandit leur égoïsme ; ils ne peuvent supporter de la part des autres l'exhibition des malaises auxquels ils prêtent chez eux-mêmes de plus en plus d'attention. Françoise, qui ne laissait pas passer le plus léger de ceux qu'elle éprouvait, si je souffrais détournait la tête pour que je n'eusse pas le plaisir de voir ma souffrance plainte, même remarquée. Elle fit de même dès que je voulus lui parler de notre nouvelle maison. Du reste, ayant dû au bout de deux jours aller chercher des vêtements oubliés dans celle que nous venions de quitter, tandis que j'avais encore, à la suite de l'emménagement, de la « température » et que, pareil à un boa qui vient d'avaler un bœuf, je me sentais péniblement bossué par un long bahut que ma vue avait à « digérer », Françoise, avec l'infidélité des femmes, revint en disant qu'elle avait cru étouffer sur notre ancien boulevard, que pour s'y rendre elle s'était trouvée toute « déroutée », que jamais elle n'avait vu des escaliers si mal commodes, qu'elle ne retournerait pas habiter là-bas « pour un empire » et lui donnât-on des millions — hypothèses gratuites — et que *tout* (c'est-à-dire ce qui concernait la cuisine et les couloirs) était beaucoup mieux « agencé » dans notre nouvelle maison. Or, il est temps de dire que celle-ci — et nous étions venus y habiter parce que ma grand-mère ne se portant pas très bien, raison que nous nous étions gardés de lui donner, avait besoin d'un air plus pur — était un appartement qui dépendait de l'hôtel de Guermantes.

À l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO
VOLUME III
MARCEL PROUST
O LADO DE GUERMANTES

TRADUÇÃO DE PEDRO TAMEN



RELÓGIO D'ÁGUA

A Léon Daudet,

ao autor
de Voyage de Shakespeare,
de Partage de l'enfant,
de L'Astre noir,
de Fantômes et vivants,
de Monde des images,
de tantas obras-primas,

ao incomparável amigo,
como testemunho
de reconhecimento
e admiração.

M. P.

O LADO DE GUERMANTES I

A Françoise achava insípido o chilrear matinal dos pássaros. Cada palavra das «criadas» a punha em sobressalto; incomodada pelos passos que davam, punha-se a pensar neles; é que tínhamos mudado de casa. É claro que os criados não se agitavam menos no «sexto» da nossa antiga casa; mas esses, ela conhecia-os; fizera das suas idas e vindas coisas amigáveis. Agora, até ao silêncio prestava uma atenção dolorosa. E como o nosso novo bairro parecia ter tanto de calmo como o bulevar para onde dava a nossa casa anterior tinha de barulhento, a canção de um homem que passasse (nítida mesmo ao longe, quando ténue, como um motivo orquestral) fazia vir lágrimas aos olhos da Françoise exilada. Por isso, embora eu tivesse troçado dela, que, desolada por se ter visto obrigada a deixar um prédio onde éramos «tão estimados por toda a parte», fizera as malas a chorar, em conformidade com os ritos de Combray, e declarando que a casa que fora nossa era superior a todas as casas possíveis, eu, que assimilava as coisas novas com dificuldade igual à facilidade com que abandonava as antigas, aproximei-me contudo da nossa velha serva quando vi que a instalação numa casa onde não recebera da parte do porteiro, que ainda não nos conhecia, as provas de consideração necessárias à sua boa nutrição moral, a mergulhara num estado próximo do definhamento. Só ela me podia compreender; não seria certamente o seu jovem criado a fazê-lo; para ele, que era tão pouco de Combray quanto possível, mudar de casa, ir viver para outro bairro, era como que fazer umas férias, em que a novidade das coisas causava o mesmo descanso de como se tivéssemos via-

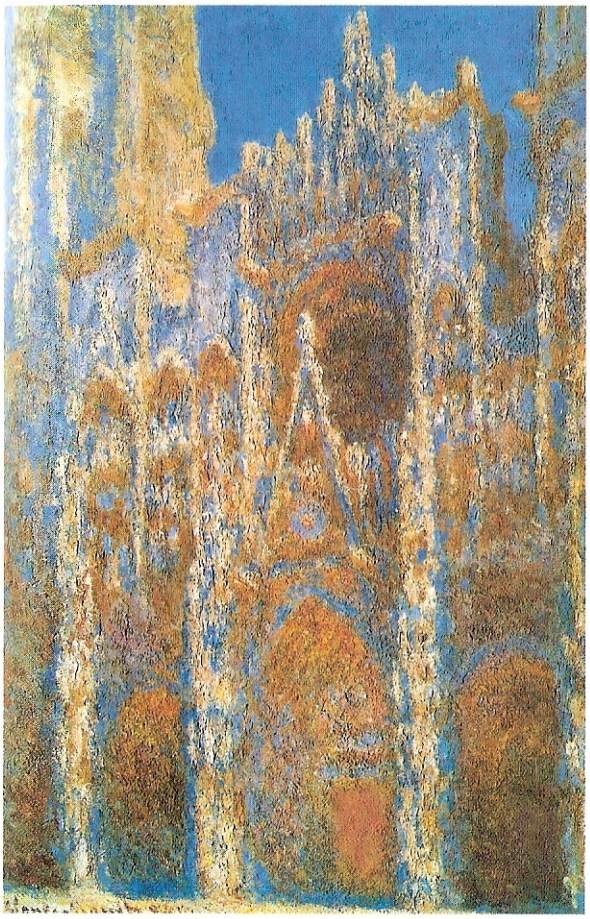
jado; julgava-se no campo; e uma constipação trouxe-lhe, como um «golpe de ar» apanhado numa carruagem em que o vidro fecha mal, a deliciosa impressão de que tinha visto terras; a cada espirro rejubilava por ter encontrado uma colocação tão boa, ele que sempre desejara patrões que viajassem muito. E assim, sem pensar nele, fui direito à Françoise; como me rira das suas lágrimas por ocasião de uma partida que me deixara indiferente, ela mostrou-se glacial para com a minha tristeza, porque a partilhava. Com a pretensa «sensibilidade» dos nervosos aumenta o seu egoísmo; não podem suportar da parte dos outros a exibição das aflições a que em si mesmos prestam crescente atenção. A Françoise, que não deixava passar a mais pequena das que experimentava, quando era eu que as sofria virava a cabeça, para não deixar que eu tivesse o prazer de ver lamentado, ou mesmo notado, o meu sofrimento. Foi o que fez quando lhe quis falar da nossa nova casa. De resto, tendo tido que ir, passados dois dias, buscar umas roupas esquecidas à casa que havíamos deixado, quando eu, em consequência da mudança, tinha ainda «temperatura» e, como uma jibóia que acaba de engolir um boi, me sentia penosamente esmagado por um comprido baú que os meus olhos tinham que «digerir», a Françoise, com a infidelidade das mulheres, regressou dizendo que quase sufocara no nosso antigo bulevar, que para lá ir se sentira completamente «perdida», que nunca vira umas escadas tão pouco cómodas, que «nem por um império» e nem que lhe dessem milhões — hipótese gratuita — voltaria a morar lá e que *tudo* (isto é, o que dizia respeito à cozinha e aos corredores) estava muito mais bem «arrumado» na nossa nova casa. Ora, é tempo de dizer que esta — e tínhamos vindo morar para ali porque, como a minha avó não andava muito bem de saúde, razão que havíamos evitado revelar-lhe, precisava de um ar mais puro — era um apartamento que constituía uma dependência do palacete de Guermantes.

Na idade em que os Nomes, por nos oferecerem a imagem do incognoscível que neles vazámos, justamente porque designam também para nós um lugar real, nos forçam por isso mesmo a identificar um com o outro, a tal ponto que numa cidade partimos à procura de uma alma que ela não pode conter mas que já não temos o poder de expulsar do seu nome, não é apenas às

Proust

Sodome et Gomorrhe

Préface d'Antoine Compagnon



folio classique

Marcel Proust

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU
IV

Sodome et Gomorrhe

Édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon

Gallimard

I

Première apparition des hommes-femmes, descendants de ceux des habitants de Sodome qui furent épargnés par le feu du ciel.

La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome[1].
ALFRED DE VIGNY.

On sait que bien avant d'aller ce jour-là (le jour où avait lieu la soirée de la princesse de Guermantes) rendre au duc et à la duchesse la visite que je viens de raconter, j'avais épié leur retour et fait, pendant la durée de mon guet, une découverte, concernant particulièrement M. de Charlus, mais si importante en elle-même que j'ai jusqu'ici, jusqu'au moment de pouvoir lui donner la place et l'étendue voulues, différé de la rapporter[2]. J'avais, comme je l'ai dit, délaissé le point de vue merveilleux, si confortablement aménagé au haut de la maison, d'où l'on embrasse les pentes accidentées par où l'on monte jusqu'à l'hôtel de Bréquigny, et qui sont gaiement décorées à l'italienne par le rose campanile de la remise appartenant au marquis de Frécourt. J'avais trouvé plus pratique, quand j'avais pensé que le duc et la duchesse étaient sur le point de revenir, de me poster sur l'escalier. Je regrettais un peu mon séjour d'altitude. Mais à cette heure-là, qui était celle d'après le déjeuner, j'avais moins à regretter, car je n'aurais pas vu comme le matin les minuscules personnages de tableaux, que devenaient à distance les valets de pied de l'hôtel de Bréquigny et de Tresmes, faire la lente ascension de la côte abrupte, un plumeau à la main, entre les larges feuilles de mica transparentes qui se détachaient si plaisamment sur les contreforts rouges. À défaut de la contemplation du géologue, j'avais du moins celle du botaniste et regardais par les volets de l'escalier le petit arbuste de la duchesse et la plante précieuse exposés dans

la cour avec cette insistance qu'on met à faire sortir les jeunes gens à marier, et je me demandais si l'insecte improbable viendrait, par un hasard providentiel, visiter le pistil offert et délaissé[1]. La curiosité m'enhardissant peu à peu, je descendis jusqu'à la fenêtre du rez-de-chaussée, ouverte elle aussi et dont les volets n'étaient qu'à moitié clos. J'entendais distinctement, se préparant à partir, Jupien qui ne pouvait me découvrir derrière mon store où je restai immobile jusqu'au moment où je me rejetai brusquement de côté par peur d'être vu de M. de Charlus, lequel allant chez Mme de Villeparisis, traversait lentement la cour, bedonnant, vieilli par le plein jour, grisonnant. Il avait fallu une indisposition de Mme de Villeparisis (conséquence de la maladie du marquis de Fierbois avec lequel il était personnellement brouillé à mort[2]) pour que M. de Charlus fît une visite, peut-être la première fois de son existence, à cette heure-là. Car avec cette singularité des Guermantes qui, au lieu de se conformer à la vie mondaine, la modifiaient d'après leurs habitudes personnelles (non mondaines, croyaient-ils, et dignes par conséquent qu'on humiliât devant elles cette chose sans valeur, la mondanité — c'est ainsi que Mme de Marsantes n'avait pas de jour, mais recevait tous les matins ses amies de 10 heures à midi), le baron, gardant ce temps pour la lecture, la recherche des vieux bibelots, etc., ne faisait jamais une visite qu'entre 4 et 6 heures du soir. À 6 heures il allait au Jockey ou se promener au Bois. Au bout d'un instant je fis un nouveau mouvement de recul pour ne pas être vu par Jupien ; c'était bientôt son heure de partir au bureau, d'où il ne revenait que pour le dîner, et même pas toujours depuis une semaine que sa nièce était allée avec ses apprenties à la campagne chez une cliente finir une robe. Puis me rendant compte que personne ne pouvait me voir, je résolus de ne plus me déranger de peur de manquer, si le miracle devait se produire, l'arrivée presque impossible à espérer (à travers tant d'obstacles, de distance, de risques contraires, de dangers) de l'insecte envoyé de si loin en ambassadeur à la vierge qui depuis longtemps prolongeait son attente. Je savais que cette attente n'était pas plus passive que chez la fleur mâle, dont les étamines s'étaient spontanément tournées pour que l'insecte pût plus facilement la recevoir ; de même la fleur femme qui était ici, si l'insecte venait, arquerait coquet-

tement ses « styles » et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jouvencelle hypocrite mais ardente, la moitié du chemin[1]. Les lois du monde végétal sont gouvernées elles-mêmes par des lois de plus en plus hautes. Si la visite d'un insecte, c'est-à-dire l'apport de la semence d'une autre fleur, est habituellement nécessaire pour féconder une fleur, c'est que l'autofécondation, la fécondation de la fleur par elle-même, comme les mariages répétés dans une même famille, amènerait la dégénérescence et la stérilité, tandis que le croisement opéré par les insectes donne aux générations suivantes de la même espèce une vigueur inconnue de leurs aînées. Cependant cet essor peut être excessif, l'espèce se développer démesurément ; alors comme une antitoxine défend contre la maladie, comme le corps thyroïde règle notre embonpoint, comme la défaite vient punir l'orgueil, la fatigue le plaisir, et comme le sommeil repose à son tour de la fatigue, ainsi un acte exceptionnel d'autofécondation vient à point nommé donner son tour de vis, son coup de frein, fait rentrer dans la norme la fleur qui en était exagérément sortie[2]. Mes réflexions avaient suivi une pente que je décrirai plus tard et j'avais déjà tiré de la ruse apparente des fleurs une conséquence sur toute une partie inconsciente de l'œuvre littéraire[3], quand je vis M. de Charlus qui ressortait de chez la marquise. Il ne s'était passé que quelques minutes depuis son entrée. Peut-être avait-il appris de sa vieille parente elle-même, ou seulement par un domestique, le grand mieux ou plutôt la guérison complète de ce qui n'avait été chez Mme de Villeparisis qu'un malaise. À ce moment, où il ne se croyait regardé par personne, les paupières baissées contre le soleil, M. de Charlus avait relâché dans son visage cette tension, amorti cette vitalité factice, qu'entretenaient chez lui l'animation de la causerie et la force de la volonté. Pâle comme un marbre, il avait le nez fort, ses traits fins ne recevaient plus d'un regard volontaire une signification différente qui altérât la beauté de leur modelé ; plus rien qu'un Guermantes, il semblait déjà sculpté, lui Palamède XV, dans la chapelle de Combray. Mais ces traits généraux de toute une famille prenaient pourtant dans le visage de M. de Charlus une finesse plus spiritualisée, plus douce surtout. Je regrettais pour lui qu'il adultérât habituellement de tant de

violences, d'étrangetés déplaisantes, de potinages, de dureté, de susceptibilité et d'arrogance, qu'il cachât sous une brutalité postiche l'aménité, la bonté qu'au moment où il sortait de chez Mme de Villeparisis, je voyais s'étaler si naïvement sur son visage. Clignant des yeux contre le soleil, il semblait presque sourire, je trouvai à sa figure vue ainsi au repos et comme au naturel quelque chose de si affectueux, de si désarmé, que je ne pus m'empêcher de penser combien M. de Charlus eût été fâché s'il avait pu se savoir regardé ; car ce à quoi me faisait penser cet homme qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme !

J'allais me déranger de nouveau pour qu'il ne pût m'apercevoir ; je n'en eus ni le temps, ni le besoin. Que vis-je ! Face à face, dans cette cour où ils ne s'étaient certainement jamais rencontrés (M. de Charlus ne venant à l'hôtel Guermantes que dans l'après-midi, aux heures où Jupien était à son bureau), le baron ayant soudain largement ouvert ses yeux mi-clos, regardait avec une attention extraordinaire l'ancien giletier sur le seuil de sa boutique, cependant que celui-ci, cloué subitement sur place devant M. de Charlus, enraciné comme une plante, contemplait d'un air émerveillé l'embonpoint du baron vieillissant[1]. Mais chose plus étonnante encore, l'attitude de M. de Charlus ayant changé, celle de Jupien se mit aussitôt, comme selon les lois d'un art secret, en harmonie avec elle. Le baron, qui cherchait maintenant à dissimuler l'impression qu'il avait ressentie, mais qui, malgré son indifférence affectée, semblait ne s'éloigner qu'à regret, allait, venait, regardait dans le vague de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles, prenait un air fat, négligent, ridicule. Or Jupien, perdant aussitôt l'air humble et bon que je lui avais toujours connu, avait — en symétrie parfaite avec le baron — redressé la tête, donnait à sa taille un port avantageux, posait avec une impertinence grotesque son poing sur la hanche, faisait saillir son derrière, prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiellement survenu. Je ne savais pas qu'il pût avoir l'air si antipathique. Mais j'ignorais aussi qu'il fût capable de

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO VOLUME IV

MARCEL PROUST

SODOMA E GOMORRA

TRADUÇÃO DE PEDRO TAMEN



SODOMA E GOMORRA I

«A mulher terá Gomorra e o homem terá Sodoma.»

Alfred de Vigny

É sabido que, muito antes de ir naquele dia (o dia em que se realizou o sarau da princesa de Guermantes) fazer ao duque e à duquesa a visita que acabo de contar, havia eu espreitado o regresso deles e fizera, durante o meu tempo de vigia, uma descoberta que em especial respeitava ao senhor de Charlus, mas tão importante em si mesma que até agora, até ao momento de poder atribuir-lhe o lugar e a extensão desejáveis, adiei o respectivo relato. Como disse, tinha abandonado o maravilhoso posto de observação tão confortavelmente preparado no alto da casa, donde se abarcam as encostas acidentadas por onde se sobe até ao palacete de Bréquigny, alegremente decoradas à italiana pela torre cor-de-rosa da cocheira pertencente ao marquês de Frécourt. Achara mais prático, pensando que o duque e a duquesa estavam prestes a regressar, postar-me na escadaria. Sentia um pouco a falta do meu posto nas alturas. Mas àquela hora, que era depois do almoço, não tinha tanto a perder, porque não teria visto, como de manhã, os minúsculos personagens de quadros em que à distância se transformavam os criados do palacete de Bréquigny e de Tresmes fazendo a lenta ascensão da encosta abrupta, de espanador na mão, por entre as largas folhas de mica, transparentes, que tão graciosamente se destacavam dos contrafortes vermelhos. Não dispondo do olhar do geólogo, tinha pelo menos o do botânico, e observava pelas aberturas da escada o pequeno arbusto da duquesa e a planta preciosa, expostos no pátio com aquela insistência com que fazemos conviver os jovens em idade de casar, e perguntava a mim mesmo se o improvável insecto viria, por

providencial acaso, visitar o pistilo oferecido e abandonado. Como a curiosidade me tornava um pouco mais atrevido, desci até à janela do rés-do-chão, que também estava aberta e cujas portadas não estavam fechadas de todo. Ouvia distintamente Jupien que se preparava para sair e que não podia lobrigar-me atrás da minha cortina, onde me deixei ficar imóvel, até ao momento em que me afastei bruscamente para o lado com receio de ser visto pelo senhor de Charlus, que, a caminho da casa da senhora de Villeparisis, atravessava lentamente o pátio: a plena luz do dia mostrava-o a criar barriga, avelhentado, grisalho. Só por causa de uma indisposição da senhora de Villeparisis (consequência da doença do marquês de Fierbois, com quem ele estava mortalmente desavindo) é que o senhor de Charlus fazia uma visita àquela hora, talvez pela primeira vez na sua vida. Porque, com aquela singularidade dos Guermantes, que, em lugar de se adaptarem à vida mundana, a modificavam de acordo com os seus hábitos pessoais (não mundanos, julgavam eles, e por consequência dignos de que diante deles se calcasse aos pés uma coisa sem valor como a mundanidade — e era o caso da senhora de Marsantes, que não tinha dia, antes recebia as amigas todas as manhãs entre as dez horas e o meio-dia), o barão, como reservava esse tempo para a leitura, para procurar velhos bibelôs, etc., nunca fazia uma visita a não ser entre as quatro e as seis horas da tarde. Às seis horas ia ao Jockey ou ia passear ao Bois. Passado um instante, fiz um novo movimento de recuo para não ser visto por Jupien; aproximava-se a sua hora de sair para o escritório, donde só regressava para jantar, e isso nem sempre, desde que, havia uma semana, a sobrinha fora com as aprendizas para o campo, para acabar um vestido em casa de uma cliente. Verificando depois que ninguém me podia ver, resolvi não me incomodar mais, com receio de perder, se o milagre acontecesse, a chegada quase impossível (através de tantos obstáculos de distância, de riscos contrários, de perigos) do insecto de tão longe enviado em embaixada à virgem que havia tanto tempo prolongava a sua espera. Eu sabia que tal espera não era mais passiva que na flor macho, cujos estames se haviam espontaneamente virado para que o insecto a pudesse receber com mais facilidades; do mesmo modo, a flor fêmea, aqui, se o insecto viesse, haveria de arquear ga-

lantemente os seus «estiletes» e, para melhor ser por ele penetrada, faria de modo imperceptível, como uma adolescente hipócrita mas em brasa, metade do caminho. As leis do mundo vegetal são, também elas, governadas por leis cada vez mais altas. Se a visita de um insecto, isto é, a contribuição de uma semente de outra flor, é habitualmente necessária para fecundar uma flor, é porque a autofecundação, a fecundação da flor por si própria, tal como os casamentos repetidos numa mesma família, levaria à degenerescência e à esterilidade, ao passo que o cruzamento operado pelos insectos dá às gerações seguintes da mesma espécie um vigor desconhecido dos seus antepassados. Porém, esse progresso pode ser excessivo, a espécie pode desenvolver-se desmesuradamente; e então, tal como uma antitoxina defende contra a doença, assim como a tiróide regula a nossa gordura, como a derrota vem castigar o orgulho, e o cansaço o prazer, e como o sono, por sua vez, repousa do cansaço, assim um acto excepcional de autofecundação vem no momento oportuno trazer o seu pequeno empurrão, ou a sua pequena travagem, devolve à norma a flor que dela se afastara exageradamente. As minhas reflexões tinham seguido por um caminho que mais tarde descreverei, e retirara já da aparente astúcia das flores uma consequência para toda uma parte inconsciente da obra literária, quando tornei a ver o senhor de Charlus, que saía de casa da marquesa. Só alguns minutos tinham passado desde que entrara. Talvez tivesse sabido directamente pela sua velha parente, ou apenas através de um criado, das grandes melhoras, ou até da cura completa, do que na senhora de Villeparisis não passara de uma indisposição. Naquele momento em que julgava não estar a ser observado por ninguém, de pálpebras cerradas contra o sol, o senhor de Charlus tinha descontraído no rosto aquela tensão, e amortecido aquela vitalidade artificial, que nele eram alimentadas pela animação da conversa e pela força da vontade. Pálido como um mármore, tinha o nariz forte, e os seus traços finos já não colhiam de um olhar intencional um significado diferente que lhes alterasse a beleza da modelação; nada mais que um Guermantes, parecia estar já esculpido, ele, Palamède XV, na capela de Combray. Mas esses traços gerais de toda uma família adquiriam, porém, no rosto do senhor de Charlus uma finura mais espiri-

tualizada, e sobretudo mais doce. Eu lamentava por ele que adulterasse habitualmente com tantas violências, desagradáveis excentricidades, maledicências, dureza, susceptibilidade e arrogância, que ocultasse sob uma brutalidade postiça, a amenidade e a bondade que no momento em que saía de casa da senhora de Villeparisis eu lhe via tão ingenuamente estampadas no rosto. Piscando os olhos contra o sol, quase parecia sorrir, e achei que a sua cara, vista assim em repouso e como que ao natural, era qualquer coisa de tão afectuoso, de tão desarmado, que não pude deixar de pensar como o senhor de Charlus se zangaria se pudesse saber-se observado; porque aquilo em que me fazia pensar aquele homem, que era tão obcecado pela virilidade, e que dela fazia tanto alarde, para quem toda a gente era odiosamente efeminada, aquilo em que de repente me fazia pensar, tais eram as feições que dela momentaneamente possuía, tal a expressão, tal o sorriso, era numa mulher.

Eu ia mudar outra vez de posição para que ele não me pudesse ver, mas não tive tempo para isso, nem necessidade. Que vi eu? Frente a frente, naquele pátio onde certamente nunca se haviam encontrado (pois o senhor de Charlus só vinha ao palacete dos Guermantes da parte da tarde, às horas em que Jupien estava no escritório), o barão, que de repente abrira bem os olhos semicerrados, observava com extraordinária atenção o antigo alfaiate de coletes à porta da sua loja, enquanto este, subitamente pregado ao chão diante do senhor de Charlus, enraizado como uma planta, contemplava com um ar maravilhado a corpulência do barão a caminho da velhice. Mas, coisa mais admirável ainda, quando a atitude do senhor de Charlus mudou, a de Jupien, como que obedecendo às leis de uma arte secreta, imediatamente se harmonizou com ela. O barão, que procurava agora dissipar a impressão que sentira, mas que, apesar da sua indiferença fingida, parecia afastar-se a contragosto, andava de um lado para o outro, com um olhar vago que, segundo pensava, lhe punha em maior evidência a beleza dos olhos, assumia uma atitude presumida, negligente, ridícula. Ora, Jupien, perdendo imediatamente o ar humilde e bom que eu sempre lhe conhecera, e em simetria perfeita com o barão, endireitara a cabeça, dava à sua figura um porte que a favorecia, colocava o punho na anca com uma im-

Proust

La Prisonnière

Préface de Pierre-Edmond Robert



folio classique

Marcel Proust

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

V

La Prisonnière

Édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert

Gallimard

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur ; dès le roulement du premier tramway, j'avais entendu s'il était morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur. Et peut-être ces bruits avaient-ils été devancés eux-mêmes par quelque émanation plus rapide et plus pénétrante qui, glissée au travers de mon sommeil, y répandait une tristesse annonciatrice de la neige, ou y faisait entonner, à certain petit personnage intermittent, de si nombreux cantiques à la gloire du soleil que ceux-ci finissaient par amener pour moi, qui encore endormi commençais à sourire et dont les paupières closes se préparaient à être éblouies, un étourdissant réveil en musique. Ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période. Je sais que Bloch raconta que, quand il venait me voir le soir, il entendait un bruit d'une conversation ; comme ma mère était à Combray et qu'il ne trouvait jamais personne dans ma chambre, il conclut que je parlais tout seul. Quand, beaucoup plus tard, il apprit qu'Albertine habitait alors avec moi, comprenant que je l'avais cachée à tout le monde, il déclara qu'il voyait enfin la raison pour laquelle,

à cette époque de ma vie, je ne voulais jamais sortir. Il se trompa. Il était d'ailleurs fort excusable car la réalité, même si elle est nécessaire, n'est pas complètement prévisible, ceux qui apprennent sur la vie d'un autre quelque détail exact en tirent aussitôt des conséquences qui ne le sont pas et voient dans le fait nouvellement découvert l'explication de choses qui précisément n'ont aucun rapport avec lui.

Quand je pense maintenant que mon amie était venue à notre retour de Balbec habiter à Paris sous le même toit que moi, qu'elle avait renoncé à l'idée d'aller faire une croisière[1], qu'elle avait sa chambre à vingt pas de la mienne, au bout du couloir, dans le cabinet à tapisseries de mon père, et que chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison, ce n'est pas la nuit que le capitaine de Borodino[2] me permit de passer au quartier, par une faveur qui ne guérissait en somme qu'un malaise éphémère, mais celle où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien. Tant la vie, si elle doit une fois de plus nous délivrer contre une souffrance qui paraissait inévitable, le fait dans des conditions différentes, opposées parfois jusqu'au point qu'il y a presque sacrilège apparent à constater l'identité de la grâce octroyée !

Quand Albertine savait par Françoise que, dans la nuit de ma chambre aux rideaux encore fermés, je ne dormais pas, elle ne se gênait pas pour faire un peu de bruit en se baignant, dans son cabinet de toilette. Alors, souvent, au lieu d'attendre une heure plus tardive, j'allais dans une salle de bains contiguë à la sienne et qui était agréable. Jadis un directeur de théâtre dépensait des centaines de mille francs pour consteller de vraies émeraudes le trône où la diva jouait un rôle d'impératrice. Les Ballets russes nous ont appris que de simples jeux de lumières prodiguent, dirigés là où il faut, des joyaux aussi somptueux et plus variés. Cette décoration déjà plus immatérielle n'est pas si gracieuse pourtant que celle par quoi à huit heures du matin le soleil remplace celle que

à cette époque de ma vie, je ne voulais jamais sortir. Il se trompa. Il était d'ailleurs fort excusable car la réalité, même si elle est nécessaire, n'est pas complètement prévisible, ceux qui apprennent sur la vie d'un autre quelque détail exact en tirent aussitôt des conséquences qui ne le sont pas et voient dans le fait nouvellement découvert l'explication de choses qui précisément n'ont aucun rapport avec lui.

Quand je pense maintenant que mon amie était venue à notre retour de Balbec habiter à Paris sous le même toit que moi, qu'elle avait renoncé à l'idée d'aller faire une croisière[1], qu'elle avait sa chambre à vingt pas de la mienne, au bout du couloir, dans le cabinet à tapisseries de mon père, et que chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison, ce n'est pas la nuit que le capitaine de Borodino[2] me permit de passer au quartier, par une faveur qui ne guérissait en somme qu'un malaise éphémère, mais celle où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien. Tant la vie, si elle doit une fois de plus nous délivrer contre une souffrance qui paraissait inévitable, le fait dans des conditions différentes, opposées parfois jusqu'au point qu'il y a presque sacrilège apparent à constater l'identité de la grâce octroyée !

Quand Albertine savait par Françoise que, dans la nuit de ma chambre aux rideaux encore fermés, je ne dormais pas, elle ne se gênait pas pour faire un peu de bruit en se baignant, dans son cabinet de toilette. Alors, souvent, au lieu d'attendre une heure plus tardive, j'allais dans une salle de bains contiguë à la sienne et qui était agréable. Jadis un directeur de théâtre dépensait des centaines de mille francs pour consteller de vraies émeraudes le trône où la diva jouait un rôle d'impératrice. Les Ballets russes nous ont appris que de simples jeux de lumières prodiguent, dirigés là où il faut, des joyaux aussi somptueux et plus variés. Cette décoration déjà plus immatérielle n'est pas si gracieuse pourtant que celle par quoi à huit heures du matin le soleil remplace celle que

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO
VOLUME V
MARCEL PROUST
A PRISIONEIRA

TRADUÇÃO DE PEDRO TAMEN



RELÓGIO D'ÁGUA

Logo de manhã, ainda virado para a parede e antes de ver por cima dos grandes cortinados da janela que tonalidade tinha a risca de luz do dia, já eu sabia como estava o tempo. Os primeiros ruídos da rua tinham-mo feito saber, consoante me chegavam amortecidos e desviados pela humidade ou vibrantes como setas na superfície retumbante e vazia de uma manhã espaçosa, glacial e pura; ao primeiro ressoar do primeiro *tramway*, já eu percebera se o dia estava enregelado na chuva ou de partida para o azul. E talvez até a esses ruídos se tivesse antecipado alguma emanação mais rápida e mais penetrante, que, insinuando-se no meu sono, nele difundisse uma tristeza anunciadora da neve ou fizesse entoar por um pequeno personagem intermitente tão numerosos cânticos à glória do Sol que estes acabavam por trazer até mim — até mim que, adormecido ainda, começava a sorrir, e cujas pálpebras fechadas se preparavam para se deslumbrar — um assombroso despertar em música. De resto, foi sobretudo a partir do meu quarto que me apercebi da vida exterior durante esse período. Sei que Bloch contou que, quando me vinha visitar à tarde, ouvia um barulho de conversa; como a minha mãe estava em Combray e nunca ia encontrar ninguém no meu quarto, concluiu que eu estava a falar sozinho. Quando, muito mais tarde, veio a saber que Albertine vivia então comigo, ao compreender que eu a escondera de toda a gente, declarou que percebia então por que motivo nessa época da minha vida eu não queria nunca sair. Estava enganado. O que era aliás facilmente desculpável, porque a própria realidade, sendo necessária,

não é completamente previsível, e os que têm notícia de algum pormenor exacto da vida de outrem logo retiram daí consequências que não o são, e vêem no facto que acabam de descobrir a explicação para coisas que precisamente não têm qualquer relação com ele.

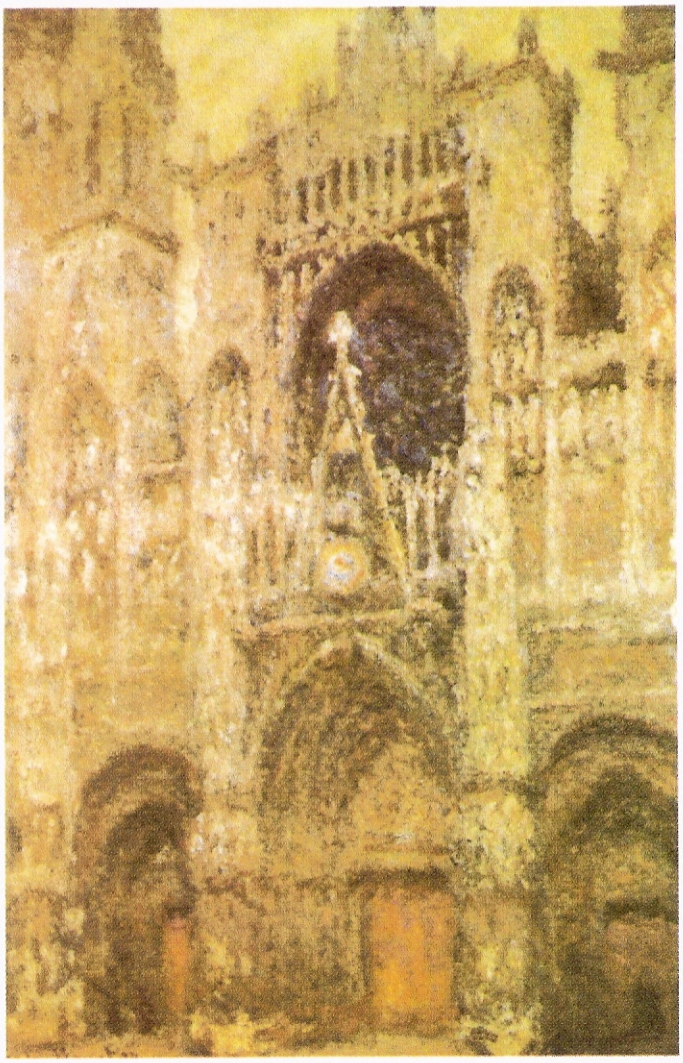
Quando penso agora que a minha amiga, ao regressarmos de Balbec, veio morar em Paris sob o mesmo tecto que eu, que renunciara à ideia de ir fazer um cruzeiro, que tinha o seu quarto a vinte passos do meu, na ponta do corredor, no gabinete do meu pai forrado a tapeçarias, e que todas as noites, muito tarde, antes de me deixar, introduzia a língua na minha boca, como um pão quotidiano, como um alimento nutritivo e com o carácter quase sagrado de toda a carne a que os sofrimentos que por causa dela sofremos acabaram por conferir uma espécie de doçura moral — aquilo de que imediatamente me lembro por comparação não é a noite que o capitão de Borodino me autorizou a passar no quartel, graças a um favor que no fim de contas apenas debelava um efémero mal-estar, mas aquela outra em que o meu pai disse à minha mãe que viesse dormir na cama pequena ao lado da minha. Assim a vida, ainda quando mais uma vez nos liberta de um sofrimento que parecia inevitável, o faz em condições diversas, e às vezes opostas, ao ponto de existir quase um sacrilégio aparente em reconhecer a graça concedida!

Quando Albertine sabia pela Françoise que, na noite do meu quarto ainda de cortinados corridos, eu não estava a dormir, não se coibia de fazer algum barulho a lavar-se na sua casa de banho. Então, muitas vezes, em lugar de esperar por uma hora mais tardia, ia eu para uma casa de banho contígua à dela e que era agradável. Dantes um director de teatro gastava centenas de milhares de francos para constelar de esmeraldas verdadeiras o trono onde a diva representava um papel de imperatriz. Os *ballets* russos ensinaram-nos que uns simples jogos de luz, dirigidos para os lugares adequados, fornecem jóias igualmente sumptuosas e mais variadas. Esta decoração já mais imaterial não é contudo tão graciosa como aquela com que às oito horas da manhã o sol substitui a outra que estávamos habituados a ver ali quando nos

Proust

Albertine disparue

Préface d'Anne Chevalier



folio classique

Marcel Proust

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

VI

Albertine disparue

Édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier

Nouvelle édition revue

Gallimard

CHAPITRE PREMIER[1]

« Mademoiselle Albertine est partie » ! Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que cette séparation sans s'être revus était justement ce que je désirais[2], et comparant la médiocrité des plaisirs que me donnait Albertine à la richesse des désirs qu'elle me privait de réaliser, je m'étais trouvé subtil, j'avais conclu que je ne voulais plus la voir, que je ne l'aimais plus. Mais ces mots : « Mademoiselle Albertine est partie » venaient de produire dans mon cœur une souffrance telle que je sentais que je ne pourrais pas y résister plus longtemps. Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement toute ma vie. Comme on s'ignore. Il fallait faire cesser immédiatement ma souffrance ; tendre pour moi-même comme ma mère pour ma grand-mère mourante, je me disais, avec cette même bonne volonté qu'on a de ne pas laisser souffrir ce qu'on aime : « Aie une seconde de patience, on va te trouver un remède, sois tranquille, on ne va pas te laisser souffrir comme cela. » Ce fut dans cet ordre d'idées que mon instinct de conservation chercha pour les mettre sur ma blessure ouverte les premiers calmants : « Tout cela n'a aucune importance parce que je vais la faire revenir tout de suite. Je vais examiner les moyens, mais de toute façon elle sera ici ce soir. Par conséquent inutile de me tracasser. » « Tout cela n'a aucune importance », je ne m'étais pas contenté de me le dire, j'avais tâché d'en donner

l'impression à Françoise en ne laissant pas paraître devant elle ma souffrance, parce que, même au moment où je l'éprouvais avec une telle violence, mon amour n'oubliait pas qu'il lui importait de sembler un amour heureux, un amour partagé, surtout aux yeux de Françoise qui n'aimait pas Albertine et avait toujours douté de sa sincérité. Oui, tout à l'heure, avant l'arrivée de Françoise, j'avais cru que je n'aimais plus Albertine, j'avais cru ne rien laisser de côté, en exact analyste ; j'avais cru bien connaître le fond de mon cœur. Mais notre intelligence, si grande soit-elle, ne peut apercevoir les éléments qui le composent et qui restent insoupçonnés tant que, de l'état volatil où ils subsistent la plupart du temps, un phénomène capable de les isoler ne leur a pas fait subir un commencement de solidification. Je m'étais trompé en croyant voir clair dans mon cœur. Mais cette connaissance que ne m'avaient pas donnée les plus fines perceptions de l'esprit, venait de m'être apportée, dure, éclatante, étrange, comme un sel cristallisé, par la brusque réaction de la douleur. J'avais une telle certitude d'avoir Albertine auprès de moi, et je voyais soudain un nouveau visage de l'Habitude. Jusqu'ici je l'avais considérée surtout comme un pouvoir annihilateur qui supprime l'originalité et jusqu'à la conscience des perceptions ; maintenant je la voyais comme une divinité redoutable, si rivée à nous, son visage insignifiant si incrusté dans notre cœur que si elle se détache, si elle se détourne de nous, cette déité que nous ne distinguions presque pas nous inflige des souffrances plus terribles qu'aucune et qu'alors elle est aussi cruelle que la mort.

Le plus pressé était de lire la lettre d'Albertine puisque je voulais aviser aux moyens de la faire revenir. Je les sentais en ma possession, parce que, comme l'avenir est ce qui n'existe encore que dans notre pensée, il nous semble encore modifiable par l'intervention in extremis de notre volonté. Mais en même temps je me rappelais que j'avais vu agir sur lui d'autres forces que la mienne et contre lesquelles, plus de temps m'eût-il été donné, je n'aurais rien pu. À quoi sert que l'heure n'ait pas sonné encore si nous ne pouvons rien sur ce qui s'y produira. Quand Albertine était à la maison j'étais bien décidé à garder l'initiative de notre séparation. Et puis elle était partie. J'ouvris la lettre d'Albertine. Elle était ainsi conçue :

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO
VOLUME VI
MARCEL PROUST
A FUGITIVA
ALBERTINE DESAPARECIDA

TRADUÇÃO DE PEDRO TAMEN



RELÓGIO D'ÁGUA

Marcel Proust

A Fugitiva

(Albertine Desaparecida)

Tradução de
PEDRO TAMEN

Relógio D'Água

«A menina Albertine foi-se embora!» Como em psicologia o sofrimento vai mais longe que a psicologia! Há momentos, analisando-me a mim mesmo, julgara eu que o que desejava era justamente esta separação sem nos tornarmos a ver, e, comparando a mediocridade dos prazeres que Albertine me proporcionava com a riqueza dos desejos que me privava de satisfazer (os quais, graças à certeza da sua presença em minha casa, à pressão da minha atmosfera moral, ocupavam na minha alma o primeiro plano, mas que, à primeira notícia de que Albertine partira, já nem sequer podiam entrar em concorrência com ela, porque imediatamente se haviam desvanecido), considerara-me subtil, concluíra que não queria vê-la mais, que já não a amava. Mas estas palavras: «A menina Albertine foi-se embora!» acabavam de produzir tal sofrimento no meu coração que sentia que já não poderia resistir-lhe mais, que era preciso pôr-lhe termo imediatamente; bondoso comigo mesmo como a minha mãe o fora com a minha avó moribunda, dizia de mim para mim, com aquela mesma benevolência que nos leva a não deixar que sofra aquilo que amamos: «Um segundo de paciência, vamos encontrar-te um remédio, sossega, não vamos deixar-te sofrer assim.» E adivinhando confusamente que, embora há pouco, quando ainda não tocara a campainha, a partida de Albertine me parecesse indiferente, e até desejável, isso acontecera porque a julgava impossível, foi nessa ordem de ideias que o meu instinto de conservação procurou os primeiros calmantes para os colocar sobre a ferida aberta: «Isto não tem qualquer importância, porque eu vou fazê-la

voltar imediatamente. Vou ver por que meios, mas, seja como for, ela estará aqui esta tarde. Por consequência, é inútil atormentar-me.» «Isto não tem qualquer importância»: não me limitara a dizê-lo, tratara de dar essa impressão à Françoise, não deixando transparecer diante dela o meu sofrimento, porque até no momento em que o sentia com tal violência o meu amor não se esquecia de que lhe cumpria apresentar-se como um amor feliz, como um amor partilhado, sobretudo aos olhos da Françoise, que não gostava de Albertine e sempre duvidara da sua sinceridade. Sim, há pouco, antes da chegada da Françoise, achava que já não amava Albertine, achava, como meticuloso analista, que tivera tudo em consideração; julgava conhecer todo o meu coração até ao fundo. Mas a nossa inteligência, por muito lúcida que seja, não pode aperceber-se dos elementos que compõem o coração e que permanecem ignorados até que um fenómeno que, partindo do estado volátil em que a maior parte das vezes eles subsistem, seja capaz de os isolar e de lhes fazer sofrer um começo de solidificação. Estava enganado quando julgava ver claro no meu coração. Mas esse conhecimento que as mais agudas percepções do espírito me não dariam acabava de me ser transmitido, duro, irrecusável, estranho, como um sal cristalizado, pela repentina reacção da dor. Tanto me habituara a ter Albertine ao pé de mim — e de repente via um novo rosto do Hábito. Até então considerara-o sobretudo como um poder aniquilador que suprime a originalidade e até a consciência das percepções; agora, via-o como uma temível divindade, tão agarrada a nós, com o seu rosto insignificante de tal modo incrustado no nosso coração que, se se desligar, se se afastar de nós, essa deidade que quase não distinguíamos inflige-nos sofrimentos mais terríveis que nenhuma outra, e é então tão cruel para nós como a morte.

O mais urgente era ler a carta dela, pois que pretendia reflectir nos meios de a fazer voltar. Sentia-me de posse deles, porque, como o futuro é o que só existe ainda no nosso pensamento, parece-nos ainda alterável pela intervenção *in extremis* da nossa vontade. Mas ao mesmo tempo lembrava-me de que vira agirem sobre ele outras forças que não a minha, e contra as quais, mes-

mo que me fosse concedido mais tempo, eu nada poderia fazer. De que serve que a hora não tenha soado ainda, se nada podemos fazer contra o que nela vai acontecer? Quando Albertine estava em casa, eu estava de facto decidido a reservar para mim a iniciativa da nossa separação. E, depois, ela fora-se embora. Abri a carta de Albertine. Rezava assim:

«Meu amigo,

Perdoe-me não ter ousado dizer-lhe de viva voz as poucas palavras que se seguem, mas eu sou tão cobarde, sempre tive tanto medo diante de si, que, mesmo forçando-me a isso, não tive a coragem de o fazer. Eis o que devia ter-lhe dito: Entre nós a vida tornou-se impossível, e aliás deve ter verificado pela sua diatribe daquela noite que alguma coisa mudara nas nossas relações. O que nessa noite se conseguiu compor iria tornar-se irreparável poucos dias depois. Por isso, já que tivemos a sorte de nos reconciliar, mais vale que nos separemos como bons amigos; por isso, meu querido, lhe envio esta palavrinha e lhe peço que seja bom ao ponto de me perdoar ter-lhe causado algum desgosto, pensando no desgosto imenso que eu vou ter. Meu menino grande, eu não quero vir a ser sua inimiga, já me basta a amargura de a pouco e pouco, e bem depressa, me tornar indiferente para si; e por isso, como a minha decisão é irrevogável, antes de mandar a Françoise entregar-lhe esta carta já lhe terei pedido as minhas malas. Adeus, deixo-lhe o melhor de mim mesma.

Albertine.»

Isto não quer dizer nada, pensei eu, é até melhor que o que julgava, porque, como ela não pensa nada disto, é evidente que só o escreveu para desferir um grande golpe, para me meter medo. É preciso pensar no que é mais urgente, e o mais urgente é que Albertine esteja de regresso esta tarde. É triste pensar que os Bontemps são gente desonesta que se servem da sobrinha para me extorquir dinheiro. Mas que interessa isso? Mesmo que tivesse que dar metade da minha fortuna à senhora Bontemps para conseguir que Albertine estivesse ali naquela tarde, ainda nos sobra-

Proust

Le Temps retrouvé

Préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers



folio
classique

Marcel Proust

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU
VII

Le Temps retrouvé

Édition présentée par Pierre-Louis Rey,
établie par Pierre-Edmond Robert
et annotée par Jacques Robichez
avec la collaboration de Brian G. Rogers

Gallimard

Toute la journée, dans cette demeure un peu trop campagne qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades ou pendant l'averse, une de ces demeures où chaque salon a l'air d'un cabinet de verdure, et où sur la tenture des chambres les roses du jardin dans l'une, les oiseaux des arbres dans l'autre, vous ont rejoints et vous tiennent compagnie — isolés du moins — car c'étaient de vieilles tentures où chaque rose était assez séparée pour qu'on eût pu si elle avait été vivante la cueillir, chaque oiseau le mettre en cage et l'apprivoiser, sans rien de ces grandes décorations des chambres d'aujourd'hui où sur un fond d'argent, tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais pour halluciner les heures que vous passez au lit ; toute la journée, je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdures du parc et les lilas de l'entrée, les feuilles vertes des grands arbres au bord de l'eau, étincelants de soleil, et la forêt de Méséglise[1]. Je ne regardais en somme tout cela avec plaisir que parce que je me disais : « C'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre », jusqu'au moment où dans le vaste tableau verdoyant je reconnus, peint lui au contraire en bleu sombre, simplement parce qu'il était plus loin, le clocher de l'église de Combray. Non pas une figuration de ce clocher, ce clocher lui-même, qui, mettant ainsi sous mes yeux la distance des lieues et des années, était venu, au milieu de la lumineuse verdure et d'un tout autre ton,

si sombre qu'il paraissait presque seulement dessiné, s'inscrire dans le carreau de ma fenêtre. Et si je sortais un moment de ma chambre, au bout du couloir, j'apercevais, parce qu'il était orienté autrement, comme une bande d'écarlate, la tenture d'un petit salon qui n'était qu'une simple mousseline mais rouge, et prête à s'incendier si y donnait un rayon de soleil.

Pendant ces promenades Gilberte me parlait de Robert comme se détournant d'elle, mais pour aller auprès d'autres femmes. Et il est vrai que beaucoup encombraient sa vie, et comme certaines camaraderies masculines pour les hommes qui aiment les femmes, avec ce caractère de dépense inutilement faite et de place vainement usurpée qu'ont dans la plupart des maisons les objets qui ne peuvent servir à rien. Il vint plusieurs fois à Tansonville pendant que j'y étais[1]. Il était bien différent de ce que je l'avais connu. Sa vie ne l'avait pas épaissi, alenti, comme M. de Charlus, mais tout au contraire, mais opérant en lui un changement inverse, lui avait donné l'aspect désinvolte d'un officier de cavalerie — et bien qu'il eût donné sa démission au moment de son mariage — à un point qu'il n'avait jamais eu. Au fur et à mesure que M. de Charlus s'était alourdi, Robert (et sans doute il était infiniment plus jeune mais on sentait qu'il ne ferait que se rapprocher davantage de cet idéal avec l'âge, comme certaines femmes qui sacrifient résolument leur visage à leur taille et à partir d'un certain moment ne quittent plus Marienbad[2], pensant que, ne pouvant garder à la fois plusieurs jeunesses, c'est encore celle de la tournure qui sera le plus capable de représenter les autres) était devenu plus élancé, plus rapide, effet contraire d'un même vice. Cette vélocité avait d'ailleurs diverses raisons psychologiques, la crainte d'être vu, le désir de ne pas sembler avoir cette crainte, la fébrilité qui naît du mécontentement de soi et de l'ennui. Il avait l'habitude d'aller dans certains mauvais lieux où, comme il aimait qu'on ne le vît ni entrer, ni sortir, il s'engouffrait pour offrir aux regards malveillants de passants hypothétiques le moins de surface possible, comme on monte à l'assaut. Et cette allure de coup de vent lui était restée. Peut-être aussi schématisait-elle l'intrépidité apparente de quelqu'un qui veut montrer qu'il n'a pas peur et ne veut pas se donner le temps de penser. Pour être complet il faudrait faire entrer en ligne

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO
VOLUME VII
MARCEL PROUST
O TEMPO REENCONTRADO

TRADUÇÃO DE PEDRO TAMEN



RELÓGIO D'ÁGUA

O dia inteiro, naquela casa um pouco rústica de mais, que parecia ser apenas um lugar de sesta entre dois passeios ou até passar o aguaceiro, uma daquelas casas em que cada sala parece um caramanchão de verdura e em que, nos papéis que forravam as paredes dos quartos, as rosas do jardim num e, noutro, os pássaros das árvores vêm ter connosco e nos fazem companhia, mas ao menos em separado — porque se tratava de velhos papéis de parede em que cada rosa estava suficientemente isolada para que, se estivesse viva, a pudéssemos colher e cada pássaro pudesse ser metido numa gaiola e domesticado, sem nada daquelas grandes decorações dos quartos de hoje onde, sobre um fundo prateado, se perfilam ao estilo japonês todas as pereiras da Normandia para nos alucinar as horas que passamos na cama; o dia inteiro passava-o eu no quarto que dava para as belas verduras do parque e para os lilases da entrada, para as folhas verdes das grandes árvores à beira de água, cintilantes de sol, e para a floresta de Méséglise. No fundo, só sentia prazer ao contemplar tudo aquilo porque pensava: «É bonito ter tanta verdura na janela do meu quarto», até que, no vasto quadro verdejante, reconheci — esse, pelo contrário, e apenas por estar mais distante, em tons de azul-escuro — o campanário da igreja de Combray. Não uma figuração desse campanário, mas ele próprio, que, pondo-me assim diante dos olhos a distância das léguas e dos anos, viera, pelo meio da luminosa verdura e numa cor muito diferente, tão escuro que parecia apenas desenhado, inscrever-se no quadrado da minha

janela. E se saía do quarto por momentos, avistava ao fundo do corredor, já que este tinha uma orientação diferente, como uma faixa escarlate, o forro da parede de uma saleta, afinal uma simples musselina, mas vermelha e prestes a incendiar-se se nela incidisse um raio de sol.

Durante esses passeios Gilberte falava-me de Robert, dizendo-me que estava a afastar-se dela, mas para se aproximar de outras mulheres. E era verdade que havia muitas a atravancar-lhe a vida e, tal como certas relações de camaradagem nos homens que gostam de mulheres, atravancavam-na com aquele carácter de defesa inutilmente erguida e de lugar em vão usurpado que os objectos que não servem para nada têm na maioria das casas. Ele veio várias vezes a Tansonville enquanto eu lá me encontrava. Estava muito diferente daquele que eu conhecera. A vida não o havia tornado mais espesso, mais lento, como fizera ao senhor de Charlus, antes, muito pelo contrário, operara nele uma mudança inversa, dera-lhe o aspecto desenvolto de um oficial de cavalaria — se bem que tivesse apresentado a sua demissão na altura do casamento — a um ponto tal como nunca havia tido. À medida que o senhor de Charlus se fora tornando mais pesado, Robert (é certo que era muitíssimo mais novo, mas sentia-se que, com a idade, mais iria aproximar-se desse ideal), tal como certas mulheres que sacrificam resolutamente a cara à figura e que a partir de certa altura não largam Marienbad (pensando que, já que não podem conservar várias juventudes ao mesmo tempo, a das curvas do corpo ainda será a mais capaz de representar as outras), tornara-se mais esguio, mais rápido, efeito contrário de um mesmo vício. Esta velocidade possuía aliás diversas razões psicológicas — o receio de ser visto, o desejo de não parecer ter tal receio, o estado febril provocado pela insatisfação consigo mesmo e pelo tédio. Tinha o hábito de frequentar certos locais de má nota onde, como queria que não o vissem entrar nem sair, se enfiava para oferecer aos olhares malevolentes de hipotéticos transeuntes o mínimo possível de visibilidade, como quem lança um assalto. E mantivera aqueles modos de golpe de vento. Eles desenhavam porventura a intrepidez aparente de alguém que pretende mostrar que não tem medo e

me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit.

Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être ; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine [48].

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin [49] à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtissiers, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes — et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot — s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le

reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

II [50]

Combray [51] de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du Moyen Age cernait çà et là d'un trait aussi

E de repente a recordação surgiu-me. Aquele gosto era o do pedacinho de madalena que em Combray, ao domingo de manhã (porque nesse dia não saía antes da hora da missa), a minha tia Léonie, quando lhe ia dar os bons-dias ao quarto, me oferecia, depois de o ter ensopado na sua infusão de chá ou de tília. A visão da minúscula madalena nada me fizera lembrar até a ter provado; talvez porque, tendo-as visto muitas vezes depois disso, sem as comer, nas prateleiras das pastelarias, a sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outras mais recentes; talvez porque dessas recordações abandonadas durante tanto tempo nada sobrevivia fora da memória, tudo se havia desagregado; as formas — e também a da conchinha de pastelaria, tão gordurosamente sensual no seu pregueado severo e devoto — tinham sido abolidas, ou, ensonadas, haviam perdido a força de expansão que lhes permitiria chegar à consciência. Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, após a morte dos seres, após a destruição das coisas, apenas o cheiro e o sabor, mais frágeis mas mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, permanecem ainda por muito tempo, como almas, a fazer-se lembrados, à espera sobre a ruína de tudo o resto, a carregar sem vacilações sobre a sua gotinha quase impalpável o edifício imenso da memória.

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena ensopado na tília que a minha tia me dava (se bem que então ainda não soubesse e tivesse que deixar para muito mais tarde a descoberta de porque é que aquela recordação me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta sobre a rua, onde ficava o seu quarto, veio, como um cenário de teatro, juntar-se ao pequeno pavilhão que dava para o jardim, que havia sido construído para os meus pais nas traseiras (aquela superfície truncada, a única que até então tinha tornado a ver); e com a casa, a cidade, desde manhã até à noite e com toda a espécie de tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas onde ia fazer compras, os caminhos que se tomavam quando estava bom tempo. E, tal como naquele jogo em que os Japoneses se divertem a molhar numa tigela de porcelana cheia de água pedacinhos de papel até então indistintos e que, logo depois de ensopados, se estendem, torcem, tomam cor, se diferenciam, se

émotion, en songeant que c'est de l'existence de notre pensée que dépend pour quelque temps encore leur survie, le reflet des lampes qui se sont éteintes et l'odeur des charmilles qui ne fleuriront plus. Et sans doute par là le salon de la rue Montalivet faisait, pour Brichot, tort à la demeure actuelle des Verdurin. Mais, d'autre part, il ajoutait à celle-ci, pour les yeux du professeur, une beauté qu'elle ne pouvait avoir pour un nouveau venu. Ceux de ses anciens meubles qui avaient été replacés ici, un même arrangement parfois conservé, et que moi-même je retrouvais de La Raspelière, intégraient dans le salon actuel des parties de l'ancien qui par moments l'évoquaient jusqu'à l'hallucination et ensuite semblaient presque irréelles d'évoquer au sein de la réalité ambiante des fragments d'un monde détruit qu'on croyait voir ailleurs. Canapé surgi du rêve entre les fauteuils nouveaux et bien réels, petites chaises revêtues de soie rose, tapis broché de table à jeu élevé à la dignité de personne depuis que comme une personne il avait un passé, une mémoire, gardant dans l'ombre froide du salon du quai Conti le hâle de l'ensoleillement par les fenêtres de la rue Montalivet (dont il connaissait l'heure aussi bien que Mme Verdurin elle-même) et par les portes vitrées de Douville, où on l'avait emmené et où il regardait tout le jour, au-delà du jardin fleuriste, la profonde vallée de la *** en attendant l'heure où Cottard et le violoniste feraient ensemble leur partie, bouquet de violettes et de pensées au pastel, présent d'un grand artiste ami, mort depuis, seul fragment survivant d'une vie disparue sans laisser de traces, résumant un grand talent et une longue amitié, rappelant son regard attentif et doux, sa belle main grasse et triste pendant qu'il peignait ; encombrement joli, désordre des cadeaux de fidèles qui a suivi partout la maîtresse de la maison et a fini par prendre l'empreinte et la fixité d'un trait de caractère, d'une ligne de la destinée ; profusion des bouquets de fleurs, des boîtes de chocolat qui systématisait, ici comme là-bas, son épanouissement suivant un mode de floraison identique : interpolation curieuse des objets singuliers et superflus qui ont encore l'air de sortir de la boîte où ils ont été offerts et qui restent toute la vie ce qu'ils ont été d'abord, des cadeaux du premier Janvier ; tous ces objets enfin qu'on ne saurait isoler des autres, mais qui pour Brichot, vieil habitué des fêtes des

Verdurin, avaient cette patine, ce velouté des choses auxquelles, leur donnant une sorte de profondeur, vient s'ajouter leur double spirituel ; tout cela, éparpillé, faisait chanter devant lui comme autant de touches sonores qui éveillaient dans son cœur des ressemblances aimées, des réminiscences confuses et qui, à même le salon tout actuel, qu'elles marquetaient çà et là, découpaient, délimitaient, comme fait par un beau jour un cadre de soleil sectionnant l'atmosphère, les meubles et les tapis, poursuivant d'un coussin à un porte-bouquets, d'un tabouret au relent d'un parfum, d'un mode d'éclairage à une prédominance de couleurs, sculptaient, évoquaient, spiritualisaient, faisaient vivre une forme qui était comme la figure idéale, immanente à leurs logis successifs, du salon des Verdurin.

« Nous allons tâcher, me dit Brichot à l'oreille, de mettre le baron sur son sujet favori. Il y est prodigieux. » D'une part, je désirais pouvoir tâcher d'obtenir de M. de Charlus les renseignements relatifs à la venue de Mlle Vinteuil et de son amie, renseignements pour lesquels je m'étais décidé à quitter Albertine. D'autre part, je ne voulais pas laisser celle-ci seule trop longtemps, non qu'elle pût (incertaine de l'instant de mon retour et d'ailleurs à des heures pareilles où une visite venue pour elle ou bien une sortie d'elle eussent été trop remarquées) faire un mauvais usage de mon absence, mais pour qu'elle ne la trouvât pas trop prolongée. Aussi dis-je à Brichot et à M. de Charlus que je ne les suivais pas pour longtemps. « Venez tout de même », me dit le baron, dont l'excitation mondaine commençait à tomber, mais qui éprouvait ce besoin de prolonger, de faire durer les entretiens, que j'avais déjà remarqué chez la duchesse de Guermantes aussi bien que chez lui, et qui, tout particulier à cette famille, s'étend plus généralement à tous ceux qui, n'offrant à leur intelligence d'autre réalisation que la conversation, c'est-à-dire une réalisation imparfaite, restent inassouvis même après des heures passées ensemble et se suspendent de plus en plus avidement à l'interlocuteur épuisé, dont ils réclament, par erreur, une satiété que les plaisirs sociaux sont impuissants à donner. « Venez, reprit-il, n'est-ce pas, voilà le moment agréable des fêtes, le moment où tous les invités sont partis, l'heure de Doña Sol[1], espérons que celle-ci finira moins tristement. Malheureusement vous êtes

o meu velho interlocutor, que ele não podia dar-me a ver, aquela parte que se soltou do mundo exterior para se refugiar na nossa alma, à qual fornece uma mais-valia, onde se assimilou à sua substância habitual, aí se transformando — casas destruídas, gentes de outros tempos, compoteiras de frutas de ceias que recordamos — naquele alabastro translúcido das nossas recordações, cuja cor, que só nós vemos, somos incapazes de mostrar, o que nos permite dizer com verdade aos outros, acerca dessas coisas passadas, que não podem fazer uma ideia delas, que aquilo não se parece com o que eles viram, e que não podemos contemplar dentro de nós sem uma certa emoção, pensando que é da existência do nosso pensamento que depende ainda por algum tempo a sua sobrevivência, o reflexo dos candeeiros que se apagaram e o aroma das alamedas que não tornarão a florir. E sem dúvida, por esse lado, para Brichot, o salão da Rua Montalivet suplantava a actual residência dos Verdurin. Mas, por outro lado, acrescentava a esta, aos olhos do professor, uma beleza que não podia ter para um novato. Os antigos móveis que aqui haviam sido recolocados, um mesmo arranjo que por vezes fora conservado, e que eu próprio redescobria da Raspelière, integravam no salão actual partes do antigo que por momentos o faziam lembrar até à alucinação, e que depois parecia quase irreal recordar no seio da realidade ambiente dos fragmentos de um mundo destruído que julgávamos ver noutro lugar. Sofá surgido do sonho entre os cadeirões novos e bem reais; pequenas cadeiras forradas de seda cor-de-rosa; um pano lavrado na mesa de jogo elevado à dignidade de pessoa, uma vez que, como uma pessoa, possuía um passado, uma memória, conservando na sombra fria do salão do Cais Conti o tisnado da luz do Sol das janelas da Rua Montalivet (cuja hora ele conhecia tão bem como a própria senhora Verdurin) e das portas envidraçadas de Doville, para onde o haviam levado e onde contemplava durante todo o dia, para além do jardim florido, o vale profundo, enquanto não chegava a hora de Cottard e o violinista jogarem a sua partida; um ramo de violetas e de amores-perfeitos pintado a pastel, presente de um grande artista amigo, que depois morreu, único fragmento sobrevivente de uma vida desaparecida sem deixar rasto, síntese de um grande talento e de uma longa amizade, que recordava o seu

olhar atento e sereno, a sua bela mão gorda e triste enquanto pintava; numa bela acumulação, a desordem dos presentes dos fiéis que por toda a parte acompanhou a dona da casa e acabou por adquirir o cunho e a fixidez de um traço de carácter, de uma linha de destino; profusão de ramos de flores, e de caixas de chocolates, que sistematizava, aqui como lá, o seu desabrochar segundo um modo de floração idêntico; interpolação curiosa dos objectos singulares e supérfluos que parecem estar ainda a sair das caixas onde foram oferecidos e que permanecem toda a vida o que inicialmente foram, presentes do Primeiro de Janeiro; todos aqueles objectos, enfim, que não se poderiam isolar dos outros mas que para Brichot, velho frequentador habitual das festas dos Verdurin, possuíam aquela pátina, aquele aveludado das coisas a que se vem juntar, conferindo-lhes uma espécie de profundidade, o seu duplo espiritual; tudo aquilo, disperso, fazia soar à sua frente como que outras tantas teclas sonoras que acordavam no seu coração parecenças amadas, reminiscências confusas e que, no próprio salão bem actual que salpicavam aqui e além, recortavam, delimitando como num belo dia uma moldura de sol separando a atmosfera, os móveis e os tapetes, seguindo de uma almofada até uma jarra, de um banquinho a um aroma de perfume, de um modo de iluminação a uma predominância de cores, esculpiam, evocavam, espiritualizavam, faziam viver uma forma que era como que a figura ideal, imanente às suas sucessivas moradas, do salão dos Verdurin.

«Vamos tentar», disse-me Brichot ao ouvido, «puxar o barão para o seu assunto favorito. Ele é prodigioso.» Por um lado, eu queria procurar obter do senhor de Charlus as informações relativas à vinda da menina Vinteuil e da amiga, informações por causa das quais me decidira a deixar Albertine. Por outro lado, não queria deixar esta sozinha por muito tempo, não porque pudesse (sem certezas quanto ao momento do meu regresso, e além disso a umas horas em que daria nas vistas se recebesse uma visita ou se saísse) fazer mau uso da minha ausência, mas para que não a achasse demasiado prolongada. Por isso, disse a Brichot e ao senhor de Charlus que não lhes fazia companhia por muito tempo. «Mas venha, mesmo assim», disse-me o barão, cuja excitação mundana começava a declinar, mas que sentia aquela necessidade

fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant[1], le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! On le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli. Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits (les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même). Et, changeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise, comme tous les êtres sans prétention qui vivent à côté de nous ont une certaine intuition de nos tâches (et j'avais assez oublié Albertine pour avoir pardonné à Françoise ce qu'elle avait pu faire contre elle), je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle (du moins comme elle faisait autrefois : si vieille maintenant, elle n'y voyait plus goutte) ; car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe.

uma maneira de lerem em si mesmos. De modo que não lhes pediria que me louvassem ou me denegrissem, mas apenas que me dissessem se é mesmo assim, se as palavras que lêem dentro si mesmos são de facto aquelas que eu escrevi (aliás, as possíveis divergências a este respeito nem sempre terão origem no estar eu enganado, mas por vezes do facto de os olhos do leitor não serem daqueles a quem o meu livro conviria para lerem correctamente dentro de si). Mudando a todo o instante de comparação consoante ia imaginando melhor, e mais materialmente, a tarefa a que iria dedicar-me, pensava que, sentado à minha grande mesa de madeira de pinho, sob o olhar da Françoise, visto que todas as criaturas sem pretensões que vivem ao nosso lado têm uma certa intuição das nossas ocupações (e já esquecera Albertine o suficiente para ter perdoado à Françoise o que fizera contra ela), trabalharia junto dela, e quase como ela (pelo menos como ela trabalhava dantes, ela que, agora tão velha, quase não via nada), visto que, prendendo aqui e ali com um alfinete uma folha suplementar, iria construindo o meu livro, não digo ambiciosamente como uma catedral, mas só e apenas como um vestido. Quando não tivesse ao pé de mim toda a minha papelada, como dizia a Françoise, e me faltasse justamente aquele papel de que precisava, a Françoise compreenderia bem o meu enervamento, ela que dizia sempre que não podia coser se não tinha linha do número conveniente e os botões necessários. E além disso porque, de tanto viver a minha vida, ela adquirira do trabalho literário uma espécie de compreensão instintiva, mais certa que a de muitas pessoas inteligentes e, por maioria de razão, que a das pessoas estúpidas. Assim, quando em tempos eu escrevera o meu artigo para o *Figaro*, enquanto o velho mordomo — com aquele género de comiseração com que se exagera sempre um tanto o que tem de penoso um ofício que não se pratica, que nem sequer se concebe, e até um hábito que não se possui, como a daquelas pessoas que nos dizem: «Ah, deve cansar-se de espirrar tanto» — lamentava sinceramente os escritores dizendo: «Que quebra-cabeças aquilo deve ser», a Françoise, pelo contrário, adivinhava a minha felicidade e respeitava o meu trabalho. Só se zangava se eu contava

Último período

sur lesquels il n'y a de solide que leur croix métallique et vers lesquels s'empressent des jeunes séminaristes gaillards, et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille, sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient. (Était-ce pour cela que la figure des hommes d'un certain âge était, aux yeux du plus ignorant, si impossible à confondre avec celle d'un jeune homme et n'apparaissait qu'à travers le sérieux d'une espèce de nuage ?) Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le Temps.

FIN[1]

Final do romance

não só era a minha vida, que não só era eu mesmo, mas ainda que em cada minuto o tinha de manter amarrado a mim, que ele me sustentava alcandorado no seu cume vertiginoso, que não podia mover-me sem o deslocar. A data em que ouvia o ruído da sineta do jardim de Combray, tão distante e contudo interior, era um ponto de referência nessa dimensão enorme que eu não sabia que possuía. Sentia a vertigem de ver tantos anos abaixo de mim, mas em mim, como se tivesse léguas de altura.

Acabava de compreender porque é que o duque de Guermantes, em quem eu admirara, ao vê-lo sentado numa cadeira, o pouco que tinha envelhecido, embora tivesse por baixo de si tantos mais anos que eu, porque é que ele, mal se levantara e quisera manter-se de pé, oscilara numas pernas vacilantes como as daqueles velhos arcebispos que de sólido só têm a cruz metálica e para os quais se precipitam jovens e robustos seminaristas, e avançara tremulante como uma folha, no píncaro pouco cómodo dos seus oitenta anos, como se os homens estivessem empoleirados em andas vivas em crescimento constante, às vezes mais altas que campanários, que acabavam por lhes tornar a marcha difícil e perigosa, e donde caíam de repente. (Seria por isso que a cara dos homens de uma certa idade, mesmo aos olhos dos mais ignorantes, era tão impossível de confundir-se com a de um rapaz novo, e só era visível através da seriedade de uma espécie de nuvem?) Assustava-me que as minhas fossem já tão altas sob os meus passos, não me parecia que viesse ainda a ter forças para manter por muito tempo agarrado a mim aquele passado que descia já até tão longe. Mas, ao menos, se tais forças me fossem concedidas pelo tempo suficiente para realizar a minha obra, não deixaria acima de tudo de descrever nela os homens, ainda que tal os fizesse parecerem-se com uns seres monstruosos, uns seres que ocupam um lugar tão considerável comparado com o tão restrito lugar que lhes está reservado no espaço, um lugar de facto desmedidamente prolongado, visto que, como gigantes imersos nos anos, eles atingem simultaneamente épocas tão distantes, entre as quais tantos dias ocuparam o seu lugar: no Tempo.

377

ENTREVISTAS

1 – DNa, 23 de Fevereiro de 2003
(Pedro Mexia) 81

2 – LER, nº 55, Verão de 2002
(Carlos Vaz Marques) 87

3 – DN, 11 de Junho de 2003
(Elisabete França) 97

4 – Público, 21 de Junho de 2003
(Maria da Conceição Caleiro) 100

5 – DNa, 27 de Abril de 2005
(Elisabete França) 105

6 – Expresso, 14 de Maio de 2005
(Luísa Mellid-Franco) 108

7 – JL, Outubro de 2006
(Maria Leonor Nunes) 110

8 – LER, Maio de 2008
(João Pombeiro) 113

AS NOTAS DE TRADUTOR

Volume I – Do Lado de Swann 114

Volume II – À Sombra das Raparigas em Flor 115

Volume III – O Lado de Guermantes 119

Volume IV – Sodoma e Gomorra 126

Volume V – A Prisioneira 134

Volume VI – A Fugitiva 141

Volume VII – O Tempo Reencontrado 145

Pedro Tamen

PEDRO TAMEN PUBLICOU RECENTEMENTE UM COMPACTO LIVRO QUE REUNE A SUA POESIA DE 1936 A 2001, A QUE O TAMEN PETRIFICADO DAS MISÉRIAS, (ED. BOTICA), TAL COMO ACONTECIA COM DAVID MOURÃO-FERREIRA, NINGUÉM PODE DIZER QUE CONHECE OS POEMAS DE TAMEN ATÉ OS OUVIR DITOS pelo próprio autor, com a sua segura mas não ribombante voz grave, o cuidado severo e lúdico ao pronunciar as sílabas, o classicismo arrevesado do seu idioma poético. Quem nunca tenha desfrutado da sua companhia a uma mesa de jantar, não sabe também como este homem, que viveu no centro da vida cultural portuguesa dos últimos quarenta anos, é capaz de ser divertido, ácido, perspicaz. Não é um escritor da família dos «malditos», é um burguês sem a mesquinhez dos burgueses, um crente em luta brandа com o seu anjo, mas também, como transparece nesta entrevista, um homem que esconde mágoas e solidões, que responde às perguntas em tom muito sério, numa voz por vezes baixa, quase devocional, e nos conta que sempre procurou uma única coisa: a comunhão.

ENTREVISTA DE PEDRO MEXIA
FOTOGRAFIA DE AUGUSTO BRÁZIO

É normal uma pessoa reformar-se para poder descansar, viajar, dar a volta ao mundo, mas como é que é reformar-se e começar a traduzir o Proust?

– É ter mais tempo para fazer as coisas de que mais gosta na vida. Não quer dizer que traduzir seja a coisa de que mais gosto na vida, mas é sem dúvida uma das que continuarei a fazer enquanto tiver tino suficiente. É evidente que se mantivesse uma ocupação profissional, ainda por cima intensa como tinha, não teria tempo para me abraçar a uma tarefa tão complicada e tão longa como é a tradução do Proust. Agora estou em condições de o poder fazer.

Mas é um sonho antigo, ou surgiu por acaso?

– Um sonho antigo não é propriamente o Proust. Um sonho antigo é a dificuldade, porque sempre sonhei traduzir coisas que dessem luta, que fossem difíceis, e de que eu gostasse muito, como sempre gostei da «Recherche». E depois aconteceu que houve um editor que mo propôs. Eu aceitei logo, um pouco inconsideradamente, porque provavelmente nessa altura não fazia ideia das dificuldades da tarefa. Essa proposta esteve quase a gorar-se, mas foi depois reafirmada, e cá estou. Espero poder levar até ao fim esta dificuldade em que me meti.

Depois de uma experiência tão longa de tradução de poesia e de prosa, até que ponto é que a tradução

«A poesia sempre foi para mim [illegible] lê, mas também [illegible]

é obra própria?

– Esse é um problema que me interessa muito. A tradução é obra própria na medida em que o próprio é obra dela, isto é, a pessoa (pelo menos a pessoa que eu sou, ou a pessoa que eu sou enquanto homem que escreve) é também obra das traduções que faz, porque a tradução é para mim não apenas um exercício de ginástica intelectual, mas também um exercício de ginástica da própria língua, que agiliza a expressão e que me torna mais apto para a escrita exclusivamente minha. Digo exclusivamente minha porque considero que a tradução também é minha, e acredito que na maior parte das traduções que fiz alguma coisa do meu modo pessoal de ser (já não digo de escrever) passou para o texto traduzido.

E há alguma afinidade especial com o Proust? Além de ser o Proust?

– Claro. No Proust existe o mesmo gosto por penetrar no torvelinho das sensações e dos pensamentos das personagens, que tem qualquer coisa daquilo que as pessoas em mim têm apelidado de «barroco», isto é, o gosto por ver as coisas de vários lados e de vários lados ao mesmo tempo, e de olhar para uma realidade que no fundo não se esgota nunca e que tem sempre facetas que não acabamos de indicar ou de descrever. É muito mais esse lado, do que o puro descritivo e a elegância da linguagem, que me interessa no Proust.

Das traduções que já fez, uma das mais conhecidas (aliás premiada) foi a do Georges Perec. Foi dos autores que mais gostou de traduzir, até porque tem esse lado lúdico que eventualmente o Proust não tem?

– Exactamente. Não só pelo lado lúdico, mas também por aí entrar de uma maneira particularmente clara na tal ginástica intelectual, mais ainda do que a ginástica da linguagem. E o tal desafio da dificuldade, porque no caso do Perec havia até charadas para refazer em português, e portanto era muito mais do que a procura de um estilo em que aquele texto francês apareceria na nossa língua; muito mais do que isso, era a necessidade de encontrar fórmulas que correspondessem ao mesmo jogo matemático, e de outras espécies, que havia no francês.

Mas até que ponto é que valoriza a literatura como uma espécie de jogo? Por exemplo, alguma vez pensou em traduzir «La Disparition», um texto em que não existe a letra «e»? Esse tipo de desafios interessam-lhe?

– Esses desafios interessam-me, e portanto não lhe digo que não tenha pensado em traduzir a «Disparition»; era uma coisa um pouco longínqua mas que me aliciava. No entanto, eu creio que nunca me meteria numa tarefa dessas, não tanto por causa da dificuldade da tarefa em si, como ainda por pensar que se calhar o resultado não valeria muito a pena, isto é, seria de tal modo um jogo aparente que se esgotaria aí, e isso também não me agrada muito. «A Vida, Modo De Usar» é muito mais do que um jogo.

Como é que foi estar vinte e cinco anos na Gulbenkian? Estar um pouco, no fundo, no centro da producão e do apoio à cultura em Portugal, numa instituição que viveu dois regimes, e que sobreviveu.

– Foi uma experiência muitíssimo importante na minha vida, como não podia deixar de ser. E embora corra o risco de repetir lugares comuns, foi para mim um verdadeiro privilégio poder estar realmente num lugar em que tinha uma capacidade de decisão apreciável, com meios apreciáveis para desenvolver uma política. Estive lá, certamente com algumas contrariedades, mas fazendo coisas que me realizaram muitíssimo, para além de todos os outros aspectos agradáveis que esses anos tiveram: as pessoas com quem convivi e com quem trabalhei.

Concorda com aquela ideia de que a Gulbenkian é o verdadeiro Ministério da Cultura em Portugal?

– Essa ideia surgiu quando a Gulbenkian era efectivamente o Ministério da Cultura em Portugal; agora não é. Não é de modo nenhum, nem quer ser. O problema da Fundação Gulbenkian é que nasceu quando não existia uma política do Estado que se pudesse considerar cultural, pelo que esta instituição privada foi obrigada a fazer tudo. E isso é uma espécie de estigma que ainda hoje pesa sobre a Fundação, e de que só a pouco e pouco ela tem vindo a libertar-se. Hoje, a Fundação pode dedicar-se àquilo que é próprio de uma Fundação. Isto é, possibilitar a sobremesa, quando em princípio a sopa e o primeiro prato cabem ao Estado.

Tem-se recentemente falado muito nos públicos para a cultura. O que é preciso realmente fazer para que esse público saia de casa e vá aos museus, vá aos concertos? É preciso uma grande máquina de marketing? Qual é o segredo?

– É claro que essa máquina de marketing é necessária, e agora mais do que já foi, uma vez que há, felizmente, concorrência e uma oferta muito mais diversificada. Mas o que é preciso, acima de tudo, é não pensar que a democratização da cultura (digo a palavra também entre aspas) significa a trivialização da cultura, e que as coisas deverão tornar-se mais rasteiras ou triviais para poder captar o público. O que capta verdadeiramente o público é a qualidade, e aí não há que transigir nunca, e penso que a Fundação exerceu um papel muito importante porque não transigiu nunca.

E acha que há, como têm dito nomeadamente alguns responsáveis do Ministério da Cultura mas não só, uma política cultural de esquerda e uma política cultural de direita? Ou as coisas não passam necessariamente por aí?

– Eu não penso que as coisas passem necessariamente por aí, a não ser em termos muito vagos e gerais. De certo modo, talvez isto possa parecer de um idealismo oco, toda a cultura é de esquerda, porque (para mim) a definição de esquerda implica necessariamente a inovação, a aposta, a confiança no futuro, um optimismo relativamente à condição humana e à capacidade de realização dos homens. Portanto, nesse sentido, não pode haver cultura fora destes parâmetros, e nesse sentido toda a cultura é de esquerda.

Mesmo quando é feita por parte de quem perfilha...

– ...mesmo quando é feita por parte de quem perfilha ideologicamente teorias consideradas de direita. Eu penso que Céline é um autor de esquerda enquanto escritor...

Voltemos agora umas décadas para trás. O Pedro, antes de estar ligado à Gulbenkian, esteve ligado a uma editora muito importante que foi a Moraes, e a uma revista igualmente importante, que foi «O Tempo e o Modo». Pensando agora nessa sua experiência do «Tempo e o Modo» e da Moraes, que imagem guarda? É uma imagem nostálgica?

– Foi uma epopeia, naturalmente, para a qual olho agora com alguma nostalgia, não posso negar. O tempo passou, os tempos hoje são completamente diferentes, aquilo que fizemos, naquele lugar e naquele momento e daquele modo, foi feito às vezes com muita ingenuidade, mas também com muita inocência e com muito coração. E coração é também a raiz da palavra coragem. Olhar agora para esses tempos é qualquer coisa que me comove porque sou capaz de me desdobrar suficientemente para não pensar em mim ligado àquilo. Se não tivesse estado ligado, continuaria a comover-me.

No que diz respeito sobretudo ao «Tempo e o Modo», tinha noção na época de que estava a fazer cultura, mas também política e apostolado?

– Tinha noção de que estava a ajudar a fazer concretamente duas coisas: primeiro, enquanto católico que era no tempo, explicitar pela prática o contrário daquilo a que naquela altura se chamava democracia-cristã, isto é, explicitar que o facto de ser católico me não dava qualquer privilégio especial de sabedoria nos domínios da política e que o facto de ser católico não preconizaria, ou não tinha que preconizar, uma política qualquer definida, concreta; esta era uma das coisas e algo que mesmo alguns católicos de esquerda naquela altura dificilmente admitiam. A outra era o aceitar e promover a colaboração de toda a gente em torno de ideias essenciais, reduzidas mas importantes, a pôr em prática.

Como era para um católico da oposição viver sob um regime que afirmava o catolicismo como um dos seus traços de definição? Era particularmente problemático?

– Era imensamente incómodo. No fundo – falo agora por mim, mas penso que os amigos que viveram essa aventura comigo pensavam o mesmo – era sentir que estávamos sentados entre duas cadeiras, porque enquanto a Igreja como comunidade era para nós algo de importante, estávamos lá dentro também com uma certa margem de equívoco, porque a Igreja estava a apoiar o contrário daquilo por que nós combatíamos.

Falando também do ponto de vista da sua geração, o que é que pensou quando foi convocado o Concílio Vaticano II? Não antecipou minimamente o que veio a acontecer ou pensou que seria uma grande oportunidade?

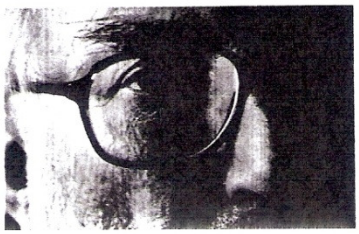
– Pensei que seria uma grande oportunidade, e todos vivíamos uma grande esperança nessa altura, mas nalguns casos os resultados do Concílio excederam aquilo que nós nos sentíamos no direito de esperar que o Concílio fizesse. É evidente que a personalidade do João XXIII nos dava muitas esperanças, mas sabíamos também o que era o peso da Igreja institucional, e não sabíamos se aquilo a que na altura nós chamávamos o Espírito Santo teria forças suficientes para arrastar esse peso morto da Igreja institucional espalhada pelo mundo. Afinal parece que teve...

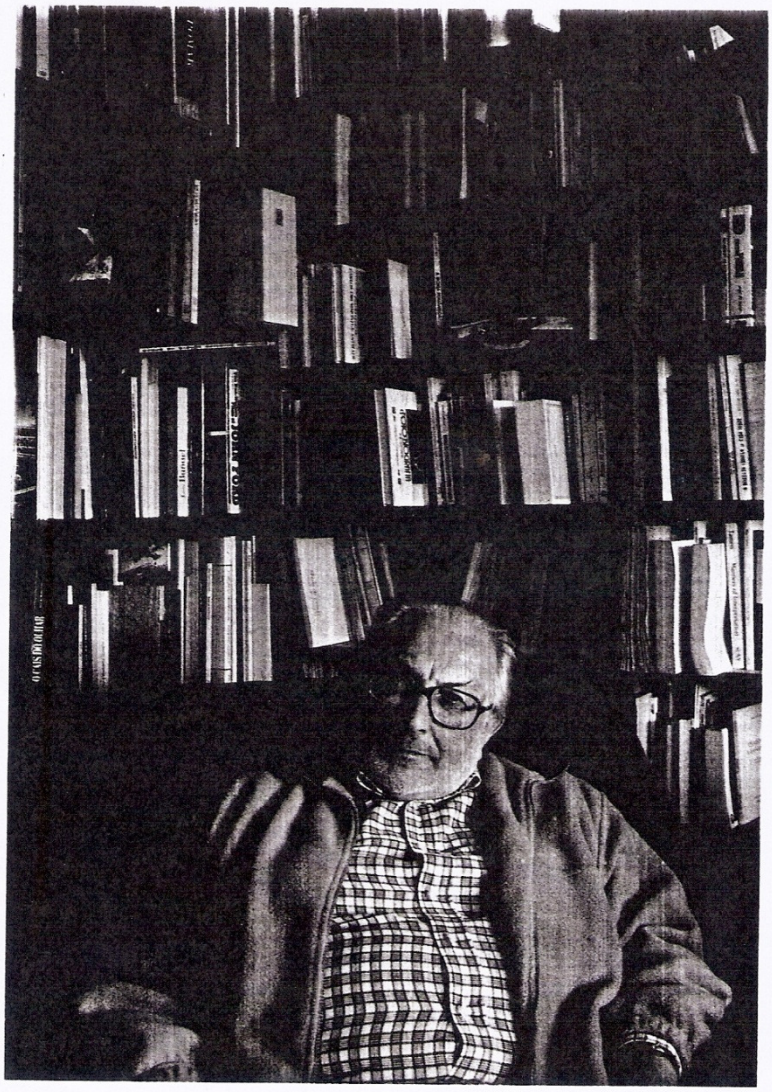
Mas o que é que argumenta em relação aos católicos que acharam que o Concílio se excedeu em muitas matérias, e que por exemplo levou a consequências imediatas como o abaixamento radical do número das vocações sacerdotais, etc.? Não acha que realmente se foi um pouco longe demais?

– Ah não, de modo nenhum. Podia-se ter ido muito mais longe. Basta que não se tenha da Igreja uma visão sociológica institucionalizada, medieval de certo modo. Para quem acreditava – e eu nessa altura acreditava – no poder renovador do espírito, não era a sociologia da igreja que contava, mas a metanóia, a transformação, que ela provocaria através do pequeno, do humilde, e não do ostentatório e dominador.

E sentiu que a esses passos, que podíamos chamar nalguns casos revolucionários, se seguiu, nomeadamente no pontificado de Paulo VI, alguma «contra-revolução»?

– Seguiu, seguiu. E foi no fundo essa «contra-revolução», não posso negar, que contribuiu grandemente para





a minha decisão, embora o meu afastamento da Igreja tenha muito ligeiramente a ver com isso. Foram razões mais profundas. [Pequena pausa] Claro que houve «contra-revolução». E então depois do Paulo VI, muito mais, nomeadamente no pontificado do João Paulo II.

Mas não é curioso que nos últimos cinquenta anos grande parte dos problemas que levaram ao afastamento dos católicos da Igreja tenha a ver com questões que, embora evidentemente importantes, são de certo modo adjectivas? As pessoas afastam-se da Igreja por razões políticas, por razões morais, e não tanto por recusar o corpo doutrinal da fé, pela questão dogmática. A maioria das pessoas que se afastam da Igreja, afastam-se não porque tenham deixado de acreditar em Deus mas por problemas com a instituição.

– É verdade, é verdade. E isso é um equívoco, porque no fundo as pessoas continuam apegadas a uma visão da Igreja que faz com que dêem importância a isso, quero dizer, as pessoas não aprenderam ainda a pensar que o essencial da Igreja – se é que isso existe – não está no facto de proibir ou não proibir a pílula, ou no facto de apoiar ou não apoiar os bombardeamentos no Afeganistão, e que um cristão, pelo facto de ser cristão, ainda é mais livre para decidir se usa ou não usa a pílula, ou se aprova ou não aprova os bombardeamentos no Afeganistão.

Sentia-se, e sente-se hoje, à vontade com a expressão «católicos progressistas»?

– Eu habituei-me à expressão, que é cómoda: serve apenas para localizar no tempo e no espaço certas pessoas que tinham alguns elementos comuns mas que, para além disso, eram também muito diferentes. Olhe que mesmo na geração portuguesa de que falámos há pouco, havia muitas diferenças entre nós. E não pensávamos rigorosamente o mesmo acerca de tudo, embora estivéssemos muito próximos nas coisas essenciais. Portanto, é simplesmente uma expressão cómoda. Mas por detrás disto há alguma coisa que é verdadeira: o encararem o cristianismo não como um travão ao progresso da comunidade, mas, pelo contrário, como um incentivo ao progresso da comunidade.

Hoje, ao contrário de outras pessoas que passaram por esses momentos, diz claramente que deixou de ser católico.

– Deixei, deixei de ser católico no sentido... Não deixei de ser cristão, não deixei de ser religioso...

Não deixou de ser crente?

– Não deixei de ser crente... Simplesmente a minha crença é cada vez mais indefinida, se quiser, não tem nada que ver com a Igreja hoje. Todos nós que tivemos uma educação católica herdámos essa marca, mas não me sinto de modo nenhum membro da Igreja, não tenho qualquer articulação com a Igreja hierárquica.

Que relação tem com as posições da Igreja sobre qualquer assunto? Irrita-se ainda, ignora, é-lhe indiferente?

– Na maior parte das vezes ignoro, mas muitas vezes irrito-me. Mas isso ainda é o «lagarto a quem cortam o rabo e que é rabo para aquém do lagarto remexidamente», como dizia o Pessoa.

Há uma coisa muito curiosa: alguns dos seus livros de poemas eram, mais do que cristãos, claramente devocionais. No entanto, não os renega...

– Não, não os renego.

Publicou-os na sua obra completa, de que agora saiu uma nova edição. Como é que lê esse Pedro Tamen dos primeiros três, quatro livros?

– Leio com muita serenidade. Aquele Pedro Tamen é o Pedro Tamen também. E o Pedro Tamen dos últimos dois livros também é diferente de alguns dos livros anteriores, quer dizer, é um Pedro Tamen que acreditava em coisas em que hoje não acredita, mas as coisas em que hoje acredita de certo modo encontram-se, num plano qualquer, com as coisas em que acreditava naquela altura. Os problemas que me colocam esses primeiros livros não estão propriamente nas vivências por detrás deles, mas no seu grau de realização poética e em todas as ingenuidades que por lá encontro, e coisas assim. De resto, essas tais vivências não me preocupam minimamente, tal como há poemas de amor escritos a várias mulheres. Isso também não me preocupa...

O Pedro esteve nessas aventuras (se lhes podemos chamar assim) com um grupo de pessoas notável nas várias áreas. Considera que realmente havia uma geração? Ou eram apenas contemporâneos, como diz o Ruy Belo num poema?

– Eu penso que éramos apenas contemporâneos. Com afinidades, naturalmente, mas com afinidades que não eram tão profundas, nem em número tão importante que justificassem chamar-lhe geração. Porque havia um denominador comum de pensamento entre nós, mas hoje, quando penso em A e em B e os imagino como pertencendo à mesma geração, a palavra repugna-me. No fundo, o que mais os aproximava de ser uma geração, além desse denominador comum de pensamento que tinham, era a amizade maior ou menor que nos unia. Mas eu hoje tento valorizar mais aquilo que nos diferenciava do que aquilo que nos unia.

Dos seus amigos que já faleceram, de quem é que sente mais saudades?

– [Pausa] Sem dúvida, por um lado, do Cristovam Pavia, e, por outro, do Nuno Bragança, que sendo as pessoas mais diferentes que se podem imaginar (aí está um caso), e até de idades diferentes, tinham uma admiração mútua e uma amizade quase misteriosa, porque era sem palavras (então no caso do Cristovam Pavia, era de certeza sem palavras porque ele tinha muitas dificuldades de elocução), uma amizade que era efectivamente indestrutível, e que está muito clara, aliás, num extraordinário texto que o Nuno Bragança escreveu para «O Tempo e o Modo», quando morreu o Cristovam Pavia.

E não são, também, do ponto de vista público, dois autores que ainda não têm o lugar devido na literatura portuguesa, nomeadamente o Cristovam Pavia?

– Sem dúvida nenhuma. Eu penso muitas vezes que tentei – não sozinho, mas concretamente com o José Bento, com o António Osório – «ressuscitar» o Cristovam Pavia com a publicação da poesia ao menos provisoriamente completa (foi tudo aquilo que conseguimos arrebanhar). Mas não deu muito resultado. Acredito no entanto que ainda um dia se venha a valorizar de uma maneira adequada a poesia dele.

Queria fazer uma transição entre a vida e a obra, para abrirmos uma página mais directamente ligada com a poesia. Se há um verso seu de que uma pessoa facilmente se recorda, é aquele em que diz ser «formado em Direito e solidão». Porquê formado em Direito e solidão?

– Porque aquilo que efectivamente me moldou como pessoa, o que moldou o mais importante de mim, foi efectivamente a convivência com a solidão. Circunstâncias da vida, filho único, de pais separados, etc., levaram-me a ter uma infância muito solitária. Depois, houve também problemas de saúde, portanto só muito tarde vim a ter amigos próximos e por isso – não apenas por isso, mas também por isso – eu me considero, e o afirmei aí, formado em solidão. E o facto de ter feito um curso de Direito funciona como uma espécie de contraponto irónico, do menos importante relativamente ao mais importante.

E crê que essa solidão, nomeadamente da infância, tem a ver com a génese da vocação poética, ou não seria tão psicanalítico?

– Tem, não em si mesma, mas na obsessão que gerou de comunhão. Toda ou quase toda a minha poesia, ou tudo aquilo que eu escrevi, se dirige a um «tu», de muitas variadas formas...

E a princípio com maiúscula...

– ...a princípio com maiúscula [riso contido], mas ao mesmo tempo com minúscula também. E não fiz o que o Ruy Belo fez, de tirar as maiúsculas. Mas nesse sentido, efectivamente, a solidão pode-se dizer que desempenhou um papel muito importante, como um estímulo para a escrita. Depois, o facto de ter tido, em determinada altura crucial da vida, possibilidade de ler muito, e de ler muita poesia, criou em mim, como cria em todas as crianças e jovens, o gosto pela imitação e portanto, a tentação de escrever. Mais tarde, quando justamente encontro uma leva de amigos já na parte final do curso de liceu, quando encontro nomeadamente o Cristovam Pavia, mas não apenas o Cristovam Pavia: o António Osório, o Rogério Fernandes, uma pessoa de que ninguém fala que é o Luís de Sousa Costa; encontro pessoas que já escreviam, que já mereciam a outros uma consideração de escritores, ainda que com letra pequena, e que acreditaram que eu podia escrever também, e isso foi para mim uma coisa muito estimulante. Portanto eu tive a sorte de quando caio outra vez numa comunidade, depois de uma adolescência solitária, caio numa comunidade de amigos que se interessavam por livros, por escrita, que me davam livros a ler, livros que eu não tinha lido ainda, porque eu tinha ficado no Cesário, por exemplo, e descobri o que vem depois do Cesário tudo ao mesmo tempo, no então 6.º ano do liceu (hoje seria o 10.º). Mas esse grupo de amigos não era só isso, porque ao mesmo tempo era também um grupo que jogava futebol, ou contava anedotas, ou fazia outras coisas.

É curioso verificar como, sendo o Pedro Tamen um poeta também conhecido pelo seu lado lúdico, quase «jongleur» da palavra, logo nesses primeiros poemas o «tu» minúsculo é tratado com uma seriedade que, se no maiúsculo é normal, no minúsculo é um pouco mais inusitado. A maneira como trata o tema do amor põe de lado, não digo a ironia, mas certamente põe de lado o lúdico, e trata o amor como uma experiência estruturante e fundamentalmente séria da sua personalidade...

– ...quase litúrgica, ritual...

E não numa visão mais ligeira, mesmo quando tinha vinte e poucos anos.

– Exacto. Mas isso tem que ver também com todo o resto das vivências de tipo religioso por que eu passava nessa altura.

Mas não perdeu isso...

– Não perdi isso, porque mesmo depois do fim dos anos 60, que é quando se dá a minha ruptura com a Igreja, a minha visão da mulher amada, e da relação amorosa, continua a ter esse lado um pouco solene. Não sei se não será também um meio de desenvolvimento daquilo a que chamam a tal linguagem rebuscada.

Em que sentido?

– Não sei, por exemplo n'«Os Quarenta e Dois Sonetos». É talvez o livro onde eu levei mais longe (e depois em «Agora, Estar») esse tratamento, digo entre aspas, rebuscado da linguagem.

O que é curioso porque a sua poesia amorosa se situa numa espécie de meio termo: está longe de ser um puro platonismo, isto é, há uma carga erótica forte, e por outro lado está muito distante de um universo como o de David Mourão-Ferreira, por exemplo, onde a sexualidade tem quase sempre algo de jogo, de conquista, não tem esse aspecto tão carregado.

– Sim, mas isso penso que tem a ver simplesmente com uma questão de temperamento e de eficiência da própria poesia num e noutro. Não é que eu me queira comparar com o David, naturalmente. A poesia (agora já tenho distância suficiente para o reconhecer) sempre foi para mim um escudo, uma maneira de me revelar não me revelando, algo que lança pontes para quem lê, mas também me defende de quem lê. E portanto, há um certo pudor, tanto no campo da poesia de amor como em todos os outros.

Numa entrevista não muito antiga, disse que considerava por vezes a sua poesia imensamente confessional. Eu queria que comentasse isto à luz de um brevíssimo poema seu, muito conhecido, e que diz: "Rosa, solar ou branco?/ Cravo, terrestre e roxo./ Em vez de rouxinol, que diga mocho./ Corrente, assim te estanco».

– Exactamente. Escolheu bem porque acho que é significativo. Isso é uma confissão do processo. Na raiz desse poema está talvez o clima de certas conversas que eu tive com o Cristovam Pavia e que tinham a ver com a recusa de um certo lirismo superficial, lirismo do bonito.

Mas ele expunha-se bastante na poesia...

– Muitíssimo, muitíssimo. Mas isso é um aspecto, digamos assim, arqueológico, que está por detrás desse poema. O que fundamentalmente está ali não é apenas a recusa de ir por um caminho fácil, de forma a chegar à beleza através daquilo que é aparentemente belo. O que ali está é um certo desejo de resguardo. E quando eu digo aquilo que disse na entrevista, ao considerar que a minha poesia é confessional, eu digo-lhe que é raro o poema meu que não tem por trás, simplesmente de uma maneira muito transfigurada (e transfigurada por defesa), elementos concretíssimos do quotidiano. Às vezes as imagens que parecem mais estratosféricas são, pelo contrário, profundamente terrenas.

Não é o humor, em grande parte, uma maneira de estancar a corrente, ou de introduzir algum pudor nessa confessionalidade? Porque é uma coisa que boicota mesmo a confessionalidade mais aberta.

– Desarma.

É por isso que ele está lá, ou porque corresponde também a uma faceta sua, mais lúdica?

– É as duas coisas, mas efectivamente o humor, mesmo o humor da minha vida corrente, de todos os dias, das

conversas com os amigos, tem sempre qualquer coisa de disfarce, de desarmar, ou de despoletar, no sentido rigoroso da palavra, que é tirar a espoleta e não pô-la (ao contrário do que se pensa), de despoletar a sentimentalidade.

Começou a publicar nos anos 50, e a década de 50 foi uma década prodigiosa da poesia portuguesa, em que se afirmaram uma série de correntes e de caminhos diferentes. Já tem dito, e também já tem sido notado pela crítica, que há duas componentes muito importantes na sua poesia: por um lado, a poesia clássica no sentido até técnico – uma grande sedução pelas formas rígidas, etc. – e por outro lado (e isso talvez mais nos primeiros livros e um pouco mais diluído ou mais trabalhado nos seguintes) o imaginário surrealizante, uma certa indisciplina verbal. Como é que vê hoje essa relação e a abertura de comportas que o surrealismo permitiu à poesia?

– Ah, dou graças ao céu por a ter tido. Sabe que quando eu publiquei o meu primeiro livro – pago por mim, com ajudas de umas pessoas amigas, e distribuído por mim nas livrarias – só enviei o livro a dois poetas, que eu nessa altura ainda não sabia até que ponto se detestavam: o Jorge de Sena e o Mário Cesariny de Vasconcelos. Com o Mário Cesariny de Vasconcelos eu convivia nessa altura quase todos os dias, até porque éramos vizinhos, morávamos na mesma zona da Estrada de Benfica, tomávamos o mesmo eléctrico, encontrávamo-nos depois no Gelo com muita frequência; o Sena só o conheci pessoalmente depois de sair o livro. Houve uma carta do Sena a responder e a agradecer o livro, uma carta que eu conservo religiosamente...

Uma longa carta, não é?

– Uma longa carta, uma longa carta manuscrita.

E deve ter sido muito estimulante, para alguém que se estreava...

– Foi uma coisa que me deixou completamente embasbacado, mas só o conheci depois pessoalmente numa religião... [emenda] numa reunião política clandestina.

Lapso freudiano...

– É, pois foi... Lembro-me de uma frase de Cesariny acerca do meu primeiro livro, que foi dizer: «sabe, o seu Cristo é demasiadamente apolíneo para meu gosto». [Riso aberto]. Não me esqueço desta frase, de que ele provavelmente não se lembrará. Mas de qualquer modo, o facto de só ter enviado o livro a estes dois «grands manitous» da poesia portuguesa tem o seu quê de simbólico.

E o Vitorino Nemésio?

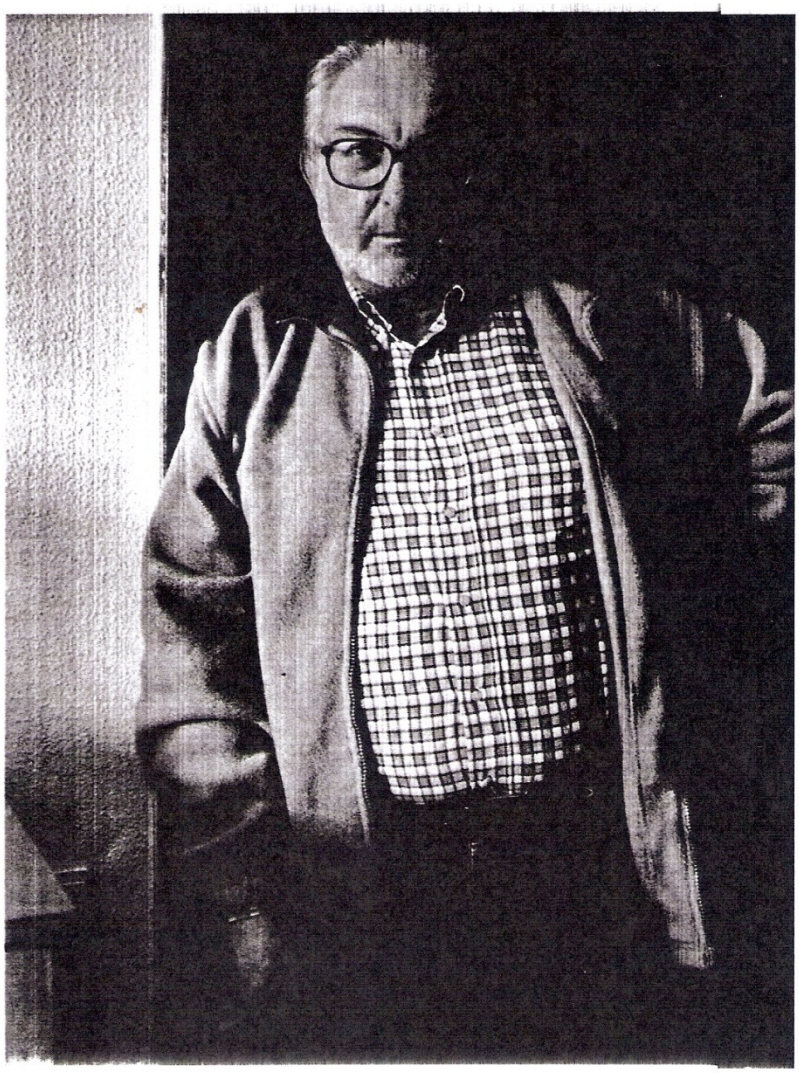
– Eu nessa altura ainda não tinha descoberto o Vitorino Nemésio. Pode parecer estranho, mas é verdade.

Porque é um homem que também, sobretudo nos primeiros livros, deve muito a esse imaginário surrealista...

– Exactamente. E só venho a descobrir o Vitorino Nemésio já em plenos anos 60, já eu estava na Moraes. Só nessa altura é que descobri o Nemésio. Antes disso, tinha lido um poema ou outro, não muito. Mas, portanto, o Sena representava a continuação do que tinha sido para mim a herança clássica, de que se tinha alimentado a minha adolescência – tinha lido toda a história da poesia portuguesa – e o Cesariny era das recentes aquisições, quer em termos de convívio, quer em termos de leituras.

E o Sena era bastante reticente quanto ao surrealismo...

– Era muito reticente quanto ao surrealismo, só depois é que vim a saber até que ponto os dois não se davam. Embora o Sena, com aquele gosto pelos paradoxos, dissesse





que ele era mais surrealista que os surrealistas, como dizia que era mais comunista que os comunistas. Mas a minha amizade pelo Cesariny acabou por sofrer, de certo modo por causa do Sena, porque quando traduzi «Os Manifestos do Surrealismo», de Breton, já em Moçambique, na tropa, o livro foi editado cá pela Moraes, com um prefácio do Sena, e o Cesariny ficou furioso com esse prefácio. Lembro-me de um artigo do Cesariny em que o Sena levava pela medida grande, e eu levava por tabela, nessa altura de uma maneira muito injusta. De certo modo, o que o Cesariny queria dizer era: o que têm os católicos que ver com o surrealismo?

Quem não foi muito entusiasta foi o João Gaspar Simões...

– Comigo? Começou por ser... O João Gaspar Simões faz uma crítica ao meu primeiro livro muito entusiástica, em que dizia que tinha sentido – e espero não me enganar ao citar – aquilo que o Baudelaire teria dito sobre o Verlaine: tinha sentido «um frisson no voo». Lembro-me desta frase. Mas dizia: no entanto, há um perigo que espreita este jovem poeta, que é o barroco, por um lado, e o misticismo, por outro. De modo que quando saí o segundo livro ele arruma-me em meia dúzia de linhas, a dizer «eu bem dizia, o misticismo ia tramar este tipo», e realmente a partir daí ele deixou de me ligar. Menosprezava-me claramente.

Nos seus poemas, a par da relação com a arte erudita, há um constante diálogo com temas e zonas vocabulares consideradas menos nobres. Estou a pensar nas referências a coisas tão diferentes como o «totobola» e os «gambuzinos». A grande referência que nos ocorre é o Alexandre O'Neill. Também passou por aí esse seu diálogo entre o sublime e o trivial, entre o alto e o baixo?

– Sim, sim. Há bocado disse que a minha poesia é confessional, mas também podia dizer que ela é realista, no sentido em que está agarrada à realidade. Eu nunca fui um intelectual no sentido comum da palavra, nunca vivi particularmente pela inteligência, nem a inteligência é das qualidades que eu mais prezo, ao menos separada de outras. O quotidiano da vida de todas as pessoas é também o meu quotidiano, e portanto é perfeitamente natural que o totobola, o Pat Boone do fim dos anos 50 e princípio dos 60, apareçam, ou que referências ao «Casablanca» apareçam, tal como aparecem as cores do Bonnard. A vida é um emaranhado de coisas, das quais eu não faço distinção entre as que são dignas e as que não são dignas, digamos assim.

E o que é que pensa quando lê um crítico que diz que a sua poesia é obscura? Preocupa-o? Diverte-o? Qual é a sua reacção a isso?

– Começo agora a divertir-me um bocadinho, mas sempre me preocupou, devo dizer-lhe que sempre me preocupou. Sempre me preocupou porque a poesia faz parte também dessa minha tal obsessão da comunhão, e portanto o «feedback» do leitor é para mim muitíssimo importante, e que as pessoas leiam aquilo que eu escrevo, e comunguem comigo através daquilo que eu escrevo é para mim fundamental. E portanto, virem-me dizer que o que escrevo é hermético, obscuro, intransponível, sempre me deixou imensamente desgostoso, e ao mesmo tempo intrigado, porque eu nunca pensei que fosse... Porque eu sempre achei que, pelo contrário, era muito directo, embora com o tal pudor, com o tal escudo de protecção, mas sempre me achei muito realista, muito confessional, sempre utilizei muito poucos substantivos abstractos, e quando depois me vinham pôr a etiqueta de poeta hermético, eu ficava muito desgostoso.

Nos dois últimos livros, mas particularmente no penúltimo, «O Guião de Caronte», escreve provavelmente os seus poemas mais graves, e que têm nomeadamente a ver com o tema da morte. Agora que tem quase cinquenta anos de poesia, para onde é que diria que a sua poesia se encaminha? E será que se dirige para a gravidade e para a escassez?

– [Pequena pausa] Eu penso que sim. De resto – e isso até para mim foi uma descoberta – o tema da morte não é novo. Aqui há pouco tempo, ia fazer uma leitura, estava muito mal disposto, e uma escolha rápida que fiz entre tudo o que escrevi acabou por resultar num ramalhete de poemas, alguns logo do princípio dos anos 60 e outros mais recentes, e o tema dominante era efectivamente a morte e o desconsolo ou a insatisfação com a vida. No entanto, e isso é verdade, há um momento agudo de reflexão sobre ela que está n'«O Guião de Caronte» e que está depois, de outra maneira, na «Memória Indescritível». O pouco que entretanto tenho escrito não se orienta directamente para esse tema, mas pressupõe-no, digamos assim, porque é a ilustração de certos aspectos da precariedade da vida através de determinados personagens históricos, que no entanto (e isso é cá comigo) funcionam como «personae» de certas pessoas concretas, que eu conhecia ou conheço. Há um poema desses, um único, que é publicado agora no «Retábulo das Matérias», é o último poema dos «Esparsos» que lá aparece e que pressupõe a morte, ou pressupõe uma meditação sobre a morte, mas que não se refere explicitamente a ela.

De certa forma ligado com a morte, ou com a vida daqueles que morreram ou que vão morrer, está o tema da memória. É o tema normal da idade, do passar do tempo? Ou realmente considera que é uma preocupação antiga?

– Bem, eu tenho um livro chamado «Escrito de Memória», e publicado há muito tempo. Mas a visão da memória que eu tinha nesses anos 70 e a visão da memória que eu tenho hoje não é de todo a mesma, e a idade é um elemento muito importante, e introduz uma tinta de nostalgia que [pequena pausa] não existia nos anos 70, porque eu não tinha amadurecido suficientemente para a ter.

E agora que tem a idade que tem, que teve o percurso que teve, e que olha para um volume substancial de quase cinquenta anos de poesia, que olha para os seus filhos com sucesso naquilo que fazem, para os seus netos, para a sua vida em geral, e pensa no rapazinho solitário que foi, não diria – quero terminar com esta provocação – que Deus tarda mas não falta?

– [Riso contido, pequena pausa]. É realmente uma provocação... Eu não sei se lhe chame Deus, mas que houve uma mão que me teve por baixo, apesar de eu não ser excessivamente borracho, não tenho dúvidas. Do ponto de vista profissional, eu não tenho de que me queixar: tive, naturalmente, muitas contrariedades, muitos problemas, mas algumas, ou grande parte, das coisas que eu desejei, tive. Tive o amor, tive a amizade, tive a poesia, tive a fruição de coisas belas, até tive um mínimo de bem-estar económico sem riquezas, que nem sequer fiz muito por procurar. E por isso eu falo da tal mão que me puseram por baixo. Não sei se era a mão de Deus, mas sou cada vez mais tentado a pensar que essa mão não era a minha. ■

o sagrado e o profano

Entrevista de
Carlos Vaz Marques
Fotografias de
Pedro Loureiro

Pedro Tamen ri com gosto. Senta-se à mesa do café com o tempo a fugir-lhe e o Proust à espera, mas fala sem pressas. Não tem escrito poesia ultimamente. A tradução da *"Recherche"* tornou-se-lhe uma obsessão. Entrou no terceiro volume, mas o primeiro, por razões editoriais, só será publicado no final de 2003. Tenta avançar seis páginas por dia. Nem sempre consegue. Por vezes, confessa, deixa-se abater pelo desânimo. É uma tarefa impossível. Não, não é. Regressa sempre, como o criminoso que volta ao local do crime. A comparação é do próprio Pedro Tamen: "A tradução, para mim, corresponde a um mecanismo semelhante ao do leitor de livros policiais que tenta adivinhar quem é o criminoso." O poeta, claro, está na sombra. À espera do eco em que as palavras o irão mergulhando. Há-de dizer nesta conversa que muitos dos poemas que tem escrito partem deste laboratório da língua que é a tradução. Um jogo do gato e do rato. Já todos os que o leram o disseram: a poesia de Pedro Tamen gosta do som tanto como do sentido. Encontra um significado próprio, único, para o som preciso de cada palavra. Disse-o Luísa Freire, que o poeta cita como voz crítica primordial de quanto escreveu, tal como o disseram Fernando Guimarães e Joaquim Manuel Magalhães ou Fernando Pinto do Amaral. O próprio Pedro Tamen reconhece-se nessas leituras mas acrescenta um dado mais: "Considero que toda a minha poesia é realista." Di-lo e ri-se, talvez irónico como alguns dos seus versos. Pouco interessa. Neste *"Retábulo"* feito de quarenta e cinco anos de palavras, a vida é uma história, a poesia outra. O sagrado e o profano. Ou vice-versa, conforme melhor convier. Só Pedro Tamen sabe reuni-las e ordená-las. Pela entrevista passam ambas (a poesia e a vida), ambos (o sagrado e o profano), um pouco ao acaso e ao sabor de uma conversa a dois tempos: primeiro num estúdio de rádio, depois num café de Lisboa. Para lá dos episódios que lhe fizeram o percurso — e que, alguns deles, revela aqui —, há os versos, mais de setecentas páginas de uma obra poética, em contramão com a facilidade. Um generoso laboratório sintáctico de um poeta "conjugado como um verbo".

Há dez anos publicou uma recolha de toda a sua poesia a que chamou a *Tábua das Matérias*, recentemente editou o *Retábulo das Matérias* que recolhe quarenta e cinco anos de actividade poética. Como é que passou da *Tábua* ao *Retábulo?*

Foi um pouco por um jogo de linguagem. Da Tábua ao Retábulo ficava bem.

Passou do profano ao sagrado?

Sim, de certo modo. Só depois vim a saber que a palavra "retábulo" tem um significado um bocadinho diferente daquele que eu julgava que tinha: é aquilo que está por detrás, "retro", da mesa, da "tábula". E isto é uma espécie do que está por detrás da mesa onde se passou a refeição da minha vida, digamos assim.

O Retábulo tem também uma forte ligação ao sagrado. Diz o *Dicionário da Academia* que "é

uma estrutura constituída por peças de escultura ou de pintura destinada normalmente a um altar".

Sim, normalmente destinada ao altar.

É essa a sua "tábula"?

Essa é a etimologia da palavra. Mas ela tem também, por outro lado, o aspecto da diversidade. São várias imagens que se completam e que formam um todo. No fundo, era também isso que eu procurava ao dar este título ao livro.

Trouxe esta questão do sagrado à conversa porque a sua poesia começa com uma forte marca de influência cristã. Uma marca que aparentemente foi perdendo.

Esfuma-se. Transforma-se. Penso que a marca do sagrado continua a existir nela, simplesmente já sem qualquer espécie de obediência a uma religião definida.

Isso resulta de uma transformação na sua vida?

Significou uma transformação na minha vida, mas não tanto na minha maneira de funcionar, de agir. Para mim, a religião nunca foi uma moral, nunca foi uma maneira de se ser bom ou um conjunto de regras para se ser bom. É-se bom simplesmente porque se é Homem e não porque se tem ou não tem uma religião. A religião é outra coisa: é uma ligação com o sagrado, efectivamente.

A sua poesia começava com essa ligação ao sagrado — ou com o desejo forte dessa ligação — logo no primeiro poema, quase se poderia dizer no primeiro verso do primeiro poema do seu primeiro livro: "Fresco era o dia, plantado na chuva."

Tinha alguma ingenuidade mas quase me comovo quando me lembro disso. O meu primeiro livro, o ***Poema para Todos os Dias***, começava com um cântico chamado "O Dia" que era, de certo modo, o dia inaugural do encontro com a mulher amada e da transformação do mundo.

Como é que se deu o seu primeiro contacto com a poesia até chegar a esse primeiro livro? Teve aquele habitual surto da poesia adolescente?

Tive. No princípio da adolescência caí doente. Fui um menino *doentinho*. Nessa altura, o médico não me permitiu o regresso à escola. Estive afastado do liceu durante dois anos. Vivi isolado em casa, a estudar com um só professor que me preparou para o exame do ciclo seguinte. Acontece que tive a sorte de dar com uma pessoa absolutamente extraordinária. Era um senhor já muito idoso nessa altura. Um *maçon*, extraordinariamente culto, que me dava todas as disciplinas do então segundo ciclo e que me pôs a ler.

Lia tudo isso com gosto ou por obrigação, com sacrifício?

Lia com muito gosto. E foi aí que começou o meu contacto com a poesia. Embora o senhor não fosse muito longe, ficava-se pelo princípio do século: o Nobre, um bocadinho do Cesário, por aí. Para trás, no entanto, já tinha lido tudo quando voltei ao liceu. Tinha lido o Camões de fio a pavio. Sabia dividir as orações de ***Os Lusíadas*** da primeira à última estância mas, ao mesmo tempo, não os tinha ossificado. Pelo contrário, era já capaz de penetrar na riqueza poética da obra.

Está a falar de algo que, hoje, parece ser uma espécie de alquimia difícil de reproduzir. Qual era o segredo que lhe permitia percorrer esse caminho e, ainda para mais, com gosto?

Tenho a impressão que o essencial, o truque, a chave foi descobrir a forma de desarmar os elementos da frase. Dividir as orações apenas enriquecia o nosso conhecimento de todas as tonalidades do texto. Esse primeiro contacto com a poesia criou-me naturalmente o mecanismo da imitação que todos os adolescentes têm.

E começou imediatamente a poetar?

Comecei a poetar de uma maneira muito convencional. Dá-se então um outro acontecimento determinante: o regresso ao liceu. Isto ainda com catorze anos. Fui calhar a uma turma onde deparei com um grupo que me apetece dizer irrepetível. Um autêntico milagre. Encon-

trei na mesma turma, nos mesmos trinta e tal, o Cristovam Pavia, o António Osório, o Rogério Fernandes, o Gabriel Mariano, um cabo-verdiano, o Manuel Gamito — que foi presidente da Confederação do Comércio —, o Dias da Cunha, actual presidente do Sporting, o Vítor Cunha Rego. Todos na casa dos quinze, dezasseis anos, um bocadinho mais velhos que eu, no Liceu D. João de Castro. E, além de todos estes, ainda um amigo meu, o Luís de Sousa Costa, um homem que nunca se chegou a exprimir por inteiro.

Também poeta?

Não. Um caso português trágico do talento amordaçado por si mesmo. Morreu em circunstâncias tristes, como aliás grande parte dos meus amigos desse tempo. Publicou apenas um livro: o ***Cancioneiro policial da menina Alzira*** que penso que vai ser reeditado em breve e que acho que será uma grande revelação para muita gente.

Voltando à sua turma: de que ano estamos a falar?

Estávamos em 1948/49. Foi nessa altura que li o Fernando Pessoa, o Torga, toda a geração da *Presença*, o Vitorino Nemésio um pouco mais tarde. Tudo isso foi uma enorme revelação. Embora nunca tivesse caído na querela comum entre antigos e modernos. Para mim, eram uma continuidade lógica de tudo aquilo que eu tinha aprendido. Nunca tive a mais pequena dúvida que Camões e Pessoa eram os dois grandes poetas portugueses. Nem nunca os contrapus um ao outro.

As suas primeiras tentativas poéticas devem ter recebido nessa altura um novo impulso?

Aí comecei a escrever de outra maneira. Ainda muito influenciado mas doutra maneira. A verdade é que se me abriram então novos horizontes. E formou-se um pequeno grupo literário dentro da turma que veio a dar origem a uns cadernos de cultura chamados *Anteu*, de que saíram dois números.

Foi a sua primeira experiência editorial e a sua estreia literária.

É verdade. Publiquei lá, no primeiro número, um conto, imagine-se. Foi o único conto que publiquei na vida. Nunca mais tornei a prevaricar em prosa.

Porque é que usa o verbo "prevaricar", foi uma experiência assim tão mal-sucedida?

Durante muitos anos — até há não tanto tempo quanto isso — tive uma certa nostalgia de escrever ficção ou teatro. Até pus a hipótese do teatro em verso. Tinha esse desejo, sentia esse apelo. Mas não fui dotado pela Natureza com a chamada costela da invenção, com a costela da efabulação.

E como é que se chamava esse primeiro conto que ficou um *opus* único?

Chamava-se "A Primeira Aventura" e foi-o de facto. Era a história de um miúdo que fuma o seu primeiro cigarro.

Ficção autobiográfica?

Tinha elementos autobiográficos, sim. Mas no segundo número do *Anteu* já publiquei poemas. Foram os primeiros versos que publiquei. E, logo a seguir, comecei a escrever um livro mas já com características que, penso, marcaram sempre aquilo que escrevi mais tarde: comecei a escrever um livro, de certo modo, temático, organizado. Muito raramente — só me estou a lembrar de dois casos — publiquei livros que são reuniões de poemas avulsos.

De facto, todos os seus livros têm uma unidade muito forte.

Às vezes, até um "argumento", digamos assim, entre aspas.

Nalguns casos, é uma unidade formal: para cada livro há uma forma poética precisa. Isso acontece assim de forma deliberada? *Os Quarenta e Dois Sonetos* apareceram porque foi escrevendo sonetos ao longo do tempo e um dia os reuniu ou porque tomou uma decisão drástica de escrever um livro só com sonetos?

Não. Começou por aparecer um soneto. E depois outro. E depois um terceiro. Depois comecei a perceber que só era capaz de escre-

ver sonetos. Esse é, realmente, um caso muito estranho para mim. Aqueles quarenta e dois sonetos foram escritos ao longo de seis meses. Ao longo daqueles seis meses não escrevi nem mais um verso. E aquilo agarrou-se-me de tal modo à pele que eu pegava na caneta para escrever e saía soneto. Não havia nada a fazer. Ainda por cima saía soneto com aquelas complicações sintácticas todas, sem uma emenda.

Regressemos ao desejo de unidade formal que está presente em quase todos os seus livros.

Todos os meus livros — ou praticamente todos — têm uma ideia, uma arquitectura, digamos assim. Isso ainda é mais claro logo nos livros iniciais. ***O Poema para Todos os Dias***, o primeiro, é uma coisa em quatro partes, estruturado.

Esse primeiro livro foi publicado em 1956. A sua poesia transformou-se muito nestas quatro décadas e meia?

Penso que sim. Penso que evoluiu. Do ponto de vista temático, não se terá transformado muito. Julgo que tematicamente permaneci fiel às grandes linhas que estavam definidas desde o princípio: a linha da solidariedade com os seres humanos, a linha do amor, a linha da procura do sagrado.

As mudanças foram apenas do ponto de vista formal?

Do ponto de vista formal e do ponto de vista do aprofundamento dos temas. Porque é muito diferente escrever versos quando se tem vinte e dois anos — que foi o que aconteceu com o ***Poema para Todos os Dias***, em 1956 — e escrever versos em 2000, 2001 ou 2002, com sessenta e seis ou sessenta e sete anos.

Voltando aos anos de formação, ao mesmo tempo que ia consolidando o interesse pela poesia, o seu percurso universitário não tinha nada a ver com os seus interesses literários. A escolha do curso de Direito foi uma opção sua ou uma decisão de família?

Foi uma coisa de família, de facto. Quando tive de escolher, tinha catorze anos. Nessa altura, escolhia-se no sexto ano: os últimos dois anos do liceu eram já orientados para o curso universitário que se ia seguir. Acontece que no segundo ciclo, no tal quinto ano que fiz em casa, tive notas extraordinárias e, além de ser particularmente bom a Português, era particularmente bom em coisas como a Matemática ou a Físico-Química. E nessa altura, se me perguntassem o que queria ser, diria: quero ser engenheiro químico. Tinha a paixão da química.

O que é que o desviou dessa paixão?

Foi a família ao convencer-me que eu não tinha jeito nenhum para desenho e que o desenho era essencial para quem fosse para o Técnico. E, pronto, lá fui para a alínea e) do então sexto ano e lá fui para Direito.

Chegou a exercer a advocacia?

Não. Fiz o curso e entrei para a tropa. Para a primeira, porque eu fiz três tropas.

Tinha alguma secreta paixão militar?

De modo nenhum, pelo contrário. Fui três vezes militar e sempre contra a minha vontade.

Como é que fez então três tropas?

Na primeira, entrei para Administração Militar, já com o curso de Direito completo. Saí como aspirante e fui colocado na Repartição de Justiça do Ministério do Exército. Quando começa a revolta em Angola, em 1961, fui chamado — eu e o meu curso de tropa — para substituir os oficiais do quadro que tinham partido para África. Fui parar, já como tenente, ao Hospital Militar do Porto onde me encarregaram de fazer o inventário e onde passei quatro meses a contar: manteigueiras de plástico com asa, tantas, e por aí adiante. Em Fevereiro de 1962 passei de novo à disponibilidade.

Foi o seu segundo serviço militar. Mas, como se costuma dizer, não há duas sem três...

O terceiro foi em 1967. Aí já com quatro filhos, até. Fui chamado a fazer o curso de capitão na Escola Prática de Administração Militar. Foram seis meses e, em Agosto, embarquei para Moçambique, onde fui colocado no Norte.

Tanto quanto me recordo, esses aspectos biográficos não transparecem na sua poesia.

Só eu é que sei onde transparecem. Mas não transparecem muito, efectivamente. Há uma ou outra referência, apenas. No ***Daniel na Cova dos Leões*** — que abrange esse período — há uma ou outra referência bastante críptica, que só eu entendo. Acontece que isso coincidiu, além do mais, com um momento de crise pessoal e familiar grave — que conduziu ao divórcio do meu primeiro casamento — que se sobrepôs, na criação poética, à situação absurda que eu vivia.

Perante essas sementes crípticas que estão nos poemas, como é que espera que um leitor da sua poesia se relacione com os seus versos?

Essa chave não é essencial. Estou a pensar, por exemplo, num poema que termina "perdido num mato passa um avião"...

Onde o leitor encontra um verso conotativo está, então, afinal uma imagem saída de uma experiência real, vivida, denotativa.

Exactamente. Essa é uma das razões por que considero que toda a minha poesia é realista. Tudo aquilo que escrevo tem a ver com aquilo que eu, efectivamente, vivi. Não há elaborações abstractas. A tropa não passa muito porque houve outras coisas que se sobrepuseram. Ainda piores.

Já houve quem escrevesse que "há um permanente véu gramatical lançado sobre o ímpeto confessional" da sua poesia. Destes dois pressupostos — o "véu gramatical" e o "ímpeto confessional" —, comecemos pelo segundo. Sente esse "ímpeto" que lhe é atribuído por Joaquim Manuel Magalhães, essa necessidade de se mostrar e, logo a seguir, em sentido inverso, a necessidade de se esconder?

De me defender. Sim, é verdade. Naturalmente, a poesia — como penso que acontece para a generalidade dos poetas — é a maneira de nos descobrirmos, descobrindo o mundo ao mesmo tempo. De nos revelarmos a nós próprios e de nos compreendermos e de compreendermos os outros e o Universo. Mas, por uma questão de pudor, resisto sempre à tentação de me revelar demais. De me descobrir demais. De me confessar publicamente, que é uma coisa que detesto.

E que está em voga.

E que está em voga, é verdade. Efectivamente, um certo rebuscamento formal daquilo *que escrevo — não tomo a palavra "rebuscamento"* no sentido pejorativo — talvez seja uma maneira de me encobrir ao mesmo tempo que me descubro. Provavelmente, haverá um mecanismo psicológico qualquer que o explique.

Esse seu "rebuscamento" é uma característica de personalidade: é uma tortuosidade que corresponde a um mecanismo mental?

É. E a palavra tortuosidade é bem utilizada. É um expediente de desespero. É um desejo desesperado de encontrar a expressão, a forma, aquilo que diz efectivamente o que eu gostaria de dizer.

Se o mundo não é simples, os seus versos também não o podem ser.

Exactamente. É como aquela história do cego que está diante de um elefante — um bicho que não conhece — e que vai apalpando as diversas partes do animal e adivinhando o que aquilo é. Ao apalpar a tromba, por exemplo, diz que é uma árvore e por aí adiante. Eu, diante da realidade, sinto-me como um cego diante de um elefante e vou tomando as partes da realidade por aquilo que não são. Mas já com a suspeita de que isto tudo forma um todo que eu apenas pressinto e que não estou a ver. Essa procura incessante da palavra exacta — sempre impossível e sempre fugidia — é uma característica minha. Por isso é que eu às vezes me refiro aos barrocos como meus parentes porque, de certo modo, o que é o *trompe-l'oeil* senão a procura de algo que não está lá mas que se procura mostrar sem lá estar?

E tem consciência, no acto da escrita, desse "véu gramatical" que cobre a sua poesia?

Não, não tenho. Isso surge naturalmente. É já a minha maneira de escrever. A mão já se encaminha declaradamente para esse tipo de processo. Nunca me aconteceu pegar num poema para riscar fosse o que fosse ou substituir fosse o que fosse, por achar que me revelava demais e que era preciso evitar escrever isto ou aquilo.

Embora seja difícil detectar onde é que está a falar de si mesmo nos seus versos: tal como com a tropa, por exemplo, a sua atitude empenhada contra a ditadura também não se detecta com facilidade.

Há um livro meu — os *Poemas a Isto* — em que isso é mais claro, mas aquilo quase pode ser lido sem pensar que era o Salazar que mandava em Portugal nessa altura. Apesar de eu falar do "pente sobre o Tejo" quando a ponte sobre o Tejo era o emblema do regime.

Falemos agora da sua actividade de tradutor. O que é que o motiva para a tradução?

Sinto-me quase envergonhado por dar esta resposta: é uma espécie de jogo, de jogo do gato e do rato. A tradução, para mim, corresponde a um mecanismo semelhante ao do leitor de livros policiais que tenta adivinhar quem é o criminoso. Eu tento procurar no português que escrevo, quando estou a traduzir, um equivalente, aquilo que o escritor poderia escrever se tivesse escrito em português.

Sente-se de alguma forma a trair aquele objecto inicial que é o texto que tem nas mãos e que tem de passar para o português?

Isso sente-se sempre, naturalmente.

Há aquele lugar-comum: *"tradutore traditore"*...

Exactamente. É um lugar-comum mas, como quase todos os lugares-comuns, tem alguma verdade dentro. Nunca uma tradução deixa de ser, mais ou menos, uma traição. O que não tem que ver directamente com a qualidade. Há muitas traduções que em si mesmas, objectivamente, poderão ser melhores do que a obra original. Não tenho a mais pequena dúvida que *As Minas de Salomão* do Eça de Queiroz são melhores que as do Rider Haggard.

E de vez em quando acontece-lhe assaltá-lo a tentação de melhorar o texto que está a traduzir, de o retocar?

Acontece. Acontece com frequência. Até porque, infelizmente, já me tem acontecido traduzir obras que não admiro particularmente. E atenção que, quando se traduz uma obra, se está a ler essa obra à lupa, portanto todos os poros da pele da obra se vêem muito melhor. Quando não é uma obra que se me imponha com toda a força, naturalmente, sinto a tentação de dar um jeitinho e de fazer melhor em português do que ele — ele, autor — fez na sua língua original.

A sua poesia recebe algum tipo de impulso do seu trabalho como tradutor ou são dois compartimentos estanques?

Não, não são dois compartimentos estanques. Em primeiro lugar, muitos pontos de partida para muitos poemas meus foram frases ou ideias que me ocorreram no decurso do trabalho de tradução. Mas, em segundo lugar, há algo mais importante do que isso — porque até aqui podia ser no trabalho de tradução como noutra ocasião qualquer: a poesia parte sempre de um pretexto que pode ser um pequeno *fait-divers* da vida. Mais importante do que isso, o que a tradução me traz como poeta é o exercício de linguagem. A tradução exige uma ginástica da língua que é essencial, depois, para a escrita da poesia.

A par do percurso de poeta e de tradutor, foi também responsável editorial. Foi o facto de ser poeta que o tornou editor?

Essa é uma boa história. Em Fevereiro de 1958, nessa tal primeira tropa, fui colocado na Repartição de Justiça do Ministério do Exército, onde tinha um horário agradável, só trabalhava da parte da tarde. É nessa altura que vou, com o Nuno Portas, a uma reunião clandestina relacionada com um congresso mundial da paz, uma

coisa dominada pelo Partido Comunista, que se ia realizar em Estocolmo. Na altura, tentava-se que da delegação portuguesa fizesse parte alguém que não fosse de obediência comunista. Nessa reunião, na mesma noite, conheci o Jorge de Sena, o José Cardoso Pires, o António Alçada Baptista e o padre Manuel Antunes. Com o Sena já me tinha correspondido a propósito do primeiro livro, mas não o conhecia pessoalmente. No fim da reunião, o António Alçada Baptista vem ter comigo a dizer-me que tinha comprado a Moraes, uma livrariazinha de livros de Direito, na Rua da Assunção, que precisava de alguém, queria começar a editar, sabia que eu tinha estado ligado a jornais universitários, que era autor de um livro, se eu queria trabalhar com ele.

Ou seja, foi o acaso que o fez editor.

Um acaso completo. Disse-lhe que sim, que tinha tropa até Outubro, mas que podia começar a trabalhar aos bocadinhos. E, ainda nesse ano de 1958, comecei a trabalhar para a Moraes, ao fim da tarde, quando saía do Terreiro do Paço, para a publicação dos primeiros livros que a Moraes editou. O primeiro foi o ***Disparates do Mundo***, do Chesterton, e o segundo os *Pensamentos de Pascal*.

A colecção de poesia que se tornaria famosa e marcante — o "Círculo de Poesia" — só começou mais tarde?

Foi logo a seguir, ainda em 1958. Os primeiros dois volumes foram ***Fidelidade***, do Jorge de Sena, e o meu ***O Sangue, a Água e o Vinho***. Saíram os dois ao mesmo tempo. Entretanto, estava ainda a fazer o estágio de advocacia. Simplesmente, o que já tinha feito do estágio chegou para me convencer que a minha vida não era aquela. Ganhei uma detestação activa do tribunal, embora não do Direito. O Direito, para mim, foi importante. Correspondeu à minha forma de pensar, organizada. Pela mesma razão que gostava de matemática, porque gostei de latim. Pelo mesmo tipo de prazer pelo raciocínio.

Na sua dupla função de poeta e de responsável editorial por uma colecção em que se encontram alguns dos livros mais importantes da poesia portuguesa na segunda metade do século XX, os papéis de poeta e de editor influenciaram-se de alguma forma?

Não foi tanto o poeta que fez o editor, foi mais o amador de poesia. Na esmagadora maioria dos casos, publiquei os livros e os autores de que gostava. Aconteceu, isso sim, que por estar à frente da colecção aproveitei isso — hoje penso que talvez demais — para publicar também os meus livros lá.

Publicou livros seus em que não se revê?

Não. Não é por isso. Foi por me ter tornado alvo da crítica fácil por publicar os meus livros na colecção que eu próprio dirigia. Aliás, houve um crítico que não deixou de me gozar por isso.

Quer dizer que há ainda maldades por digerir a esse respeito?

Há sim. E algumas que eu não esqueço.

Há muita *maldadezinha* na vida literária portuguesa?

Há muitíssima. Sabe, os escritores — como os artistas de um modo geral — são pessoas cheias de melindres, de ambições. Têm o ego extremamente desenvolvido. Um ego que gosta muito de ser afagado. Reagem, portanto, movidos pela inveja. Às vezes por uma inveja subterrânea, dificílima de detectar. Reagem não só pela inveja, mas também pelo gosto da boa piada, por exemplo, de uma maneira que torna, por vezes, a vida literária e artística muito malsã e desagradável. Falo disto perfeitamente à vontade porque me dou bem com toda a gente. Não tenho propriamente inimigos na chamada vida literária.

Por nunca ter afrontado ninguém, por ter tido um cuidado especial...

Porque nunca fiz o jogo. Porque — embora muito perto, tanto mais que era editor — consegui manter-me sempre à distância. Tive a sor-

te de nunca escrever crítica e, portanto, nunca tomei partido claro por A contra B.

Mas tem partido, quanto mais não seja por razões de gosto.

Pois tenho. Naturalmente, eu sei quais são aqueles de que gosto e aqueles de que não gosto.

Eles é que não sabem.

Eles é que não sabem.

Apesar de passar incólume pela floresta de inimizades e por esse espírito malsão da vida literária a que há pouco fez referência, há, na nota inicial de um dos seus livros — *Dentro de Momentos* —, uma alusão aos que não gostam da sua poesia. Aquilo tinha destinatário?

Tinha com certeza, mas já não me lembro. Tenho uma grande qualidade que é a de me esquecer, quase sempre, das ofensas que me fizeram. Também não foram muitas. Mas mesmo quando me lembro já não lhes dou muita importância. A propósito do tal sujeito que me gozou — de uma forma até muito chocarreira — quando publiquei ***Os Quarenta e Dois Sonetos*** — que por acaso não foi um livro publicado na Moraes — a propósito de eu publicar tanto na Moraes —, essa criatura, que nem conhecia pessoalmente, nunca a vi, vim a conhecê-la quase trinta anos depois. O caso tinha-se dado no fim dos anos sessenta. Qual não é o meu espanto quando, já nos anos noventa, vou jantar a casa de um amigo que me apresenta a criatura.

O que é que se faz nessas circunstâncias: disfarça-se, assobia-se para o ar?

Não. Falei com ele, naturalmente. Não desatei aos abraços, claro.

Isto vinha a propósito da nota inicial que publicou no seu livro *Dentro de Momentos* onde fala daqueles que encaram a sua poesia apenas como um jogo. Tem hoje a sensação que com o tempo os seus livros conquistaram a atenção e o lugar que merecem?

Gosto que me pergunte isso. Nunca acreditei muito — justamente porque desde cedo grande parte dos críticos acentuavam esse lado do jogo ou me chamavam barroco usando a palavra em sentido pejorativo ou acentuavam o lado hermético daquilo que eu escrevia — que a minha poesia pudesse atingir um público muito desenvolvido. Quando publiquei ***Memória Indescritível***, há dois anos, o livro teve um coro de críticas muito entusiástico e publicou duas edições, uma a seguir à outra. Foi a partir daí que eu acreditei que estava, de repente, a cair nas boas graças do meio. Estava convencido e conformado que nunca passaria daquilo a que, traduzindo livremente do francês, se chama um sucesso de estima. Nessa altura acreditei que não, que poderia ir mais longe. Havia pessoas que diziam muito bem daquilo que eu escrevia e que ainda por cima compravam o livro. Por outro lado, havia uma coisa que me impressionava, e isso ainda me impressiona: o facto de haver muitos jovens poetas que me escreviam, que me mandavam livros e que me manifestavam — sem necessidade nenhuma — uma consideração que me lisonjeava. Simplesmente, saiu depois o ***Retábulo das Matérias*** que teve alguma repercussão mas não muita. O *Expresso*, por exemplo, não falou do livro. Portanto, como se diz na tropa, voltei um pouco à primeira forma: a acreditar que não passarei disto.

Qual é a sua explicação para tudo isso: que a recepção dos livros é um pouco aleatória ou que há algum critério por detrás da forma como a poesia portuguesa é recebida ao ser publicada?

Quase me apetece pedir-lhe que não me puxe pela língua. Penso que há filhos e enteados, muito claramente. De vez em quando há umas pessoas que furam o bloqueio, mas há um determinado redil dentro do qual estão as ovelhinhas benquistas dos críticos que comandam as alavancas da crítica: aqueles que escrevem nos lugares mais prestigiosos e que, sistematicamente, vão promovendo os autores de quem gostam. Tudo isto vai rodando um pouco em seco. Há uma espécie de diálogo em ponto morto entre certos poetas e certos críticos.

Pegando no título de um livro colectivo — *As Palavras da Tribo* — em que me lembro que participou: que tribo é a sua?

A minha tribo era, nessa altura, como é, nesta altura, a humanidade inteira.

Mas tem certamente a sua tribo mais restrita de afinidades poéticas.

Ah, nesse sentido. Há um núcleo muito claro: o Camões, o Homero, o Dante, o Bernardim, o Sá de Miranda, o Pessanha, o Cesário, o Caeiro e o Reis e o próprio Pessoa, o Vitorino Nemésio. E o Jorge de Lima, de que agora se fala pouco mas que aparece logo numa epígrafe do meu primeiro livro. Esta escolha, no entanto, não tem a ver com juízos de valor. Tem a ver com afinidades de gosto, com o sentimento de que fazemos parte da mesma espécie zoológica.

Se tivesse que organizar sob um mesmo apelido toda essa sua família que elegeu, o que é que diria que os define a todos, em conjunto?

É difícil. Não é difícil meter no mesmo saco o Camões e o Homero, mas já é mais difícil meter no mesmo saco o Homero e o Vitorino Nemésio. Mas, fundamentalmente, o que me apetece dizer é o maneirismo. É o desejo da expressão mais que o desejo da limpidez. É, no fundo, qualquer coisa que tem que ver mais com o dionisíaco do que com o apolíneo, embora pense que, caracteriologicamente, sou mais apolíneo que dionisíaco.

Uma personalidade apolínea com um modo de expressão dionisíaco? É o exemplo acabado da dialéctica.

Exactamente. Recordo-me, quando saiu o meu primeiro livro, da reacção do Cesariny — com quem me dava muito na altura, morávamos ambos na Estrada de Benfica e apanhávamos o mesmo eléctrico para a Baixa. Os dois únicos poetas do *establishment* a quem mandei o livro foram o Sena — que não conhecia — e o Cesariny. O Sena escreveu-me uma carta inesquecível. O Cesariny disse-me esta: gostei do seu livro, mas o seu Cristo é demasiadamente apolíneo para o meu gosto.

Já falámos da componente de jogo que é muito sublinhada na sua poesia, mas não falámos ainda de uma espécie de impulso lúdico que se sente na forma como as palavras muitas vezes se descobrem umas às outras nos seus versos.

Por detrás disso, penso que há duas coisas que já foram sublinhadas, mas que me parecem muito verdadeiras em mim. Por um lado, há qualquer coisa que tem que ver com a visão barroca do mundo: o desejo de ver as coisas de diversas perspectivas, de diversos prismas. Daí a abundância de palavras que utilizo, muitas vezes, para tentar significar a mesma coisa. Por outro lado, outro elemento que me parece importante é o facto de eu acreditar — e tenho um poema sobre isso — que as palavras têm dentro de si mesmas a sua própria sabedoria. E que têm uma capacidade tal para exprimir o mundo que a missão do poeta é, pura e simplesmente, soltá-las, pô-las a falar por si mesmas.

Recorrendo, por exemplo, a alguns dos processos que os surrealistas ensaiaram?

Ando lá perto.

Bebe dessas águas mas nunca chegou a levar até às últimas consequências esse jogo, digamos assim.

Já bebi mais. Não nego que, no princípio, uma das matrizes daquilo que escrevo esteve no surrealismo. O surrealismo e certos poetas surrealistas — sobretudo portugueses — influenciaram-me muito, no início. Não nego isso. Portanto, certos mecanismos que têm a ver com esse automatismo, com a central das frases, já os utilizei. E, quer eu queira quer não, os mecanismos de associação fonética entre as palavras continuam a actuar naquilo que escrevo. Só que isso para mim não é um processo por si só.

A sua poesia tem muitas vezes um "tu" explícito: são poemas com destinatário?

Tem sempre destinatário. Já se disse — com-

cretamente, num livro que Luísa Freire quis escrever sobre a minha poesia [*Pedro Tamen: A Tenção em Tensão.* Livros Horizonte, 1999] e onde outros críticos retomaram algumas ideias — que na minha poesia há sempre esse "tu". Seja a mulher amada, seja o meu companheiro de vida, o ser humano, seja a própria divindade. Há sempre um "tu".

Começa logo pelo "Tu" com maiúscula do primeiro livro.

Com maiúscula ou com minúscula, há sempre um "tu". Há sempre um vocativo. E, realmente, esse "tu" é em mim muito concreto quando escrevo.

Está consciente dele no acto escrita?

Ah, sim. Perfeitamente consciente.

Oferece poemas, passa-os em folhas isoladas aos destinatários da sua poesia?

Fiz isso durante muito tempo. Sobretudo nos meus tempos de namoros. Às mulheres que namorei, naturalmente.

Chegou a usar poemas seus como instrumentos de sedução?

Não eram bem artifícios de sedução. A propósito disso até posso contar-lhe uma história interessante passada com o António Lobo Antunes. Penso que ele não se importará que eu a conte. Há já bastantes anos, ainda eu não conhecia o António Lobo Antunes, uma vez, no estrangeiro, no Brasil, concretamente, estou num grupo de escritores portugueses, num descampado, às escuras, e ouço alguém que desata a recitar em voz de estentor uns versos que reconheci como meus. Uns versos de amor. Percebi a certa altura que era o António Lobo Antunes e perguntei-lhe: "Mas você sabe isso de cor?". E ele respondeu-me: "Ah, sei muitos, sei muitos; têm sido muito úteis para as minhas namoradas."

O "amor", a "morte", os grandes temas universais são os temas da sua poesia. São temas inultrapassáveis a que não quer ou a que não pode escapar?

A que não posso escapar. Sabe que eu próprio, muitas vezes, pensava: ah sim, agora que tenho esta idade é natural que a morte seja um tema mais recorrente naquilo que escrevo. Mas tive ocasião, recentemente, ao preparar uma leitura pública, de encontrar nestes quarenta e cinco anos de poesia poemas onde falo da morte. É, realmente, um tema permanente, embora não negue que trato o tema agora de uma maneira mais madura, mais próxima.

Se lhe pedissem, de repente, um só dos seus versos, de memória, que verso escolheria?

Poderiam ser vários, mas o que me ocorre neste momento é este: "Formado em Direito e solidão."

*

OBRAS DE PEDRO TAMEN

Poema para Todos os Dias, ed. do autor, 1956
O Sangue, a Água e o Vinho, Moraes, 1958
Primeiro Livro de Lapinova, Moraes, 1960
Poemas a Isto, Moraes, 1962
Daniel na Cova dos Leões, Moraes, 1970
Escrito de Memória, Moraes, 1973
Os Quarenta e Dois Sonetos, Livros Horizonte, 1973
Agora, Estar, Moraes, 1975
Poesia (1956-1978), Morais, 1978
Horácio e Coriáceo, Moraes, 1981
Princípio de Sol (antologia), Círculo de Leitores, 1982
Antologia Provisória, Limiar, 1983
Dentro de Momentos, IN-CM, 1984
Delfos, Opus12, Gota de Água, 1987
Tábua das Matérias, Tertúlia, 1991
Caracóis (com Júlio Pomar), Quetzal, 1993
Depois de Ver, Quetzal, 1995
Guião de Caronte, Quetzal, 1997
Memória Indescritível, Gótica, 2000
Retábulo das Matérias, Gótica, 2001

11/06/2003 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS |

Entrevista Pedro Tamen Poeta e Tradutor «Traduzir é um vício, um jogo, uma vertigem interminável»

Quando se encontrou com Proust e A la Recherche du Temps Perdu?

Fui lendo, ao longo dos anos 60, os diversos volumes publicados em Livre de Poche.

Que efeito lhe produziu a leitura?

Foi uma sacudidela na minha vida, é daquelas obras que nos tornam diferentes. Ninguém é o mesmo depois de ler Proust, como, certamente, depois de ler Tolstoi, Homero, livros fundamentais.

E revisitava-o, mergulhava por vezes nas águas envolventes e transbordantes desse romance-rio?

Leitura sistemática só voltei a fazer para traduzir. Devo tê-lo revisitado, ocasionalmente, a propósito de alguma circunstância da vida... Para ver como é que Proust falava de Balbec, por exemplo.

Em momento algum tinha desejado traduzir a obra, antes de lhe ser proposta a actual tradução?

Nunca encarei a hipótese a sério. Quando li pela primeira vez, estava numa época bastante inicial da minha carreira de tradutor, começada em fins dos anos 50, pelo que me parecia uma empresa gigantesca, muito mais temerária do que ainda hoje me parece; por outro lado, não havia viabilidade. Via isso como irrealizável, porque esmagador, enquanto que, em relação a outros autores franceses, acalentei projectos: quis traduzir Sthendal e nunca consegui; a certa altura, um editor encarou seriamente essa hipótese, mas estava tudo traduzido, em traduções hoje quase todas fora do mercado.

Na tradução de Proust, que edição ou edições francesas utiliza?

A dos Bouquins Laffont, muito informativa em notas, sem a insistência científica das edições críticas. Às vezes, vejo a da Pléiâde, a primeira, de 1954, e também a antiga em Poche, que reproduzia a da Gallimard antes da actual Folio.

Crê o também tradutor dos Manifestos do Surrealismo que, como a psicanálise e as experiências do Professor Charcot, conhecidas pelos jovens médicos Breton e Aragon, impulsionaram o surrealismo, a filosofia de William James e a de Bergson influíram na escrita de Proust, que até conhecia Bergson, além de ter cursado filosofia (e letras), após o direito e as ciências políticas?

Os surrealistas evoluíam pela novidade da psicanálise de modo geral e tentaram o modus faciendi artístico decalcado dos procedimentos psicanalíticos. Proust tem imensas referências concretas a Bergson e reproduz, em vários passos, ideias desse filósofo com forte influência nele e que, evidentemente, ele amou. Dos médicos e do positivismo falava em tom chocarreiro. Um autor sublinhou a sua exigência fundamental, ao leitor, duma atenção flutuante como aquela de que falam os psicanalistas. A ausência, na obra, de referências directas à psicanálise, não impede que haja nela exploração profunda do inconsciente.

Na reiterada rêverie, que traduz geralmente por devaneio, com sentido mais restrito do que o do francês, incluindo trânsitos entre sono-vigília, consciente-inconsciente...

A rêverie, em Proust, faz ponte entre esses dois mundos, que existem paralelamente sem se negarem. Devaneio tem logo certo sentido pejorativo de fuga à realidade; às vezes uso o verbo fantasiar, mas é muito complicado; outras vezes, recorri a paráfrases para dar mais sentido à comunicação.

Qual a maior dificuldade até agora?

A do estilo. Não é o vocabulário, não são as referências culturais, muitas e às vezes complicadas. Proust é difícil e exigente ao próprio nível da inteligibilidade. Se um francês tem dificuldade em lê-lo no original, um português deve tê-la a lê-lo em português. Para o tradutor, a dificuldade está em conseguir conciliar a manutenção dessa dificuldade original e o cuidado de não a exagerar para não afugentar o leitor. Evitar o escolho daqueles períodos de 30 e tal linhas sem os repartir na página, como já se fez; recorrer, no limite, a incisões na frase que a tornem mais perceptível, quando o sujeito já está muito longe do verbo...

As suas recriações na pontuação, a eliminação de muitos travessões em intercaladas, devem-se à diferente pontuação nas duas línguas e à busca de correspondências de ritmos?

Sim, há essa diferença de pontuação, em primeiro lugar; depois, o próprio Proust é imprevisível na pontuação,

umas vezes muito cumpridor, outras desleixado e as diferenças entre versões são também de pontuação. Interessa-me a pontuação portuguesa e dar lógica à leitura: por exemplo, separando orações subordinadas de principais, no sentido de o leitor poder exercer a sua função na montagem daquele puzzle. O discurso directo, que ele introduz de vários modos, neste volume ainda ficou instável mas, a partir do segundo, comecei a uniformizar.

Do binómio tradutor/traidor, João Barrento, num ensaio d'O Poço de Babel, conclui: «A tradução é (...) infidelidade _ bela e necessária, para se afirmar o que de próprio há em mim frente ao apelo do outro.» Concorda?

(Risos) Inteiramente. E ligo isso à ideia da tradução como uma espécie de vertigem interminável: é uma obra sempre inacabada, perfectível e traidora, uma aproximação nunca coincidente, como, na geometria, se diz das paralelas. A tradução tem esse fascínio, é uma espécie de causa perdida.

Pensando ainda no que João Barrento chama «a terceira voz», quem fala no texto que está a ser traduzido?

Para mim, é preciso que seja o autor. Mas o facto de a sua voz passar por outra língua, dirigir-se a outro meio cultural, outro contexto, já a modifica. É modificada através da voz do tradutor, há uma miscigenação das duas, mas a do autor tem de predominar, embora não haja possibilidade de reproduzi-la como no original, porque as línguas alteram as vozes dos locutores, os que as falam.

Traduzir recompensa?

A tradução é um vício e também um jogo, que tem como recompensa o esfalfamento atrás das soluções. É como um problema de palavras cruzadas a resolver. O lado lúdico, re-criativo, é o mais compensatório, já me levou a traduzir coisas menos interessantes.

Reconhece-se em antigas traduções, como em antigos poemas?

De modo nenhum. A tradução envelhece logo, nunca está pronta, emendaria qualquer das que fiz, do princípio ao fim, se lhe pegasse. Nos poemas, que já duas vezes reuni em colectâneas, só emendei migalhas. Para mim, um poema feito existe por si, acabou, enquanto a tradução fica em aberto.

E reconhece a sua poesia traduzida?

Umas vezes, sim; outras, não. No francês, embora tenha um extraordinário tradutor, o Patrick Quillier, dá-me uma sensação de despaisamento ler-me em língua tão racional e hierática, avessa ao despenteamento, quando a minha poesia é muito despenteada. No inglês, embora menos à vontade para avaliar, pressinto que ficará melhor. No espanhol, fica muito bem, não estranho nada.

Voltando à Recherche. Além de testemunhar sobre duas faixas da sociedade francesa da Belle Epoque, é a descoberta do mundo pelo narrador e de uma vocação de escritor?

Com certeza. E é a descoberta do mundo pelo leitor. Conta-se que a Gallimard rejeitou publicar o primeiro volume, argumentando que era um livro sobre duques e príncipes. O facto de Proust frequentar os salões da época contribuiu para que boa parte da obra se passe nos salões, da alta aristocracia até à burguesia ascendente. Mas, seja nos salões, nos meios intelectuais, nos grupos de amigos, em meio familiar ou militar, do que se trata é, sempre, da descoberta do mundo. E numa pluralidade de dimensões que ultrapassa a leitura simplista da vida.

A ficção romanesca deixará de ser determinante na obra, submetida por uma visão poética da realidade?

Se tomamos poética num sentido lato, o que já tem a ver com a própria criação, o romanesco confunde-se em Proust com a poética. Cada acontecimento, cada facto descrito é motivo para reflexão, imediata ou a posteriori _ é fascinante que, a certa altura, os tempos se sobrepõem e, em todo o caso, se justapõem e o tema fundamental é o tempo. E as reflexões, suscitadas por cada acontecimento, vão-se enriquecendo de cada vez. O que demonstra, além do mais, num Proust que começa a escrever a Recherche cerca de 1908 e a termina à hora da morte, a visão global duma obra tão complexa como uma catedral _ como ele disse, porque há a tentação de considerá-la como uma sinfonia, o que é fácil, pela questão do tempo, mas ele usou sempre a metáfora espacial da catedral. Visão desde o início, apesar do processo caótico de escrita e das várias montagens que foi tendo.

A que se deverá o reconhecido falhanço, quase sem excepções, da adaptação da obra ao cinema?

A uma grande galeria de personagens e ao facto de se passarem muitas coisas, mas o mais importante passa-se por detrás das próprias palavras. Na tradução, a dificuldade está logo nas palavras, é uma obra literária, de linguagem, muito mais do que uma história.

Que afinidades, na obra do poeta de Escrito de Memória e de Memória Indescritível, que faz uma reflexão sobre o

tempo passado, com a obra que Proust constrói na dialéctica do tempo (perdido/reencontrado), com um trabalho de memória voluntária entre duas experiências de memória involuntária, no início e perto do fim?

Há afinidade temática, mas, no Proust, a arte salva a memória: ressuscita, regenera, é a única maneira de sobrevivência de pessoas, coisas, factos. A minha vivência da memória é enternecida, mas, por outro lado, desiludida: nada se salva, o passado está morto mesmo quando ressuscitado com a força da afectividade.

Tem maior afinidade com o humor?

Aí, sim. Esse aspecto, normalmente, não é sublinhado, mas, na Recherche, há exercícios de humor fabulosos: não só nos trocadilhos do Dr. Cottard, mas na visita de um convidado de Madame Verdurin que, em vez de ter ficado no Grande Hotel de Balbec, ficou naquilo que ele julga um grande hotel mas é um bordel e com comentários delirantes, em duas ou três páginas de nonsense modernissimo. O meu tipo de humor é talvez o do gosto por jogos de palavras, que Proust também tinha, que concentra na observação da linguagem do dono do hotel de Balbec, ou da criada Françoise, além do Dr. Cottard. No meu caso, o humor funciona, talvez, como arma de defesa, que tenta salvaguardar o íntimo mais íntimo da minha intimidade.

Uma espécie de véu?

Sim, e isso não se passa em Proust, num contexto romanesco.

21/06/2003 | PUBLICO ONLINE |

"Em Busca do Tempo Perdido" por Pedro Tamen"Procuro o que Proust escreveria naquela época, se escrevesse português"

Pedro Tamen (n. 1934) é um grande poeta e um grande tradutor; nele ambas as actividades são praticadas com mestria, com uma espécie de delicadeza consentida, e sábia, e lúdica, uma voz que sobrevoa a tradição literária, trespassando-a de lirismo. Chamando a tradição, mas não se fixando em nenhuma tendência ou escola. Ele joga ao jogo da linguagem como um jogador do infinito que quer apenas continuar a jogar ("a pena de viver/ não vale a pena revivê-la").

A sua obra poética, singular no mundo das letras português, foi reunida em "Retábulo das Matérias" pela D. Quixote em 2001 ("A tinta preta que baila no papel/ garante a eternidade do que empunha/ o objecto dançarino e frio/ (julgava eu um dia, ou simplesmente/ fingia acreditar"). Como tradutor, Pedro Tamen foi tentado pelo mais árduo trabalho da linguagem. A linguagem tornada matéria sensível, atrito, isto é, a literatura. Traduziu, entre outros, Lautréamont, Bataille, Pérec, Flaubert, Diderot e agora esse livro dos livros - "Em Busca do Tempo Perdido" de Marcel Proust. Acaba de sair, na Relógio d'Água, o primeiro volume, aguardando-se o segundo no próximo mês e os restantes até ao fim do primeiro semestre de 2004.

MIL FOLHAS - Na apresentação do 1º volume de "Em Busca do Tempo Perdido", António Mega Ferreira disse, muito justamente parece-me, que muitas vezes quando se lê uma tradução se sente a língua de origem, e que nesta se sente a língua de Proust. Como chegou aqui?

PEDRO TAMEN - Isso mexe um pouco com a minha concepção da tradução. O que procuro em qualquer tradução, mas particularmente numa que envolva as responsabilidades desta, que tenha a responsabilidade de traduzir um estilo para além de palavras, é escrever em português aquilo que penso que o autor escreveria, se escrevesse português. Portanto, reproduzir em português o estilo do autor e não exactamente aquilo que o autor diz - isso também, com certeza, mas não é o objectivo maior.

O que às vezes cria dificuldades terríveis. Por exemplo, quando traduzi o "Bouvard e Pécuchet", do Flaubert, traduzindo correctamente, escorreitamente, ficava perfeitamente chocho, inexistente como estilo, como literatura. Foi complicado dar-lhe a volta sem trair nem a letra nem o espírito do que o Flaubert tinha escrito, de modo a pôr naquilo qualquer coisa da secura, mas ao mesmo tempo da riqueza do estilo do Flaubert. No Proust, o caso é diferente porque o estilo transborda em cada linha. O que é necessário, em primeiro lugar, é escrever em português o que lá está, mesmo que muitas vezes numa ou noutra construção sintáctica tenhamos que nos afastar. Dar ao português o tom, o ritmo, o andamento, a musicalidade do texto francês. Isto, no entanto, sem deixar de acentuar ao leitor, no próprio acto de leitura, que está a ler uma tradução e não o texto original. Por alguma razão me recusei a traduzir nomes, topónimos, a não ser quando são essenciais para o próprio entendimento do texto - e às vezes há dificuldades terríveis, como por exemplo as longas deambulações do prof. Brichot sobre a etimologia dos topónimos da região de Balbec. Tudo isso cria um jogo de corda bamba permanente, em que é preciso conciliar várias coisas ao mesmo tempo. Realmente, o que procuro é escrever aquilo que imagino que o Proust escreveria naquela época, não hoje, se escrevesse português.

P.- Quando fala do deambular da frase, do seu transbordar, não terá também a ver com uma espécie de desejo proustiano de absorção da fractalidade do mundo, de desdobrar, até ao infinito, todos os olhares possíveis?

R.- Acho que tem. Proust passa a vida a tratar a sua própria obra como a história, diz várias vezes "veremos mais tarde nesta história...", ou "como já contei nesta história...". Tem consciência e quer contar uma história, apesar de recorrer imenso a esse salva-vidas dos romancistas que é a história. A verdade é que é uma história que em si mesma é linguagem, a história e a linguagem confundem-se. E quando eu disse que o estilo extravasa em cada linha é porque, fundamentalmente, a "Recherche" é a criação de um universo, no sentido mais universal que a palavra possa conter, através da linguagem. O Proust mal traduzido, o Proust cortado em bocadinhos deixa de existir, porque o que tem menos interesse é a história. Não são as peripécias que interessam, é aquilo que as peripécias significam sistematicamente e em cada linha nos sentimentos e na psicologia das personagens. Por isso, se se atraiçoa a linguagem do Proust, Proust deixa de existir.

P.- Inicialmente, Proust tinha previsto escrever apenas "O Tempo Perdido" e "O Tempo Reencontrado", mas foi ramificando o espaço entre esses dois pólos, desdobrando cada vez mais, até ao infinito, ao longo do tempo, os ângulos de observação do mundo que detalhava...

R.- Acho que tem inteira razão. Inicialmente, ele queria que a obra fosse formada apenas por dois livros - "O Tempo Perdido" e "O Tempo Reencontrado" - e depois foi desdobrando "ad infinitum". Se ele tivesse durado mais anos, a gente não sabe o que aconteceria à "Recherche", naqueles cadernos que se sucederam e cuja montagem ele lá fez. Felizmente ainda foi ele a fazê-la, se não o que seriam hoje as discussões que, mesmo assim, já são bastantes...

A ideia que tenho é que, a partir do núcleo central da ideia de decurso do tempo - aparentemente uma perda, mas que se pode reencontrar e salvar através da linguagem, através da própria arte -, foi descobrindo ele próprio cada vez mais coisas. A partir, por exemplo, da história, da infância dele em Combray [ver Abecedário Proust] e depois

de Swann, e depois do contacto com os Salões através dos Guermantes, e depois a Albertine, primeiro a Gilberte, depois a Albertine... Tudo isto dava ainda mais pano para mais mangas...

P.- Se ele tivesse tido tempo...

R.- Ou se tivesse querido, a gente não sabe. A verdade é que os volumes finais foram escritos um pouco à pressa, já com consciência de que a morte se aproximava e de que era preciso terminar. Por alguma razão, os três últimos foram publicados postumamente, embora Proust os tivesse deixado já prontos. Nas correcções das provas dactilográficas, a parte que foi dactilografada pela Céleste [empregada e secretária de Proust nos últimos anos da vida do escritor] e pela sobrinha dela tinha espaços/palavras em branco, brancos que muitas vezes ele preencheu com palavras que não estavam no caderno primitivo de onde ela tinha copiado. Dá ideia de que improvisou também um pouco, mas sempre magnificamente. É por isso que não faz sentido uma edição crítica de Proust - tudo o que ali está saiu da mão dele, passou por muitas, muitas versões, mas ainda por cima as versões são tão parcelares, são aqueles cadernos com um episódio daqui, um episódio de acolá, um pouco como o "Livro do Desassossego" do Pessoa...

P.- A obra de Marcel Proust não será, talvez, tanto uma recuperação do tempo passado, mas uma aprendizagem do futuro, uma aprendizagem da maneira de olhar, do ponto de vista da arte. Está de acordo?

R.- Precisamentemente, o tempo só faz sentido na medida em que é, eu nem diria transfigurado, diria figurado pela arte.

P.- Ele próprio diz que a literatura é mais real, mais verdadeira do que a vida.

R.- Esse é um dos eixos da "Recherche". A literatura é "mieux que nature", nesse sentido. Isso vem ao encontro do que dizíamos, de ser linguagem. Não é possível contar a "Recherche" a ninguém, não existe como história, há meia dúzia de peripécias, de personagens... Ao nível da peripécia, há muitas coisas apaixonantes. As mutações quase rocambolescas das personagens, o que era a Odette e o que Odette vai sendo ao longo das 3000 páginas.. Mas não é isso que interessa. O que interessa é o que isso significa, é o facto de a vida, o mundo, o tempo correr mais depressa do que nós, e no fundo só podermos descobrir o sentido disso quando o tornamos arte, quando o concretizamos em literatura.

P.- Pode falar um pouco desse momento que parece só atingir uma perfeita transparência em "O Tempo Reencontrado"...? Por isso se chega ao fim e há vontade de recomeçar, sempre. Quando algo do passado, um sabor, uma laje desacertada, é por acaso reconhecido, não actualizado, não recuperado no passado, mas a impressão familiar reunida àquele dia de "hoje" do narrador, que também deixa de ser o seu dia de "hoje" e ganha assim um "pedaço de tempo em estado puro" de onde começará a escrever, buscando o tempo perdido sem mais mediações materiais...

R.- Ao longo da "Recherche", permanentemente, um incidente faz recordar um outro incidente a que já assistimos, que já lemos... A minha ideia é que esse incidente passado já não é, agora rememorado, o mesmo a que assistimos; e há uma espécie de síntese criada pela memória através da sua própria distorção, que é em si mesma a matéria do romance. O tempo - e é isso que pode conferir à "Recherche" uma tonalidade mais desesperada que do muitas vezes se tem acentuado -, o tempo dito reencontrado, no fundo não é totalmente reencontrado porque é sempre a reencontrar.

P.- Não será a aprendizagem de uma espécie de ponto de vista? Do ponto de vista da arte?

R.- Exacto, mas uma aprendizagem nunca terminada, sempre a recomeçar.

P.- Porque é sem conteúdo.

R.- Exactamente. No fundo, seria simplista dizer que a "Recherche" é também a história da evolução do narrador, de Marcel. Embora ele, ao longo da obra, por diversas vezes diga "eu naquela altura ainda pensava assim e assim", a verdade é que àquela personagem, o narrador, acontecem coisas, mas ele sobretudo vive, vai vivendo, sentimentos de substituição, prismáticos, cheios de tonalidades. Sentimentos que se repetem, uns, que são novos, outros. Mas, no fundo, a sensação que tenho é que a personagem não evolui, é sempre a mesma; e o tempo, a outra maneira de reencontrar o tempo, é no eu que o viveu todo ele.

P.- Ao contrário das outras personagens ou não?

R.- Ao contrário das outras personagens. É o caso de Odette ou da Madame Verdurin, vamos encontrá-las em alturas diferentes da vida e elas aí efectivamente evoluíram, a Odette "cocotte", a Odette do Swann, a Odette antidreyfusista e a Odette dos salões, mais tarde, não é exactamente a mesma, embora no fundo seja, mas não se compara com o narrador...

P.- Como o barão de Charlus.

R.- O barão de Charlus que encontra pela primeira vez o narrador em Balbec e o trata com aquela altivez e arrogância quase não é o mesmo, seríamos tentados a dizer, que aquele que se humilha pelo Morel, que inventa duelos. As personagens evoluem, o narrador é uma espécie de centro de um círculo, que, no fundo, não sai do mesmo sítio, mas que vai sofrendo os bombardeamentos, digamos assim, de todas as peripécias que se desenrolam à volta dele.

P.- Não há uma espécie de ciclo que se repete no narrador, entre a ilusão e a decepção, por exemplo em relação ao amor?

R.- Há uma coisa que é muito evidente, algo que se repete. O Swann é uma espécie de arquétipo do próprio narrador. As reacções de ciúme de Swann vão repetir-se várias vezes, com o narrador. Em ambos, a certeza da posse cria um imediato desinteresse do próprio amor.

P.- Mas é o ciúme que engendra o amor e não o contrário.

R.- Exactamente, ele passa a vida a repetir que não amava a Albertine. No entanto, tinha um ciúme louco por ela. É o ciúme que segrega o amor.

P.- Havendo nela uma componente de segredo que ele nunca possuirá.

R.- Mas que quer sempre possuir.

P.- Como o Swann em relação à Odette.

R.- E outra coisa interessante ainda relacionada com o ciúme é a mutação do ciúme, quando depois de ter existido amor - ou o que as personagens pensavam que era amor -, aquilo em que se transformou esse ciúme. Por exemplo, uma das razões do ciúme de Swann era a dúvida sobre se o Forcheville estava em casa da Odette numa especial noite; o facto de essa dúvida ainda o assaltar quando ele já está desinteressado da Odette é extremamente interessante do ponto de vista psicológico, mas o que denota é uma certa autonomia do ciúme em relação ao amor, como um sentimento autónomo independentemente do amor.

P.- Para Proust, há uma sombra, um outro lado mais verdadeiro, em cada ser ou sexo, que é o da homossexualidade.

R.- Há, e isso está desde o princípio. Na minha primeira leitura, completa tinha-me escapado como ele concilia, encavalita uma na outra, duas concepções opostas acerca da homossexualidade. Por um lado, a da moral dominante, e portanto um olhar reprovador quase ofendido sobre os chamados maus costumes, aliás ditos assim, sobre o vício - mas ao mesmo tempo dizendo "vício, se assim se lhe pode chamar". E há, penso eu, em ocasiões inesperadas e a propósito de personagens acima de toda a suspeita, digamos assim, pequenas piscadelas de olho sobre as possibilidades de uma sexualidade desviada dos padrões ditos normais. Isto ao longo de toda a obra e não apenas com as personagens que o são claramente, como o Charlus. Acerca do Saint-Loup há piscadelas de olho desde o princípio: o convívio com os camaradas de armas, por exemplo naquela época em que o narrador vai a Doncières visitá-lo. Por isso, a "Recherche" é um convite permanente a voltarmos a ler... Se lermos então com os olhos daquilo que viremos a saber mais tarde, veremos coisas completamente diferentes. Ora isto vem ao encontro de uma coisa que para mim é importante: o facto de ele, Marcel Proust - quando lhe falavam da sinfonia que a "Recherche" era, portanto utilizando a metáfora musical -, sistematicamente usar a metáfora arquitectónica.

P.- A catedral, inconclusa.

R.- A catedral inconclusa. Nesta minha segunda leitura à lupa, a sensação é a de que há um acumular de pedras, cujo lugar no conjunto vamos vendo sucessivamente "a posteriori". Não é no momento em que ele as coloca que as conhecemos, efectivamente. Por outro lado, são evidentes na "Recherche" referências culturais permanentes à música, à pintura, mas a arquitectura desempenha um papel fundamental.

P.- Só um parêntesis, voltando atrás. Estava a dizer que Proust considera a homossexualidade um vício, por outro lado, o narrador presencia - ou transmite-nos - o desejo homossexual...

R.- Que aliás ele conhecia. O que é extremamente interessante é que o tipo de ciúme homossexual que o barão tem é perfeitamente paralelo ao tipo de ciúme de Swann ou do próprio narrador heterossexual. Apesar desses laivos de moralismo, a relação homossexual é tratada na obra exactamente como uma relação heterossexual: são duas pessoas que se amam, se digladiam, se desejam, se arranham, que querem a posse uma da outra, exactamente da mesma maneira. Há portanto, uma compreensão total, global, de uma relação de amor independentemente do sexo físico dos dois, mas ao mesmo tempo uma condescendência... mas também não é uma condescendência ao moralismo dominante, é mais uma referência.

P.- A assunção de um ponto de vista outro.

R.- Isso, que ele não perfilha nem deixa de perfilhar, mas cuja presença marca.

P.- Na obra de Proust, nós aprendemos a ler os sinais da mundanidade, os rituais. No fundo, sinais que se descobrem como vazios, e talvez a única personagem não sensível a eles seja a avó do narrador, que é transversal...

R.- Que paira, que surge como uma espécie de padrão de intocabilidade, de perfeição um pouco inatingível, mas de casamento com o mundo natural, não poluído, corrompido pelos humanos. Ela é que desaparecia de casa em Combray e ia andar pelos jardins.

P.- Costuma dizer-se que tem muito a ver com a mãe de Proust, mas que a dor real da sua morte e o retrato da própria mãe seriam excessivos e por isso inabordáveis, remissíveis para a avó...

R.- Sim, por acaso a relação do narrador com a mãe é estranha, porque para além daqueles episódios iniciais, do beijo ao deitar na infância, a relação que ele depois mantém durante anos com a mãe é através da avó, é pela recordação da avó. Estão os dois em Balbec e a mãe lê obsessivamente a Madame de Sevigné, num espírito de imitação da mãe dela... No fundo, o contacto que ele tem com a mãe é para rememorar a avó, não há, ao longo da vida do narrador, uma relação de paixão ou de intimidade com a mãe como a que existe com a avó. A comunicação, através do tabique, de quarto para quarto, no hotel em Balbec tem algo a ver com a cena inicial do beijo da mãe, é a mesma comunicação afectiva, mas é muito mais forte a comunicação com a avó. A mãe passa a ser um ser simpático, contemporizador, que atura o pai com bonomia, que lima os ângulos agudos da relação entre ele e o pai, mas não tem a presença que a avó tem. A relação que Proust teve com a mãe está ali muito transposta para a avó.

P.- Proust dá-nos vários modelos de criadores e de criação, na pintura, na música, na literatura, que parecem ser uma espécie de montagem de modelos possíveis.

R.- Mas que não correspondem a nenhum modelo concreto - há uma carta em que ele diz isso. Identificou-se muito o Bergotte com o Anatole France e não era, como se identificou muito o Elstir com o Monet e não era - aliás, ele fala no Monet. O Vinteuil é um caso especial, porque quando a personagem aparece, não aparece como criador, é um velho professor de música roído pelo desgosto - só "a posteriori" descobrimos como ele tinha sido um criador. Uma coisa interessante é que nenhum desses grandes criadores - dos que são personagens da obra, estou a pensar precisamente no Bergotte e no Elstir - é imune a fraquezas pessoais e até a fraquezas artísticas.

P.- Nenhuma personagem na "Recherche" é perfeita, nem intocável, a não ser a avó... Mas gostava que falasse também do Bergotte, do Elstir enquanto modelos e presenças da literatura, da música, da pintura...

R.- Eles são, por um lado, a presença da criação em concreto. O narrador aprende também com o Elstir, tem consciência da capacidade de criação desta forma de arte chamada pintura, através das coisas que vê com o Eltsir e o Elstir é para o autor pretexto para deambulações sobre o próprio sentido da pintura e os meios próprios da pintura. Também há longas deambulações acerca da literatura do Bergotte, pretexto para o autor se demorar sobre o sentido da literatura e da linguagem. E além disso representam, um e outro, modelos de um tipo de literatura e correspondem a ideais para o próprio Proust, representam uma certa modernidade, sem, no entanto, deslustrar nas sombras os modelos clássicos. Ele sistematicamente menciona o Vermeer.

P.- Proust põe o Bergotte a morrer com uma reprodução da "Vista de Delft" de Vermeer, a mesma que Proust tinha no quarto até à sua própria morte, não suportando ter de frente o retrato da mãe.

R.- Independentemente de serem modelos de criadores, e de tipos de criação, eles são também pessoas frágeis. O Elstir que quer evitar ciúmes à mulher e quer esconder aquele retrato que pintou da Odette há muitos anos, ou o Bergotte que acaba a vida transformado numa espécie de mito exibido num salão a escrever pecinhas para a Odette, o que é um pouco degradante quando esteve à altura a que a gente tinha colocado a personagem antes... É isto que me interessa particularmente, o facto de serem modelos mas não serem modelares, todavia são pretexto para a introdução na obra de conceitos e de ideias que eram muito caras a Proust.

P.- Há momentos vários em que a pintura atravessa tudo. A criada é comparada à figura da "Caridade", de Giotto.

R.- O próprio narrador aprende com Swann a identificar pessoas reais com personagens da pintura, o Swann começa a interessar-se por Odette porque ela lhe lembra uma imagem de Botticelli... A pintura, como a música, como a arquitectura estão presentes.

P.- Não lhe parece que há uma diferença entre aqueles momentos em que Swann, por exemplo, coloca ou inscreve o nome de Odette na "petite frase" da Sonata de Vinteuil, ou a cola nela, e o momento em que a arte começa a ser não tão colada a uma matéria, digamos, no "Tempo Reencontrado", e passa a ser uma espécie de

ponto de vista abstracto, imaterial, essencial...

R.- Sim, uma espécie de quintessência. A arte é o que salva, é o sumo da vida.

P.- "Um pedaço de tempo em estado puro."

R.- Isso.

P.- Uma última coisa, o que o motivou para esta tradução... disse que andava há dois ou três anos como que possesso.

R.- Sim, pois quando me propõem e eu aceito estava ainda a trabalhar [na Gulbenkian] e já sabia que seria no princípio de 2000. Entretanto, comecei a reler e foi nessa altura que comecei a ficar cada vez mais aflito... no que me fui meter... Mas depois, pronto, arranquei. É de tal modo "envoûtante", subjugante, a obra e a tarefa, não apenas em termos de responsabilidade, mas em termos de invasão do nosso todo, que deixei de pensar em mais nada...

P.- E deixou de escrever a sua poesia?

R.- Claro, uma coisa ou outra mas muito pouco. Sento-me à secretária às 8h30 da manhã e acabo a meio da tarde, tentando fazer as minhas seis paginazinhas por dia, quando muito venho até cá fora e volto. Mas, mesmo quando não estou a escrever, estou a pensar nos problemas que aquilo levanta a cada passo, não só em termos de palavras, mas de jeito da frase, embora o ritmo final seja dado na altura da revisão, depois da primeira versão. Normalmente faço duas revisões, fora a das provas, onde ainda se introduzem mais umas coisas. Isto realmente toma conta de nós, por isso é que falei em termos de possessão. Só agora penso nisto, penso que durante as férias serei capaz de me libertar durante um tempo, mas voltarei rapidamente.

P.- Peço-lhe ainda só um comentário a alguns momentos, fetiches mesmo, deste volume que acabou de sair. Como o sabor de um bolo a desfazer-se numa xícara de chá propiciou o desencadear da memória involuntária. Porque é que isso é emblemático, aliás de toda a "Recherche"?

R.- É emblemático porque há um facto que desencadeia a memória que arrasta todo um universo atrás. O facto de o gosto da madalena molhada na tília arrastar consigo um mundo em que isso se passava, o tempo em que isso se passava e todo um complexo de sentimentos e vivências que estava agarrado a isso...

P.- Trás Combray...

R.- As coisas são todas viscerais, as coisas estão de tal modo encastradas umas nas outras que são indissociáveis, cada pontinha de novelo por onde pegamos arrasta tudo atrás, é o caso da madalena, Mas como falou em momentos chave deste primeiro volume, aqueles que sublinho: o beijo da mãe antes de dormir e a noite em que a mãe não vai lá acima, a sonata de Vinteuil, a separação interior do Swann relativamente à Odette...

P.- ... que afinal não era o seu género...

R.- E a cena do Bois de Bologne.

Autor: MARIA DA CONCEIÇÃO CALEIRO

27/04/2005 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS | ARTES | 38 / 39

Da "vertigem interminável" de traduzir, referida ao DN por Pedro Tamen, ao publicar *Um Amor de Swan*, volume I da obra ***Em Busca do Tempo Perdido***, o lado vertiginoso foi-se revelando na saída dos **sete volumes** desde Junho de 2003. Agora o tradutor faz **avaliação final** do trabalho, com **revelações da releitura** incluídas, abordando sob vários ângulos a tradução. Após esta, já vão duas e o lado "interminável" da "vertigem" reflecte-se na intenção de seguir com ***A Comédia Humana***, de Balzac.

ENTREVISTA com Pedro Tamen, POETA E TRADUTOR "Enquanto tiver dois dedos de tino, continuo a traduzir"

Balanço de quatro anos a traduzir, à média de 30 páginas por semana, uma das obras máximas da literatura do século XX: 'Em Busca do Tempo Perdido', de Proust

Durante quanto tempo viveu e como viveu em clausura, a traduzir?

Foram quatro anos e dois meses ao todo. A clausura teve a ver com a ida para uma casa isolada, no meio dos montes, mas acentuou-se com as minhas atribuições neste trabalho, que, como nunca tinha acontecido de maneira tão intensa, me habitou totalmente. Vivi para isto e só assim se compreende que traduzisse estas páginas todas neste tempo.

Quantas páginas ao todo?

Costumam dizer cinco mil, não sei bem, talvez três mil em português. De qualquer modo, foi um ritmo absolutamente alucinante, apesar dos obstáculos. Nem sei como consegui ultrapassá-los ou torneá-los.

Arranjou casa isolada para isso ou não?

Coincidiu. Era uma casa de fim-de--semana e para quando me reformasse, a reforma veio coincidir com esta dedicação exclusiva.

Impôs-se um horário de trabalho?

Sim, sim. Sempre fui muito organizado e estava prevenido contra o laxismo que poderia deteriorar-me a vida de reformado, depois dum ritmo de trabalho intenso. Por isso, se não fosse com o Proust, seria com outra coisa qualquer; pretendi meter-me dentro de balizas... Cumpri horário aproximado, claro: normalmente, às nove horas estava à secretária, saía para almoçar e voltava, até às três e meia, quatro. A ideia era fazer umas seis páginas de computador por dia, uma média de 30 por semana; quando vinha a Lisboa, procurava depois compensar.

Fez mesmo aquela média?

Fiz, fiz. E na primeira versão, sem contar com revisões.

Apesar da disciplina, quando estava "habitado" por dificuldades, a busca de solução não lhe invadia o tempo todo?

Acontecia. Para além da secretária e do computador à frente, muito do meu tempo era ocupado com essas preocupações, de resolver dificuldades em palavras e frases, ou de pensar quem me poderia ajudar a resolver determinado problema, daqueles de tipo histórico, relacionados com a vida francesa no século XIX, princípios do século XX.

Por exemplo?

A certa altura, fala-se de *enfants voués au blanc*, literalmente crianças *votadas ao branco*. Por uma amiga francesa, que se lembrava de ouvir a mãe falar nisso, soube que eram crianças que os familiares prometiam vestir de branco até certa idade,também havia as *votadas ao azul*, coisas que só podia saber por quem conviveu com elas.

Na entrevista anterior, saía o volume I, falou de "empresa gigantesca temerária", que lhe tinha chegado a parecer "irrealizável porque esmagadora". Irrealizável não foi. Qual o balanço?

Esmagadora foi. Ocupou-me completamente este tempo e marcou- -me de modo quase inquietante. Vi--o quando comecei outro trabalho.

Qual?

Pus-me a traduzir os três contos do Flaubert e - apesar de ter já traduzido *Bouvard et Pécuchet* - foi uma

dificuldade refazer os mecanismos interiores de escrita, adaptá-los ao estilo ou não-estilo do autor. Nos períodos quilométricos de Proust, há sempre maneira de dar uma voltinha e construir a frase em português, simultaneamente elegante e em recriação aceitável do francês. No Flaubert, não, é só osso, quase sem adjectivos: "ele fez, ele levantou-se, ele sentou-se..."

Há elasticidade na prosa de Proust?

Uma elasticidade que, de repente, desapareceu e me tornou a vida difícil, estava viciado em tiques de linguagem, vícios prosódicos, adquiridos na tentativa, falhada ou não, de criar um português mais ou menos equivalente ao francês do Proust. O português mais ou menos equivalente ao francês do Flaubert está no extremo oposto.

Ainda no início, dizia que a sua maior dificuldade era o estilo. Mantém?

Sim, mas, a dada altura, a pessoa habitua-se à toada, à prosódia. Criaram-se rotinas de linguagem e as dificuldades desvaneciam-se, mesmo sem desaparecerem: agravaram-se até nos três últimos volumes, não revistos pelo autor, com *desleixo* de linguagem e obscuridades que não havia no início.

Valeu a pena? Sentiu-se compensado pelo lado lúdico e recriativo, o gozo?

Valeu a pena, com certeza. Foi uma ocasião privilegiada para exercitar o meu vício de traduzir: quase diria, por excelência. Obsessivo que sou, vivi uma obsessão gostosa, por um lado com o Proust que admirava e, por outro, num exercício que me dava muito gosto. Continuarei a traduzir enquanto tiver dois dedos de tino.

Além de compensações dessas, já vale a pena traduzir pela remuneração?

Não é bem pago em geral, mas não me queixo dos meus contratos com a Relógio d'Água e o Círculo de Leitores, tendo em vista as condições habituais dos tradutores literários. Não só tenho sido relativamente bem remunerado como o fui com pontualidade invulgar no meio editorial português. Eu também, apesar de o contrato só prever uma estimativa de prazos, posso vangloriar-me de em nenhum caso ter violado a previsão, antecipando- -me mesmo alguns dias.

Houve só aspectos compensatórios?

Há um preço e custa-me a pagá-lo: poucos meses depois de começar, passou a rarear a minha escrita enquanto poeta e há muito tempo que nem escrevo nada. Deixei-me habitar por outra escrita, é doloroso.

As traduções envelhecem muito... Já vê esta envelhecida nos primeiros volumes? Já mudaria muita coisa?

Com certeza. Tenho a impressão de que mudava logo a seguir. A minha mulher está a ler desfasada do meu trabalho, comenta e levanta dificuldades e, de cada vez, pergunto-me se não deveria ter feito doutra maneira. O trabalho de tradução é muito vulnerável, muito frágil e sempre perfectível. Há sempre possibilidade de novas versões e de melhorar. Ser tradutor, necessariamente, é ser humilde: até traduzindo com gosto, tem de se fazê-lo com consciência de que o trabalho poderá vir a ser, total ou parcialmente, atirado para o lixo.

"Agora vou-me entregar ao Balzac, a actual obsessão"

Este mergulho profundo e demorado abriu-lhe novas perspectivas da obra?

Com certeza. Tinha lido nos anos 60, aos 30 e tal, e relê-la à lupa, ao traduzir, revelou-me mundos novos, numa revelação permanente, também por reler em idades tão diferentes. Se tiver tempo para reler ainda, novas leituras se me depararão. O próprio Proust diz, no fim, que o ser humano tem dimensão incomparavelmente maior no tempo do que no espaço, sendo "o tempo" a última palavra e a primeira.

Lê *O Tempo Reencontrado* enquanto cúpula da 'catedral' *Em Busca...*?

A conclusão da obra, se se pode falar assim, é a aceitação do tempo e a sua reconstituição pela arte, que redime a fragilidade da memória, a perda inevitável de acontecimentos que compõem uma vida humana. Só a arte, e neste caso a literatura, pode tornar cada momento eterno. O leitor vai tendo sucessivas surpresas com as personagens: à medida que o tempo passa, tornam-se muito diferentes da imagem que tinha feito delas, também porque o narrador lha tinha dado. Por exemplo, o duque de Guermantes: apresentado como relativamente vulgar, de repente, numa conversa no último volume, dizem que era o menino querido duma tia, que o considerava um génio.

Jean-François Revel publicou, há anos, o heterodoxo ensaio *Sur Proust*. Numa das teses, isto é autobiografia e não romance. Noutra, mais polémica, nega o tempo como substância da obra e argumenta, por exemplo, que as personagens estão iguais no fim e no início.

No primeiro caso, sim, há tanta coincidência que todo o leitor da *Recherche* identifica narrador com autor. Quanto às personagens, são fantasmas mas são marcadas pelo tempo: de tal modo que o narrador tem dificuldade em reconhecê-las por baixo de rugas, cabelos grisalhos, bigodes. Tem até dificuldade em reconhecer-se, quando os outros lhe dizem: "Você é que está exactamente na mesma", sabendo ele que querem dizer o contrário. Sobre a festa final, ainda não vi em lado nenhum o que me ocorreu...

E que foi?

Comparar duas coisas tão diferentes, aparentemente, como a escrita do Proust e o cinema do Rossellini. Neste, impressionava-me em particular que a trama romanesca, o chamado enredo, se resumia a um acumular de acontecimentos aparentemente insignificantes (com toda a evidência num filme como *Viagem a Itália*) e a uma espécie de catálise, de repente, no sentido químico da palavra. Entra tudo em ebulição e tudo para trás ganha um sentido, exactamente como aqui. No último volume, quando ele chega à festa, há três ou quatro pequenos acontecimentos, além da célebre associação da madalena e do chá (tropeça à entrada, na pedra da calçada, e lembra-se de quando tropeçou na pedra, à entrada do baptistério em Veneza; já na festa, o barulho do pires a bater na chávena lembra mais não sei quê...), que trazem o passado como presente, o que tem a ver com a coexistência de ambos e é o lado mais alucinante do último volume.

Agora traduz contos de Flaubert...

Acabei, são pequenas jóias, 140 páginas. E estou a traduzir Stendhal.

O grande projecto antigo?

Não, é só uma *Vida de Miguel Ângelo*, da *História da Pintura Italiana*. Mas agora vou-me entregar ao Balzac, a minha actual obsessão: o Proust passa a vida a citá-lo, é um dos seus autores de cabeceira e eu li-o mal na juventude. Criou-me apetência e necessidade de reler. É uma ideia ainda a propor.

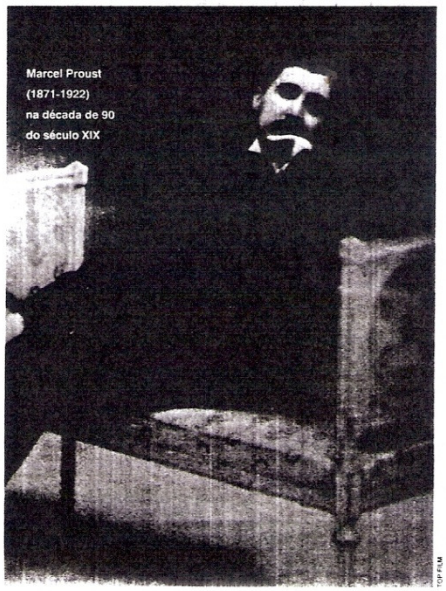
Autor: ELISABETE FRANÇA

Nome, palavras e coisas

A intemporalidade segundo Marcel Proust

TEXTO E ENTREVISTA DE LUÍSA MELLID-FRANCO

Quando era interpelado acerca das 513 personagens dotadas de nome e estrutura inscritas como habitando o imaginário de **Em Busca do Tempo Perdido**, Marcel Proust insistia sempre serem todas inventadas, não existindo absolutamente nenhuma «chave» para a sua identificação. Os modelos, porém, não apenas dos protagonistas, mas dos espaços ficcionais mais significativos do ponto de vista simbólico, paisagens e cenários esboçados a partir de memórias, mais afectivas do que efectivas, constituíam-se quase a partir de si próprios, espontâneos, multiplicando sentidos que misteriosamente se retraçam distintamente, acabando por remeter uns para os outros ao adquirir vida própria.



Marcel Proust (1871-1922) na década de 90 do século XIX

No mais famoso romance de Marcel Proust — considerá-lo-emos como tal, esgotadas outras probabilidades, do ponto de vista do genológico atribuível, dado que, mesmo oblíquo, não é um diário, nem uma autobiografia, nem um romance pessoal, mas remete, do princípio ao fim, para um «eu» chamado Marcel — a primeira estupefacção para o leitor vem do facto de constatar que a acção não está ao serviço da intriga, como consagrado nos cânones literários. Afinal não acontece nada de novo, nada que não se passasse habitualmente na rotina das personagens daquela época e naquele ambiente. No entanto, o carácter genuíno do romance picaresco é precisamente o facto de se estruturar em torno de uma série de encontros e desencontros entre personagens, num período de tempo inespecífico, sem o recurso a datas ou alturas assinaláveis. A intriga, enquanto tal, existe, mas com uma nítida prevalência dos sujeitos sobre os acontecimentos que, no entanto, os condicionam. É, por isso uma obra literária que se engendra em elipse a partir da sua própria escrita, da sua própria génese, enquanto ficção.



O barão de Charlus, por exemplo, enigmático, um pouco Tartufo e um pouco Falstaff, por vezes grotesco, quase monstruoso, outras vezes frágil e comovedor, tem o seu contraponto em Charles Swann (sobreponível à primeira pessoa em termos narrativos), que teve, nos rascunhos de Marcel Proust, um papel predominante. Ambos interagem ao ponto de atingir uma espécie de equivalência, equidistantes, em certos aspectos das suas personalidades.

Ao reencontrar o imaginário de um tempo perdido, Proust devolve a sua procura ao tempo do romance

Como na vida, cruzam-se com o leitor uma infinidade de personagens que nunca são apresentadas enquanto tal, que aparecem, que estão simplesmente lá, pré-existentes na existência do narrador, como no caso dos pais, de Françoise, as tias e em geral toda a sua família. A técnica é claramente a do ponto de vista, não revelando mais do que a leitura dos factos romanescos permite ao leitor. Apenas são reconhecidos enquanto actores num palco já montado e com um papel formatado antes e depois do romance. No extremo oposto coexiste, como no caso do Barão de Charlus, um procedimento mais refinado, o duplo retrato, o aristocrata distinto e o velho depravado. No caso de Bergotte, o escritor, Elstir, o pintor, ou mesmo da duquesa de Guermantes, o autor suscita uma reacção de incredulidade por parte do leitor, cuja imaginação os tinha elevado a um nível superior e a constatação da sua aparência simples ou mesmo prosaica lhe resulta surpreendente, se não mesmo uma desilusão. Outra técnica que atravessa toda esta obra é a de uma dramaturgia subjacente, que se pode dividir em cenas de encontros estrategicamente planeados e outros simplesmente fortuitos. Estes são mais fortes no desenrolar da intriga, decisivos mesmo do ponto de vista narrativo, dado que se baseiam na arbitrariedade das personagens que, como todo o escritor sabe, ganham vida própria quando legitimam a sua verosimilitude. Mas na teatralização das grandes cenas mundanas, como o jantar dos Guermantes, ou as «soirées» em casa dos Villeparisis ou dos Verdurin, reside um dos pontos altos de Marcel Proust enquanto notável pintor da cruel e frívola convencionalidade burguesa da época.

As diversas perspectivas sob as quais as personagens descrevem o ponto de vista de umas sobre as outras, rodopiam como um jogo de espelhos poliédricos, em permanente movimento: os mundanos, os artistas, os aristocratas, as «cocottes», toda uma panóplia em que o exibicionismo e o voyeurismo são ingredientes de base, maneiras de proceder que fascinam o narrador de modo obsessivo.

Há também papéis reciprocamente passíveis de troca do ponto de vista das suas características, como no caso dos casais Charlus-Morel, facilmente substituíveis em termos ficcionais por Swann-Odette. Aliás, a duplicidade das personagens Swann-Charlus percorre toda esta obra assim como se destaca, no âmbito dos criadores, a dupla Vinteuil-Elstir.

Foram na sua génese e continuam a ser, nos bastidores da grande obra de Marcel Proust, três vectores em torno aos quais se construiu: os nomes das personagens, em primeiro lugar, que as identificam e a aproximam umas das outras e do leitor. De qualquer modo, chega-se sempre à ideia condutora do autor, que desde o início confirmou esta perspectiva ao considerar para uso próprio uma arquitectura em tríptico, intitulando cada uma das partes, respectivamente: «A Idade dos Nomes», «A Idade das Palavras» e «A Idade das Coisas». Como se sabe, o nome, a denominação, símbolo da singularidade, muitas vezes é traído pela proximidade na similitude. Em segundo lugar, as palavras empregues, que se contaminam e descaracterizam no percurso ficcional, repetindo-se ou metamorfoseando-se num jogo perigoso que faz deslizar as personagens para o exterior das coisas, plagiando e entrando em contradição com múltiplos factores de reconhecimento que, por sua vez se desdobram, integrando-se no conjunto da obra que vai, ostensivamente do tempo perdido ao reencontrado, entrelaçando-os numa estrutura única e deliberadamente contínua, apesar dos inúmeros meandros, uma vez que o autor deixou vários testemunhos escritos no sentido em que a última página do último volume teria sido escrita na sequência da primeira do primeiro.

Oposição, contraste e sime-

tria, eis uma estética que a partir de Balzac e Stendhal, mas sobretudo a partir de **Em Busca do Tempo Perdido**, de Proust, se estabeleceu como paradigma do romance moderno que precisa de espaços lacunares («gaps», hiatos) para que o pacto de leitura tenha lugar, exigindo três momentos essenciais a quem lê: a capacidade de antecipação, a de retrospecção e, finalmente uma terceira etapa em que se torna urgente recomeçar a leitura. Para reencontrar o «eu», maestro de todas as sensações e de todas as palavras, metáfora do homem incluído na metáfora do mundo que é o romance.

A conclusão será sempre que quando a ausência de alguém nos faz sentir o peso do tempo, embora perdido antes, acaba por se reencontrar sempre sob a forma de perda, uma perda chamada amor, exclusivo e pessoal, que cada um ausculta nos seus próprios sentimentos e não nos das personagens, e de que apenas nos apercebemos quando o tempo se esgota e o espaço vazio ocupa toda a nossa saudade.

Em Busca do Tempo Perdido
de Marcel Proust
Relógio D'Água, 7 vols., 2003 a 2005, trad. de Pedro Tamen (também na ed. do Círculo de Leitores), €17,60 (vols. I e V), €18,90 (II), €23,50 (III e IV), €15,50 (VI), €19 (VII)

Traduzindo o tempo perdido

Pedro Tamen em busca de Marcel Proust em português

Segundo o autor da tradução, Pedro Tamen, a grande dificuldade foi tornar o texto legível em português, mas ao mesmo nível em que era, e é, legível em francês.

Como é que mergulhou nesta aventura?

Li **À la Recherche du Temps Perdu** pela primeira vez nos anos 60, na versão Livre de Poche, e no 1º volume quem mo ofereceu dedicou-mo assim: «Toma e lê-o, que é melhor que **Alice no País das Maravilhas**». Eu li-o nessa altura quando fui para África, em plena viagem atribulada (e lá pus-me a ler o **Ulisses**...), e senti a tentação de o traduzir, o «bichinho habitual», mas naquela altura não era pensável sequer meter-me nisso. Já no fim do ano 2000, quando me preparava para entrar na reforma, e portanto na perspectiva de ter muito mais disponibilidade, um editor desafiou-me e eu não consegui resistir. Foi bem atrevido da minha parte, eu no fundo já nem me lembrava bem e não medi bem o que me esperava. Quando tinha terminado a tradução do 1º volume esse editor desistiu da publicação e cedeu o acordo à Relógio D'Água, que o manteve. Estava prevista a publicação desfasada do calendário e orgulho-me de ter cumprido rigorosamente os termos do acordado, às vezes até entregando antes. Ainda por cima, para grande surpresa minha, a publicação do 1º volume teve logo um enorme sucesso.

Quais foram as principais dificuldades que encontrou?

Felizmente existe uma vasta bibliografia e tenho também a sorte de ter muitos amigos franceses que me resolveram problemas inesperados e para mim insolúveis. Para além das dificuldades de quem traduz uma obra daquelas, passada na transição do século XIX para o século XX, em França, com múltiplas conotações históricas e dificuldades de contextualização, existem os tais enigmas, por exemplo Proust a certa altura fala dos «enfants voués au blanc»; a minha sorte foi que uma amiga minha francesa lembrava-se de ouvir a mãe falar em crianças cujos pais faziam a promessa de os vestir de branco até uma determinada idade. Mas a minha maior dor de cabeça não foi essa, foram as inumeráveis expressões idiomáticas cujo sentido evoluiu ou que já não existem... palavras que foram usadas por Proust num sentido que já caiu em desuso. Hoje considero que com essas dificuldades consegui lidar bem, eram como um estímulo. O pior mesmo foi eu ter feito «ponto de honra» em escrever num português em que Proust teria escrito se o fizesse na nossa língua, nas primeiras décadas do século XX. Também fui surpreendido por uma pontuação que tornava por vezes o sentido das frases imensamente enigmático, porque, além de ser trabalhoso seguir o raciocínio ao longo de uma frase enorme, em que quase se perde o fio à meada, para não dizer, mais prosaicamente, que há dúvidas quanto ao sujeito da frase. Esforcei-me por transmitir a mesma dificuldade que um francês encontra ao ler hoje Proust, facilitando ao mesmo tempo a compreensão do texto, usando a pontuação, cortando algumas frases com uns pontos e vírgulas, etc., e inserindo sujeitos onde os mesmos não eram claros, repetindo, por exemplo, que ele era fulano de tal, de modo a facilitar o entendimento. Também não pretendo que não se note a tradução. Quero, gostaria mesmo que se notasse, embora, agora que já ganhei uma certa distância sobre o texto, reconheça que eu quero que ele saiba que está a ler um livro francês que diz respeito a problemas muito datados. Decidi por isso manter algumas palavras em francês genuíno como «toilette» ou «atelier»; hesitei mesmo entre chamar Madame Verdurin e Senhora Verdurin, mas os nomes dos restaurantes, das ruas, fiz questão em manter, de modo a dar o mais possível o ambiente, embora escrito num português especial, naquele que o tradutor imaginou que Proust escreveria se o fizesse na nossa língua. Há também umas pequenas notas, não de rodapé, porque optei por colocar no fim para não quebrar o ritmo e em segundo lugar só as escrevi quando era absolutamente necessário perceber do que se tratava, por exemplo quando se diz que fulano usava o cabelo «à maneira do não-sei-quantos», é preciso explicar que esse senhor era um actor e que usava o cabelo cortado à escovinha. Traduzi igualmente as citações, nomeadamente os versos mas pus em nota o texto original, principalmente Racine, que cita a cada passo, mas também Victor Hugo.

Aventurar-se-ia outra vez? Tomou-lhe o gosto?

Sempre tive o gosto pelas coisas difíceis, e como já vivi a circunstância é-me fácil dizer que sim. Mas se eu pegasse naquilo hoje, emendava quase cada frase. O artigo primeiro da minha constituição de tradutor é que o que se traduz é para emendar toda a vida... Realmente a tradução é sempre a obra aberta. Na verdade estou desejoso de me meter em outra aventura difícil. Ao traduzir os três contos do Flaubert logo a seguir a esta obra de Proust, senti as mesmas dificuldades mas agora acrescidas, porque Flaubert é, ao contrário de Proust, um homem aparentemente sem estilo, é factual, não há flores, a gente não se pode defender. No Balzac, que estou a traduzir agora, estou a sentir outro tipo de dificuldades, mas a tradução é muitas vezes um jogo de palavras cruzadas, de andar à procura até encontrar a palavra certa, ou quando traduzi Perec, **A Vida Modo de Usar**, com múltiplas charadas pelo meio. E eu traduzi aquilo em seis meses, ainda hoje me parece incrível, mas toda a noite eu sonhava com o livro, vivi dentro daquela obsessão. Esse lado da perseguição de uma solução difícil é uma das coisas que mais me atraem na tradução.


ANTÓNIO PEDRO FERREIRA

Para Pedro Tamen, «a tradução é sempre a obra aberta»

Pedro Tamen

«A Literatura é a única História possível do Homem»

Com a Poesia se disfarça e é de forma disfarçada que a vive. Sem fazer alarde, sem nunca se levar muito a sério. Publicou o primeiro livro de versos há 50 anos, o que agora se assinala com uma exposição bio-bibliográfica e o lançamento de um novo livro, *Analogia e dedos*, numa sessão com leitura de poemas, no próximo dia 18, na Casa Fernando Pessoa. Um dos nomes de referência da Literatura Portuguesa contemporânea, Pedro Tamen, 71 anos, também um tradutor dos mais *virtuosos*, fala ao **JL** da sua vida e da sua obra, do intenso jogo da busca de sentidos e de palavras que move os seus versos

■ **MARIA LEONOR NUNES**

Pelo verso, os retratos de um conjunto de figuras da História e da Literatura – *Analogia e Dedos*, uma edição Oceanos, é o novo livro de Pedro Tamen. Diferente e igual à sua Poesia, marcada pelo rigoroso jogo de sentidos, na permanente tensão entre a ironia e o amargo de boca ou o desencanto com que as palavras dizem uma certa inutilidade de existir. Ou num esgar, o não valer a pena, entre ser e não ser. O poeta, 71 anos, que é também tradutor e foi muitas outras coisas na vida – jornalista, professor do Ensino Secundário, director da Editora Moraes, onde fez a colecção *Círculo de Poesia*, e administrador da Gulbenkian, com o pelouro das Belas Artes – é dos que prezam a discrição. Quem o conhece, acha-lhe poucas parecenças com os poetas. É um homem de temperamento «raciocinante», organizado, com necessidade de ordem por dentro e por fora, ritualista e lúcido. Vive agora em Palmela, na Casa da Pedreira, de barras amarelas, que reconstruiu das ruínas, em pleno Parque Natural da Arrábida. Um sonho que realizou, como todos os que acalentou. Não tem razões de queixa da vida, nem da Providência. E leva os dias a traduzir – terminada a tradução de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, está a dois terços de *Salambô*, de Gustav Flaubert –, todas as manhãs, a ler, a ouvir música e a dar passeios confessadamente curtos, que não dão para tirar a barriga de misérias. Traduzir é a sua ginástica para a escrita poética, essa compulsiva, de um golpe só, limpa. E sempre foi assim em 50 anos de Literatura, que agora lhe rendem uma justa homenagem, numa sessão, dia 18, às 18 e 30, na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa. Será inaugurada uma exposição documental que fica patente até 9 de Novembro, e António Lobo Antunes, Maria do Rosário Pedreira, Maria Velho da Costa, Manuel Amado, entre outros, vão ler poemas do autor. Ao **JL** Pedro Tamen falou do que mudou e permaneceu ao correr das palavras entre *Poema para todos os dias*, publicado em 1956, e *Analogia e Dedos*, que agora vai lançar.

Jornal de Letras: Como encara a homenagem que lhe vai ser feita pelos 50 anos de vida literária?
Pedro Tamen: Um pouco incomodado. Sempre preferi uma posição discreta, sem me pôr em evidência. Ainda por cima os convites e a capa do livro têm a minha fotografia em tamanho sobrenatural. Intimida-me um pouco, mas se tem que ser…

Afinal, meio século de Poesia merece uma (justa) homenagem…
Não sei…

Isso é modéstia…
É evidente que a ocasião me leva a pensar um pouco nestes 50 anos que passaram, no menino de 22 anos que eu era, quando publiquei o primeiro livro.

E o que sente quando pensa em todo esse tempo?
Duas coisas contraditórias: como muita coisa mudou e como nada mudou. Porque naturalmente mudou muita coisa em mim. Os primeiros livros eram marcados por aquilo a que o João Gaspar Simões chamou misticismo, mais ou menos ingénuo, mas de qualquer modo entusiasta. E o homem que eu sou hoje não tem nada que ver com isso. Por outro lado, muita coisa mudou também do ponto de vista formal e da capacidade de escrita. Hoje leio esse meu primeiro livro com algum enternecimento, e não posso deixar de notar algumas ingenuidades. São coisas que não escreveria hoje.

Mas há permanências fortes na sua poesia?
Sim. Há uns anos, fiz uma leitura no Porto, pouco depois de terem saído os meus últimos livros, *Guião de Caronte* e *Memória Indescritível*, cujo tema fundamental era a morte. Ao fazer a escolha dos poemas que ia ler, lembrei-me de ver o que sobre esse tema tinha escrito lá para trás. Para grande surpresa minha, descobri que havia muita coisa, desde o princípio. A morte foi sempre recorrente na minha poesia.

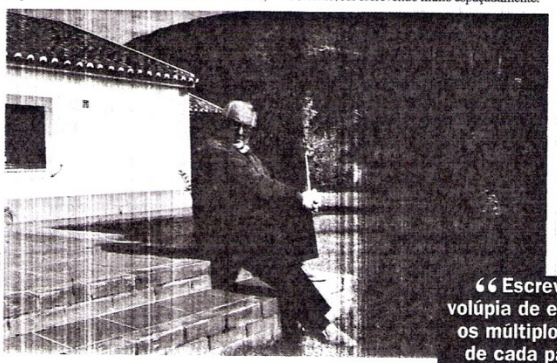


FOTO DE INÁCIO LUDGERO

E também a ironia.
Quem fazia o favor de gostar muito do que eu escrevia e notava essa ironia era José Cardoso Pires. E essa é realmente uma característica fundamental da minha poesia. A ironia é a minha maneira de me esconder. E já estava também no primeiro livro e atrevo-me a dizer que está igualmente neste que agora vou publicar.

Livro de retratos
***Analogia e dedos* é, à primeira vista, um livro único na sua obra.**
É diferente, porque é um livro de retratos. Oficialmente, não estou a falar de mim...

Apenas oficialmente...
Pois, estou a falar de Madame Butterfly, de D. Afonso VI ou de Bocage. E foi um livro muito difícil. Demorou-me vários anos. Todos os meus livros têm um esquema que surge naturalmente, o que tem que ver com o meu carácter geométrico, arrumado tanto nas coisas exteriores como nas interiores. *Analogia e dedos* nasceu com dois ou três poemas sobre figuras...

Qual foi o primeiro?
César. E a seguir, veio Brutus. O esquema era de retratos. Coincidiu com a minha reforma, com a mudança para a Arrábida, onde julgava que ia escrever mais. Só que isso não aconteceu. Até porque coincidiu também com a tradução do Proust. Portanto, fui escrevendo muito espaçadamente.

Por que lhe interessou poeticamente a ideia do retrato?
Já pensei nisso, mas não sei bem. Talvez pelo facto de nessa altura estar a traduzir um livro com uma enorme riqueza de figuras como é o *La recherche*…Estar metido nesse universo talvez me tivesse dado a tentação da minha velha aspiração efabulatória e de me despersonalizar, de não falar de mim.

O que decidiu a escolha dos retratados?
São figuras muito diversas, da História, da Mitologia, da Bíblia, da Literatura. A escolha foi um pouco casual, por vezes ao sabor das minhas leituras, como é o caso de Herzog.

Não houve nenhuma escolha intencional?
O D. Afonso VI. Sempre me impressionou pelo lado do «pobrezinho», enganado pela mulher, pelo irmão, preso e confinado a um quarto, onde acabou por morrer. Era meio pateta, o tipo posto de lado. Bocage também foi escolhido. Mas não fiz um plano prévio das figuras sobre as quais ia trabalhar. Fui escrevendo e só muito recentemente decidi publicar o livro. Aí, deixei de lado alguns poemas e pensei num outro esquema que é quase segredo: incluir apenas 35 poemas.

Porquê?
É uma homenagem encapotada ao Cristovan Pavia, cujo único livro, publicado em vida, se chama precisamente *35 Poemas*.

É um gesto de profunda amizade?
Cristovan Pavia é talvez o meu maior amigo de sempre. Aliás, dos quatro amigos determinantes na minha vida, só um está vivo. O Cristovan morreu debaixo de um comboio, quando eu estava em Moçambique. Foi num quarto da messe de Nampula, com uma osga por cima da minha cabeça, que vivi a sua morte. Depois, morreu Nuno Bragança e Luís de Sousa Costa.

Inutilidade de ser
A morte perpassa este novo livro...
Mais ainda do que a morte, talvez seja perpassado por qualquer coisa que já atravessava também *Memória Indescritível* e a que chamaria a inutilidade de ser. Ou um pouco da indiferença entre ser e não ser.

Uma espécie de não valer a pena?
Exacto. E da irrepetibilidade das coisas. Num poema da *Memória Indescritível*, numa alusão ao filme *Casablanca*, quando Ingrid Bergman pede «Play it again, Sam», eu digo que não é possível tocar outra vez, porque já nem o ar onde vibra a corda do piano é o mesmo. Esse tema da irrepetibilidade repete-se em *Analogia e dedos*. Há no fundo uma certa noção da vacuidade, da nulidade de tudo.

> **“Escrevo com a volúpia de esquadrinhar os múltiplos sentidos de cada palavra, do ponto de vista sonoro e semântico”**

Sem possibilidade de redenção?
Sim, não há nenhuma porta aberta ao fundo. É curioso que à medida que o livro foi crescendo, fui-me convencendo que era diferente de tudo o que tinha escrito até aqui. Hoje sei que não, que pelo contrário, está numa lógica de continuidade muito clara.

No último poema de *Analogia e dedos*, afirma essa impossibilidade de salvação, mas diz que se salva a Literatura.
Quando o escrevi, tinha acabado de traduzir o último volume de Proust, cuja mensagem é justamente essa. Se alguma coisa fica, é a Literatura. No fundo, a Literatura é a única História possível do Homem.

Em que medida?
Bom, quem diz a Literatura, diz as Artes, de uma maneira geral. Na verdade, encontrar-se o esqueleto de uma criança de há milhares de anos não adianta muito. Mas ler-se uma elegia de Camões ajuda a percebermos o que somos e o que fazemos com os pés assentes na Terra. No entanto, quando escrevi esse poema, estava longe de pensar que ia ser o último do livro. Mas não foi inocentemente que depois o escolhi para 'fechar' o livro.

Há ali um certo carácter de testamento?
É, até porque não sei se este não será o meu último livro.

A morte assusta-o? Usa as palavras para se desforrar dessa ideia?
Por um lado, há uma desforra, uma luta corpo a corpo contra essa ideia. Mas sou muito agarrado às coisas, ao quotidiano, aos rituais e não posso deixar de pensar todos os dias e a várias horas do dia naquilo que vou deixar de ter, de ver, de fazer... O aceno do não ser está presente a todas as horas.

Escrita compulsiva

Já afirmou que a Poesia era para si uma espécie de escudo...
Sim, mas por outro lado é qualquer coisa compulsiva. Escrevo Poesia, porque sou obrigado a escrevê-la. Uma vez, tive um acidente de automóvel, porque estava a escrever um poema em cima do volante, quando ia a subir a Rua da Misericórdia, atrás de um eléctrico...

...É aquilo a que se pode chamar um poema de choque. Mas isso quer dizer que o poema surge de uma forma torrencial, inadiável?
Sim. E a frase de Valéry, que dizia que o primeiro verso é dado pelos deuses é mesmo verdadeira. Aparece normalmente o primeiro verso e tenho de o escrever imediatamente e no branco do papel. Memorizar, não dá. O poema só existe escrito. E raríssimas vezes faço emendas. As que faço são umas vírgulas, uns pontos, não mais do que isso.

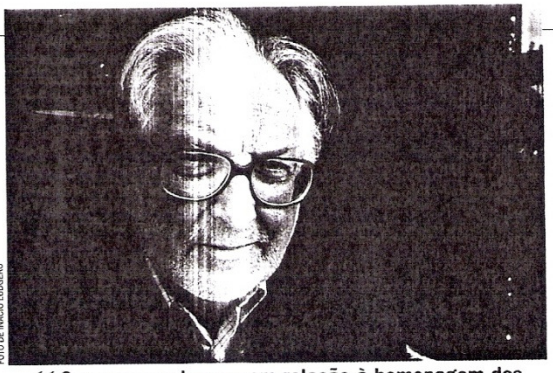


FOTO DE: INÁCIO LUDGERO

"O que me embaraça em relação à homenagem dos 50 anos é que nunca me levei muito a sério. E olho para a chamada vida literária portuguesa, e não só, e vejo o modo como as pessoas se levam a sério, na maioria dos casos sem razão. Fico banzado"

Isso é tanto mais surpreendente quanto nos seus poemas parece evidente um jogo apurado de linguagem, um mecanismo interno de sons e sentidos muito intrincado.
Uma vez, na Universidade de Brasília, perguntaram-me justamente se fazia muitas emendas e eu disse que não. O José Saramago estava também nesse encontro, saltou da mesa e disse que lhe custava acreditar em tal coisa. Para mais, eu tinha acabado de publicar *43 Sonetos*... Mas é a verdade. Simplesmente, por vezes, sai uma coisa que me repugna e rasgo logo. Sou avesso a guardar coisas. Um poema ou é ou não é.

E sai limpo?
Sim. É verdade que tenho um apego especial às palavras e à linguagem. Sou daqueles que se escandalizam com as pessoas que falam e escrevem mal. E escrevo com a volúpia de esquadrinhar os múltiplos sentidos de cada palavra, do ponto de vista sonoro e semântico.
Por isso, escandalizou-me que, em certa época, me dissessem que eu era um poeta barroco e que fazia uma brincadeira com as palavras, um jogo fútil. É evidente que há jogos de palavras na minha poesia, mas nunca são completamente inocentes.

Há na sua poesia um forte traço de cepticismo e de descrença...
Aparece sobretudo nos últimos livros. Houve um tempo em que eu acreditava. De certa forma ainda acredito, mas de uma maneira diferente. *Poema de todos os dias*, o meu primeiro livro, tinha a arrogância de se apresentar quase como um poema épico, mas o interessante é que tinha já todos os temas que foram desenvolvidos ao longo de todos os livros que depois escrevi.

O primeiro livro

É, nesse sentido, uma forma embrionária de toda a sua poesia?
Sim, é uma espécie de ovo de onde saiu... sei lá se a serpente. Há, aliás, um episódio que não resisto à tentação de contar. É que perdi o meu exemplar desse primeiro livro, que foi publicado em edição de autor e que paguei com a ajuda de um capitalista amigo de um amigo meu...

Foi um bom investimento?
Tive lucro. Quando o meu livro saiu da tipografia, andei pelas livrarias a fazer as consignações, coisa que hoje seria impossível, porque corriam-me a pontapé. Depois, fui recolher as sobras e não havia. Foram 500 exemplares e ganhei dinheiro. Acabei por ficar sem qualquer exemplar dessa edição e um dia disse-o ao Fernando Assis Pacheco. Uns tempos depois, ele apareceu-me com um *Poema para todos os dias*, que tinha descoberto num alfarrabista. É esse que tenho, com uma dedicatória do Assis Pacheco. E vai estar na exposição na Casa Fernando Pessoa, tal como a crítica de João Gaspar Simões,

uma das coisas de que me orgulho muito.

Foi muito encorajadora?
Era obrigatório mandar os livros para o Gaspar Simões, que era o Papa da crítica, com a sua coluna das quintas-feiras, no *Diário de Notícias*. Quando saiu a crítica, fiquei rendido. Gaspar Simões dizia nomeadamente que ao ler pela primeira vez um poema de Verlaine, Baudelaire tinha dito que sentira «*un frisson noveau*» e que ele tinha sentido o mesmo ao ler o meu livro. No fim da crítica, afirmava que, no entanto, havia um perigo que espreitava aquele poeta. Era o misticismo. Na verdade, quando publiquei o segundo livro, *O sangue, a água e o vinho*, ele arrumou-me em quatro linhas, dizendo que não se tinha enganado.

Mas teve outras críticas favoráveis?
No meio literário, mandei esse primeiro livro apenas a dois poetas que eu admirava muito e que desconhecia que não gostavam um do outro.

Quem?
Jorge de Sena e Mário Cesariny. A este conhecia-o de vista, porque morava na Estrada de Benfica e encontrava-o no eléctrico. Falámos sobre o livro e Cesariny disse-me que o meu Cristo era demasiado apolíneo para o seu gosto. Do Sena, só tive resposta dois ou três meses depois. Recebi então uma carta manuscrita com uma análise do meu livro em quatro páginas cerradas... Foi de tal forma importante para mim que depois, quando eu próprio passei a ser um velhote, sempre que recebo um livro de um jovem poeta, faço sempre ponto de honra em escrever.

Necessidade e exibicionismo

Já tinha muitos poemas na gaveta, quando arriscou publicar *Poema para todos os dias*?
Não, escrevi-o de enfiada. No fundo, comecei a escrever a sério na transição dos anos 40 para os 50, no que era então o 6º ano do Liceu. Eu ia para Direito, por um qualquer mistério...

Mistério, porquê?
Tinha 14 anos e acho que foi a família que me empurrou. Mas nunca me arrependi de ter feito o curso de Direito, porque foi muito útil do ponto de vista da disciplina mental. É uma espécie de Matemática, que ajuda muito a raciocinar e que casa com o meu temperamento, muito raciocinante. Fiz o segundo ciclo em casa, porque estive doente.

Foi uma doença que se prolongou muito tempo?
Sim, tive uma pleurisia na sequência de uma primo-infecção. Quando voltei ao liceu, caí numa turma extraordinária onde estavam, por exemplo, António Osório, Cristovam Pavia, Luís de Sousa Costa, Vítor Cunha Rêgo, Raul Rosado Fernandes e muitos outros, que se tornaram conhecidos. Em casa, eu tinha tido um professor extraordinário, que me fez ler muito e durante esses anos eu escrevia umas imitações do que ia lendo.

De pendor muito clássico?
Sim, li muito a sério os clássicos, que hoje ninguém lê. Mas, mesmo no meu tempo, os alunos liam quando muito o que vinha nas selectas. Na poesia, tinha chegado até ao Cesário Verde e foi, no regresso ao liceu, sobretudo com Cristovam Pavia, que era filho do Francisco Bugalho, o da *Presença*, amigo de Régio, que comecei a ler, por exemplo, Fernando Pessoa. Fiquei verdadeiramente ofuscado. Além disso, o Pavia, o António Osório, o Rogério Fernandes, outro colega de turma, todos escreviam e eu fui, nessa altura, movido a escrever a sério.

A escrita era uma necessidade?
Era, mas temperada com algum exibicionismo, como não pode deixar de ser, quando se é adolescente. E não mais deixei de escrever. Ainda no liceu, um grupo formado por mim, António Osório, Rogério Fernandes, Fausto Denis e José André Leitão da Graça criou uma revistinha, a *Anteu*, de que saíram dois números.

Foi onde se estreou literariamente?
Com um conto, logo no primeiro número. E no segundo publiquei alguns poemas.

Não voltou a escrever ficção, nem para a gaveta?
Não, não voltei a prevaricar. No entanto, tive sempre o sonho de escrever Teatro. E particularmente Teatro em verso, talvez por ter lido Eliot. Mas descobri que tal como há pessoas que nascem sem uma perna ou sem um braço, eu nasci sem a capacidade de efabulação. Não sou capaz de inventar histórias. Sou um corredor de 100 metros e não de fundo.

Mas conseguiu levar esse primeiro conto até ao fim...
Era muito curto e baseado numa experiência: a emoção do primeiro cigarro, escondido num vão de escada. Quando saiu a *Anteu*, eu já estava na Faculdade e na altura deu-se uma evolução espiritual, que me ligou aos meios católicos juvenis e fui director do jornal *Encontro*, da JUC (Juventude Universitária Católica). Essa conversão misturada com a minha primeira paixoneta deu o *Poema para todos os dias*. O segundo livro *O Sangue, a Água e o Vinho* seria ainda muito religioso, de tema teológico. O terceiro, *O Primeiro Livro de Lapinova*, é um livro de amor. Mais tarde, metido no *Daniel na cova dos leões*, há um segundo *Livro de Lapinova*.

Porquê essa recorrência?
Foi Cristovam Pavia que um dia me deu a ler um conto de Virginia Wolf, chamado *Lapin e Lapinova*, que é uma história de amor em que os dois amantes se assumem como coelho e coelha e saltam pelos montes. Esse mito entrou em mim e passou a ser o símbolo da mulher amada, porque gostei muito do conto. Além disso, o Cristovam era muito convincente.

Por outro lado, há uma vertente social e política, na sua poesia, acentuada, por exemplo, em *Poemas a isto*.
Esse livro tem que ver com o salazarismo. Um dos poemas chama-se mesmo *S*. Desde o princípio que há esse lado social e político na minha poesia, mas nesse livro é o tema, com referências até directas a acontecimentos da época, decifráveis. Por exemplo, *Aviso aos que nos cortaram as barbas* tinha que ver com uns estudantes que foram presos e a quem a Pide cortou as barbas.

E não teve problemas com a censura?
Não. A Pide não ligava muito à poesia. Na Moraes, tive vários livros apreendidos, mas nenhum de poesia. Houve uma ameaça com um livro da Sophia.

Qual?
Creio que o *Livro VI*, mas acabou por não acontecer nada. Na verdade, achavam que eram livros com pouca tiragem, que chegavam a pouca gente.

Mudança de pele

No início dos anos 70, publicaria *Daniel na cova dos leões*. Marcou uma viragem?
Foi depois de um longo intervalo sem publicar, quando fui para Moçambique, feito capitão. O curso estava acabado, já tinha casado pela primeira vez e entrado na vida profissional, na Moraes. Tinha 33 anos quando fui mobilizado para Moçambique.

"A frase de Valéry, que dizia que o primeiro verso é dado pelos deuses é mesmo verdadeira. Aparece normalmente o primeiro verso e tenho de o escrever imediatamente e no branco do papel. Memorizar, não dá. O poema só existe escrito"

E foi a terceira vez que fui para a tropa. Felizmente, era da Administração Militar e não andei propriamente aos tiros. O grande amargo de boca foi a coisa em si mesma, estar ali, sozinho. E foi nessa altura que nasceu *Daniel na cova dos leões*, que de certo modo inaugura uma nova etapa na minha poesia, em que se acentua o tal lado irónico, também o desencanto e um pouco a contemplação do passado. É um dos livros de que eu gosto, por razões que não são apenas poéticas, mas pessoais. Está ligado a momentos importantes da minha vida, a mudanças de pele. Tal como mais tarde, *Horácio e Coriáceo* corresponde a outra mudança de pele, menos espampanante que a anterior. E é o livro que de certa forma inaugura o *new look*, que culmina com *Analogia e dedos*.

O que mais o marcou nessa passagem pela Guerra Colonial?
Eu estava colocado na chefia do Serviço de Intendência e era oficial de segurança, o que não deixa de ser cómico. Era eu que sabia das operações secretas e também andava pelo Norte de Moçambique, estando em Nampula, para inspeccionar se as batatas chegavam em bom estado ou se havia aldrabices nas contas. Evidentemente eram coisas que não me interessavam nada, passava a vida obcecado com a chegada do correio. Ao ler o livro que António Lobo Antunes publicou sobre as cartas de guerra, eu revivi essa ansiedade da espera do correio ao sábado depois do almoço. Foi um momento de grande mudança interior que coincidiu com a separação da minha primeira mulher.

Essa mudança interior teve a ver com a sua ruptura com o catolicismo?
Com certeza. O que me atraía inicialmente na religião era o desejo de intervenção junto dos outros e, ao mesmo tempo, um certo desencanto com o mundo real. Mas devo também confessar que havia uma espécie de entusiasmo colectivo do meu grupo de amigos, pelo qual me deixava arrastar.

Quando se dá a minha ruptura, o que é interessante é que acontece mais ou menos na mesma altura em que esse grupo também rompeu com a religião. Só que aí não fui arrastado, foi pela reflexão e por um enorme desencanto em relação à Igreja visível, para usar uma expressão da época. Não se tratou de um afastamento espectacular repentino, mas progressivo, uma espécie de enjoo.

Mas zangou-se com a Igreja ou mesmo com Deus?
Com Deus, não sei se me zanguei. Se me perguntar se acredito em Deus, se calhar não sou capaz de responder. Mas é verdade que acredito em qualquer coisa, que uma pedra não é para mim apenas uma pedra.

No início da conversa, confessou que era discreto. É também esse o seu modo de estar na poesia?
Muitas pessoas dizem que dos poetas que conhecem, sou aquele que menos parece ser um poeta. Tal como na poesia me disfarço, a poesia é também em mim qualquer coisa de disfarçada. Que vive num recanto de mim, sem grandes alardes. O que me embaraça em relação à homenagem dos 50 anos é que nunca me levei muito a sério. E olho para a chamada vida literária portuguesa, e não só, e vejo o modo como as pessoas se levam a sério, na maioria dos casos sem razão. Fico banzado.
Daqui a 50 anos, ninguém vai estar a comemorar a publicação de *Analogia e dedos*. Não tenho ilusões nenhumas a esse respeito.

Não tem a ambição de deixar uma obra?
Não. Semeei umas coisas lá para trás, se alguém quiser ler que leia. ●

inéditos

BOCAGE

Já não sou. Já não serei
se fui. Agora à cova
além dos ossos e caroços
muito mais descerá.
O verso, o riso, o vinho,
a mão ladina sobre a carne morna,
tantas coisas sentidas, ressentidas,
intenções, bolandas, entreactos,
entradas por saídas, choros finos:
muito mais descerá.

Não sou, é certo, e não serei,
mas no descer de tudo
já nem fui.

NOÉ

Pronto, pronto, eu faço. Dá um trabalhão
mas faço. Corto madeira, arranjo pregos,
gasto o martelo. E o pior também:
correr o mundo a recolher os bichos,
coisas de nada como formigas magras
e os outros, os grandes, os que mordem
e rugem. E sei lá quantos são!
Em que assados me pões. Tu
gastaste seis dias, e eu nunca mais acabo.
Andar por esse mundo, a pé enxuto ainda,
a escolher os melhores, os de melhor saúde.
que o mundo que tu queres não há-de nascer torto.
Um por um, e por uma, é claro, é aos pares
- o espaço que isso ocupa.

Mas não é ser carpinteiro,
não é ser caminheiro,
não é ser marinheiro o que mais me inquieta.
Nem é poder esquecer
a pulga, o ornitorrinco.
O que mais me inquieta, Senhor,
é não ter a certeza,
ou mais ter a certeza de não valer a pena,
é partir já vencido para outro mundo igual.

NEFERTITI

Aqui estou presa em terracota.
Mas, tanto como dantes, deste lado
meus olhos adivinham o horizonte antigo
que então me iluminava.

É pequena esta casa para mim,
atravesso-lhe os muros e vejo em cada dia
renascer a verdade sobre o mundo.

Descem ao longe os barcos pelo rio
(esse que aqui não há)
mas há uma viagem, e é ela que me prende
a um barro sem fim.

A_____EZ DO TRADUTOR QUE FECHOU A PÁGINA DA POESIA

Desde há oito anos que o quotidiano de Pedro Tamen é passado num cenário rural. Livros com paisagem.

Chegar a casa de Pedro Tamen (n. 1934, Lisboa) à primeira, sem nos perdermos pela Arrábida a caminho de Palmela, significa uma de duas coisas: ou temos GPS no carro, e ainda assim a tarefa ameaçava ser hercúlea, ou recebemos antes, por *e-mail*, um mapa detalhado, escrito pelo próprio, com as indicações necessárias para cumprir a hora marcada: 15h. Tamen avisara-nos por telefone: «*Em condições normais, demoram 45 a 50 minutos de Lisboa.*» Nem mais. Os últimos 600 metros são feitos em terra batida e na última curva é possível ver, ao fundo, o refúgio do poeta e tradutor – que um dia foi director de uma editora (Moraes), administrador da Fundação Calouste Gulbenkian, crítico literário, professor e presidente do PEN Clube Português.

No escritório onde trabalha permanentemente desde 2000 (até essa data a casa era ocupada apenas aos fins-de-semana), as estantes estão tomadas por livros, parte de um universo maior, disperso pelo piso de cima e pelo apartamento de Lisboa. Há uma ordem na pequena biblioteca: mais perto da secretária ficam os dicionários e enciclopédias, essenciais a quem traduz todos os dias (excepto sábados e domingos); mais afastadas, as obras de artes plásticas, ensaio, literatura, história e ciências sociais. «*Os netos crescem e as estantes vão sendo invadidas por fotografias*», revela a certa altura. Há recordações dos seus 21 netos, esculturas de Cutileiro, desenhos de Graça Morais e quadros de Jorge Martins.

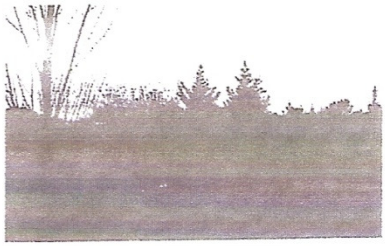
Nesse dia, Pedro Tamen estava envolvido na tradução de uma novela de Balzac (*Sarrazine*) para a Relógio d'Água, ao som de John Coltrane: «*Normalmente gosto de ouvir música enquanto trabalho.*» Ao *jazz* de Keith Jarret, Wynton Marsalis e Billie Holiday sucede-se a música de Wagner ou Verdi, por exemplo. Depois da monumental tarefa de traduzir *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel

«Ainda há flores nas amendoeiras»

«*Ainda há flores nas amendoeiras*», repete. O cenário que chega naquele dia através da janela é apaziguador. O sol de fim de tarde passa por entre cedros, amendoeiras, ameixoeiras e um ou outro tamariz. Pedro Tamen gosta muito de árvores: algumas foi ele próprio que plantou. Por vezes, sai de casa e senta-se num banco de pedra que colocou no jardim para contemplar o vale. Quem aparece quase sempre é *Moisés*, o rafeiro, à procura de atenção. «*É um carente profissional*», confessa o dono.

Proust, também para a Relógio d'Água, Tamen terminou «*dois Flaubert e dois Balzac*». Trata-os com a informalidade reservada aos amigos de longa data, e de facto são-no há décadas, página por página, livro por livro.

Quando se senta à frente do computador, logo pela manhã, começa por responder aos *e-mails*. Traduz das 9h30 às 13h e só raramente segue com os dicionários pela tarde fora. Desde 1959 que já concluiu 149 volumes e é ele que define os prazos de entrega às editoras. «*Posso vangloriar-me de nunca me ter atrasado.*» Obsessivo com os prazos e com a qualidade do trabalho realizado, Tamen relaxa após o almoço: preguiça, lê e ouve música no cadeirão vermelho ou sai até ao jardim para brincar com *Moisés*, o rafeiro que um dia lhe entrou em casa cheio de fome. «*Vida pacata*», garante Tamen, que gosta dela mesmo assim. «*Ir a Lisboa é hoje um sacrifício.*» Também por isso, é um homem sereno, que tem por hábito fazer pequenas pausas para olhar lá para fora, pela janela. «*Ainda há flores nas amendoeiras*», aponta.



A poesia não podia ser um assunto esquecido na sua vida. Por duas vezes reuniu a obra poética: em 1991, *Tábua das Matérias*, para o Círculo de Leitores, e 10 anos depois a Gótica editava *Retábulo das Matérias (1956-2001)*. «*Acho que foi uma página que se fechou. Já pensei tantas vezes nisso, mas agora tenho setenta e três anos.*» ▯

João Pombeiro Fotografia de Pedro Loureiro

NOTAS

[1] Isto é, como se verá adiante, «em escova», mas comprido atrás.

[2] Alusão ao episódio das *Geórgicas* de Virgílio em que Aristeu, castigado pelos deuses por ter provocado a morte de Eurídice, mergulhou nas águas de um rio ao encontro de sua mãe Cirene.

[3] Residência dos condes de Paris, pretendentes ao trono de França, no seu exílio em Inglaterra.

[4] Expressão usada em diversos parlamentos, incluindo a Câmara dos Comuns, e que substitui os aplausos de aprovação.

[5] A expressão *sub rosa* refere-se ao costume antigo de se celebrarem reuniões numa sala donde pendia do tecto uma rosa, e cujos participantes ficavam obrigados a um segredo absoluto sobre o que se passara.

[6] O mapa do «Tendre» (aqui designado por País do Sentimento) representava um país imaginário, uma espécie de jogo que exprimia o imaginário sentimental dos elegantes do século XVII.

[7] Referência à chamada lei do septenato, de Novembro de 1873.

[8] Referência aos jovens e franzinos mandaretes que seguiam atrás nas carruagens e saltavam para abrir as portinholas. Balzac refere um «tigre» em especial, Toby, o tigre de Baudenord, no seu livro *Os Segredos da Princesa de Cadignan*.

[9] Nome dado à sumptuosa tenda onde Francisco I de França recebeu Henrique VIII de Inglaterra (1520), para o impressionar e tentar obter a sua aliança contra Carlos V.

[10] Referência aos problemas digestivos dos Hebreus causados pela sistemática ingestão de maná durante a travessia do deserto.

[11] Cf. atrás nota 8.

NOTAS

10 [1] Isto é, de um governo de orientação direitista (16 de Maio de 1877).

12 [2] Para o entendimento do texto, sublinhe-se a qualidade direitista, nacionalista, do académico e deputado Maurice Barrès e do deputado monárquico Georges Berry, por um lado, e o republicanismo moderado dos políticos Ribot e Deschanel, por outro. Como se sabe, Maurras e Léon Daudet foram fundadores do movimento ultranacionalista e monárquico de *L'Action Française*.

17 [3] *«On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous, / Seigneur...»* (Racine, *Fedra*.)

19 [4] Referência às apaixonadas heroínas da tragédia de Racine e do romance de Madame de La Fayette.

22 [5] O *jambon d'York*, ou *jambon cuit* é o que habitualmente se chama em Portugal «fiambre»; o comummente chamado «presunto», o presunto fumado, denomina-se em francês *jambon cru* (com diversas variedades, como o *de Parma)*.

66 [6] «Gosto do som da trompa, à noite, ao fundo dos bosques» *(«J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois»)*: Alfred de Vigny, *Le Cor*.

66 [7] Arquitecto do século XVII que concebeu os dois palácios que limitam a Praça de la Concorde.

93 [8] Referência a uma inscrição gravada num rochedo do desfiladeiro das Termópilas depois da morte de Leónidas e dos trezentos espartanos que tentaram deter o exército de Xerxes: «Estrangeiro, vai dizer a Esparta que aqui morremos para obedecer às suas leis!»

94 [9] Uma assim chamada facção dos republicanos, que se opunha aos radicais e que esteve no poder entre 1879 e 1885 e entre 1890 e 1895.

96 [10] Célebre agência noticiosa fundada nos anos 30 do século XIX e que veio a dar origem à agência France-Presse.

96 [11] Isto é, «o primo estúpido»; o romance de Balzac de cujo título se faz trocadilho chama-se *La Cousine Bette* (tradução portuguesa: *A Prima Bette*).

97 [12] O duque de Chartres, neto de Luís Filipe, era o irmão mais novo do conde de Paris.

113 [13] Alusões a Schopenhauer e à sua concepção da Música.

120 [14] Jogo de palavras entre *cochon* (porco) e *Cauchon*, nome do bispo de Bauvais que presidiu ao processo de Joana d'Arc.

120 [15] Abreviatura de «*pour prendre congé*», isto é, «para se despedir».

141 [16] Poeta que fora o primeiro marido de Françoise d'Aubigné, marquesa de Maintenon, a qual veio a casar em segundas núpcias com Luís XIV.

145 [17] *Os Dois Menecmos*, comédia de Plauto, também chamada «dos Gémeos».

171 [18] Referência ao título de uma opereta de Offenbach, *Monsieur Choufleury*, cujo tema é uma recepção.

172 [19] A *Bibliothèque de Mlle. Lili* era uma série editada por P. J. Stahl.

173 [20] A senhora De Lespinasse, depois de ter sido dama de companhia da senhora Du Deffand, anfitriã de um célebre salão frequentado por escritores e filósofos, veio a abrir por sua vez o seu próprio salão, onde se reuniam os enciclopedistas.

200 [21] Jogo de sociedade em que duas pessoas, depois de partilharem duas amêndoas gémeas, combinam que ganhará um presente a primeira que, passado um determinado prazo, disser à outra a frase «Bom dia, Filipina» (*«Bonjour Philippine»*).

214 [22] Os «santos de gelo» são Mamerte, Pancrácio e Servais, festejados a 11, 12 e 13 de Maio, mas muitas vezes acompanhados de geadas.

214 [23] Passagem célebre do *Parsifal* de Wagner.

219 [24] Alusão ao poema que Leconte de Lisle dedicou a esta filósofa e matemática grega («os mundos rolam sob os seus brancos pés»).

236 [25] Neta de Madame de Sévigné.

245 [26] Jogo de crianças em que uma diz o nome de um objecto, vivo ou não, tendo as outras de levantar o dedo apenas e exclusivamente se o objecto voar, perdendo em caso contrário.

286 [27] Personagem de uma cortesã da obra de Dumas filho *Demi-Monde*.

287 [28] Personagem de proxeneta de uma sátira de Mathurin Régnier.

290 [29] Referência à *Ester* de Racine, escrita para as alunas de Madame de Maintenon do colégio de Saint-Cyr.

309 [30] De solteira Sebastiani della Porta, acabou assassinada pelo marido, que depois se suicidou.

310 [31] Conhecidos académicos.

318 [32] Opereta de Offenbach.

325 [33] A frase inicial do *Discurso do Método,* de Descartes, a que Proust alude, não fala da coisa «mais espalhada» (*«répandue»*), mas sim da coisa «mais bem distribuída» (*«partagée»*).

332 [34] O discurso «mitológico» é cortado por uma referência à família Menier, fabricante de chocolates e proprietária de um iate famoso.

353 [35] *«À Saint-Blaise, à la Zuecca, / Vous étiez, vous étiez bien aise...»* (Alfred de Musset, *Chanson.*)

353 [36] *«Padoue est un fort bel endroit / Où de très grands docteurs en droit... / Mais j'aime mieux la polenta... /...Passe dans son domino noir / La Toppatelle.»* (Musset, *À mon frère revenant d'Italie.*)

353 [37] *«Au Havre, devant l'Atlantique, / À Venise, à l'affreux Lido, / Où vient sur l'herbe d'un tombeau / Mourir la pâle Adriatique.»* (Musset, *La Nuit de décembre.*)

354 [38] Os Japoneses foram os vencedores desta guerra (1904-1905).

355 [39] A frase final, muito repetida na época, é uma tirada da comédia de Georges Feydeau *La Dame de chez Maxim.*

361 [40] O actor Benoît Constant Coquelin foi o criador do personagem de Cyrano de Bergerac e intérprete célebre de *O Misantropo* de Molière.

365 [41] Alusão à peça de Georges Feydeau *Un fil à la patte.*

407 [42] Alusão ao músico Anfion, desprezado pelo seu musculoso irmão gémeo Zeto por preferir a sua arte aos desportos viris, mas que, na obra de fortificação de Tebas, se mostrou melhor que o atleta fazendo mover apenas com os sons da sua lira as pedras destinadas à construção das muralhas.

457 [43] Citação de uma fábula de La Fontaine (*Dieu, table ou cuvette?*; *O Estatuário e a Estátua de Júpiter* na tradução de Filinto Elísio), onde um estatuário, diante de um bloco de mármore, pergunta que fará dele com o seu cinzel.

464 [44] Voltaire. Porém, os versos citados são de Corneille: *«Apprends que mon devoir ne dépend pas du sien; / Qu'il y manque, s'il veut; je dois faire le mien.»*

472 [45] Personagens de *O Misantropo* de Molière.

486 [46] *«Ils sont partis, les rois des nefs éperonnées, / Emmenant sur la mer tempestueuse, hélas! / Les hommes chevelus de l'heroïque Hellas.»* (Leconte de Lisle, *Les Érinyes.)* No texto original de Leconte de Lisle o segundo verso citado começa por *«entraînant»*, e não por *«emmenant»*.

493 [47] Teatro onde eram representadas peças de *vaudeville.*

495 [48] *«De cette passion la sensible peinture / Est pour aller au cœur la route la plus sûre.»* (Boileau, *Art Poétique.*)

503 [49] *«Il a passé par ici, le furet du Bois, Mesdames, il a passé par ici le furet du Bois joli»*. A canção entende-se melhor se se pensar que o equivalente ao jogo que em Portugal se chama «do anel» é em França o *furet* (furão), aliás normalmente jogado, como neste caso, com um anel.

519 [50] «Panamista» era o epíteto dado aos que estiveram do lado do Governo por ocasião (1892) do grande escândalo relacionado com a falência da Companhia do Canal do Panamá (constituída para a construção do referido canal).

NOTAS

[1] La Bruyère utiliza o verbo no sentido de «recusar».

[2] Para uma compreensão mais cabal do ambiente aquático das linhas que se seguem, deverá o leitor ter presente que a palavra francesa que designa a frisa de teatro (*baignoire*) é a mesma que significa banheira.

[3] Personagens da tragédia *Zaïre* de Voltaire.

[4] Citação de Pascal.

[5] Recordem-se as linhas essenciais do caso (do *affaire*) de Alfred Dreyfus, que dividiu a França e teve uma repercussão social e política inestimável. Oficial judeu, fora injustamente condenado em 1894 por espionagem a favor da Alemanha, demitido das suas funções, desgraduado e condenado a trabalhos forçados perpétuos; enviado para a ilha do Diabo, iniciou-se em 1897 uma violenta campanha a favor da revisão do seu processo, no decurso da qual interveio Zola (*J'accuse*) e que opôs os *dreyfusards* (dreyfusistas) — antimilitaristas agrupados em torno da Liga dos Direitos do Homem — aos *antidreyfusards* (antidreyfusistas) — anti-semitas e ultranacionalistas reunidos na Liga da Pátria Francesa e, mais tarde, na Acção Francesa. A revisão foi inicialmente recusada pelo Ministério da Guerra em 1898, mas a campanha acabou por levar a um segundo processo em 1899, quando se descobriram os documentos falsos carreados por um tal coronel Henry (que pouco depois se suicidou). O Conselho de Guerra condenou então Dreyfus a dez anos de prisão: era declarado culpado, mas reconheciam-se-lhe atenuantes... Só veio a ser completamente ilibado e reabilitado em 1906. O general de Boisdeffre, de que se fala a seguir, era *antidreyfusard* e foi obrigado a demitir-se quando se descobriram as provas falsas do coronel Henry. Foi Saussier, também citado adiante, que assinou o mandato de prisão de Dreyfus em 1894, tal como veio a fazer em 1897 com Estherházy.

105 [6] Marie Charles Estherházy era um espião de origem húngara ao serviço da Alemanha. Foi acusado pelo coronel Picquart de ter sido o autor do documento que levou à condenação de Dreyfus. Absolvido em Janeiro de 1898, foi depois de novo preso e condenado, e morreu no exílio.

108 [7] Picquart, que descobrira a culpabilidade de Estherházy, foi depois sujeito a diversas humilhações, julgado em tribunal marcial, demitido e finalmente readmitido como general e ministro da Guerra de Clemenceau.

114 [8] Personagem célebre no tempo pelas suas apregoadas qualidades de adivinhação.

136 [9] Referência a centrais telefónicas de Paris, que inicialmente tinham nomes de personagens célebres.

141 [10] Trata-se do Institut de France, que reúne em França as cinco academias.

148 [11] Abreviatura do jornal *L'Intransigeant*.

152 [12] Jules Méline era um conhecido antidreyfusista, autor de uma frase célebre: «Não existe nenhum caso Dreyfus.»

152 [13] A Garde Nationale, criada durante a Revolução Francesa, era concebida pelas classes burguesas como um instrumento de defesa da ordem estabelecida e um contrapoder relativamente ao exército.

168 [14] Antoine de Jussieu, botânico que terá introduzido o cedro-do-líbano em França.

190 [15] Mascarille é o criado velhaco e intriguista das comédias clássicas francesas (por exemplo nas de Molière).

190 [16] Pintor orientalista francês do século XIX.

192 [17] O duque Decazes, de tendências liberais, foi ministro de Luís XVIII.

193 [18] Alusão a *O Homem Invisível* de H. G. Wells.

202 [19] Carmen Sylva foi o pseudónimo literário usado pela rainha Isabel da Roménia, mulher de Carol I.

220 [20] A guerra russo-japonesa foi desastrosa para os Russos, apesar do apoio da França.

224 [21] Tipo do rei bonacheirão, herói de uma canção muito popular.

226 [22] Expressão retirada da frase *Dio pose l'Italia in grado di farà da sè*, adoptada por Garibaldi e que traduzia a vontade de que a Itália conseguisse sozinha a sua unificação.

229 [23] Citação de Musset: «*Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse / Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse!*» (*Premières Poésies*).

230 [24] *Les Sept princesses* é uma peça do simbolista belga Maurice Maeterlinck.

230 [25] O *Sâr* (mago) Peladan era um amador de ciências ocultas, fundador do Salão da Rosa-Cruz Católica.

237 [26] A Liga da Pátria Francesa opunha-se à Liga dos Direitos do Homem e aos dreyfusistas, que exigiam a revisão do processo (cf. nota 5).

238 [27] Político republicano que se juntou ao Império e foi presidente do Conselho.

239 [28] Refere-se à pseudo-etimologia do nome Marsantes atrás referida.

240 [29] Joseph Prudhomme foi um tipo de burguês solene e ridículo criado pelo desenhador e escritor Henri Monnier.

243 [30] Antidreyfusistas convictos, apesar de estarem ligados à descoberta das falsificações do coronel Henry.

243 [31] Conhecido jornalista antidreyfusista.

243 [32] O príncipe abraçara Esterházy durante o processo deste.

246 [33] Alusão a um conto de François Andrieux («Há juízes em Berlim») onde os juízes alemães de um processo movido por Frederico II contra um moleiro, porque o moinho deste lhe prejudicava a vista, julgaram contra o rei.

247 [34] Alusão ao episódio narrado no quarto livro do *Pantagruel* de Rabelais, em que Panurgo, numa briga com um vendedor de carneiros, lhe compra um e o deita ao mar, o que faz com que, atraídos pelos balidos deste, todos os outros se lancem também à água, para ruína do mercador.

248 [35] Os Indo-Europeus, os Arianos, eram supostamente descendentes de Jafeth, o terceiro filho de Noé.

251 [36] Académico e professor da Sorbonne, defensor acérrimo das teses nacionalistas.

255 [37] Trocadilho: «*Quand on parle du loup on en voit la queue*» («Quando se fala do lobo vê-se-lhe o rabo») é a frase equivalente à usada em português quando aparece alguém de quem se está a falar («Falai no mau, aparelhai o pau»).

258 [38] Nome antigamente dado à Comédie-Française.

291 [39] Trata-se de um publicista muito conhecido pelo seu anti-semitismo feroz.

296 [40] A palavra *truqueur* designa em calão um prostituto homossexual que exerce chantagem sobre os seus clientes.

313 [41] A avó cita uma frase de O *Misantropo* de Molière: «*Ah, qu'en termes galants ces choses-là sont mises.*»

350 [42] Referência à *Quinta Sinfonia* de Beethoven.

362 [43] Trata-se de uma palavra japonesa (afrancesada por Pierre Loti para *mousmé*, e aportuguesada em alguns dicionários para *mussumê, musmê, musmé* ou *mussumê*) que significa «menina».

364 [44] Nomes de conhecidos actores, o primeiro intérprete de Shakespeare e o segundo de dramas românticos.

369 [45] Alusões a monumentos de Veneza.

375 [46] No texto: *«...Adieu, des voix étranges / T'appellent loin de moi, ô leste sœur des Anges.»* No ciclo de canções de Schubert *O Canto do Cisne (Schwanengesang)*, uma delas, sobre texto de Ludwig Rellstab, chama-se efectivamente *Adeus (Abschied)*, mas nela não figuram exactamente estes versos.

380 [47] Alusão a situações e personagens do romance de Stendhal *A Cartuxa de Parma*.

382 [48] *«De soins tumultueux un prince environné / Vers de nouveaux objets est sans cesse entraîné»*, Racine, *Ester*.

382 [49] Personagens e situações da *Ester* de Racine.

384 [50] Advogado célebre (foi o defensor de Zola no caso Dreyfus).

386 [51] Proust refere-se à entrevista do narrador com Charles após o serão em casa dos Guermantes, que efectivamente se situa no filme do presente volume. A referência a *Sodoma I* explica-se pelo facto de *O Lado de Guermantes II* ter sido inicialmente publicado (1921) com o título de *O Lado de Guermantes II: Sodoma e Gomorra I*.

404 [52] Fabuloso pássaro dos contos orientais, e nomeadamente de *As Mil e Uma Noites*, devorador de carne humana.

405 [53] Expressão retirada de *O Doente Imaginário* de Molière, onde assume comicamente a função de autorizar a entrada na confraria dos médicos.

410 [54] Nesta cidade marroquina uma canhoneira alemã deu lugar a um incidente com a França, o qual terminou com um acordo que abriu as portas do Congo à Alemanha ao mesmo tempo que entregava aos Franceses o protectorado de Marrocos.

413 [55] «Trabalho dos Francos», expressão que na Idade Média designava as construções góticas.

416 [56] Referência a uma oratória de Saint-Saëns e ao *Crepúsculo dos Deuses*, quarta parte da célebre tetralogia de Wagner.

421 [57] Ossian foi um lendário bardo escocês do século III, que exerceu grande influência na literatura romântica, não directamente, mas através de uma tradução-imitação setecentista de James Macpherson.

425 [58] Personagens de *O Barbeiro de Sevilha* de Rossini.

426 [59] Alusão a uma cena do segundo acto do *Parsifal* de Wagner.

429 [60] Alusão às peças do dramaturgo Victorien Sardou, e provavelmente à sua *Cleópatra*, que foi protagonizada por Sarah Bernhardt.

430 [61] Personagem de *A Cartuxa de Parma* de Stendhal.

433 [62] Édouard Detaille, um pintor de cenas de guerra, então em evidência, que chegou a presidir à sociedade dos artistas franceses.

433 [63] Alexandre Ribot, político que foi várias vezes presidente do Conselho de Ministros.

435 [64] Alusão ao provérbio *«Ventre affamé n'a point d'oreilles»*, correspondente ao português «Ventre em jejum não ouve a nenhum».

437 [65] Robinson é um lugar clássico de passeio para os Parisienses, cheio de restaurantes em esplanadas entre castanheiros.

[66] O Perche é uma região de província, situada entre a Normandia e o Maine, célebre pela antiga criação dos cavalos *percherons*.

446 [67] *«Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là»* (Victor Hugo, *Les Châtiments*).

446 [68] *«Grâce aux dieux! Mon malheur passe mon espérance»* (Racine, *Andrómaca*).

450 [69] Personagem de *As Mil e Uma Noites (História de Aladino e a Lâmpada Mágica)*.

451 [70] Daniel Auber, músico, falecido em 1871, autor de óperas e óperas-cómicas, entre as quais a adiante citada: *Os Diamantes da Coroa*.

453 [71] Évariste Désiré de Forges, visconde de Parny, poeta irrelevante da segunda metade do século XVIII, autor de um volume de *Poésies érotiques*.

461 [72] Molière morreu em 1673, no fim da quarta representação da sua última peça, *O Doente Imaginário*, em que desempenhava o papel de Argan. A palavra «juro» é pronunciada na cerimónia burlesca, em latim macarrónico, em que Argan recebe o título de médico.

470 [73] Aventureiro francês do século XVI, político belicoso que acabou assassinado.

472 [74] A alternativa é entre o drama romântico de Victor Hugo e a comédia histórica de François Ponsard.

473 [75] Obras de Corneille.

473 [76] *L'Étourdi*, a primeira comédia de Molière.

487 [77] Da novela de Daudet retirou Bizet a ópera do mesmo nome.

490 [78] O escritor Henri de Bornier foi o autor de *La Fille de Roland*. Mas a alusão refere-se à filha do príncipe Roland Bonaparte, que, efectivamente, casou com um filho do rei da Grécia.

491 [79] Léon Gambetta foi um combativo político republicano, deputado, ministro, presidente da Câmara e presidente do Conselho.

491 [80] Frase retirada de Lucrécio, que fala da alegria que sentimos por não fazermos parte dos que correm grandes perigos: *«Suave, mari magno turbantibus æquora ventis, / E terra magnum alterius spectare laborem...»*

492 [81] *«Les rendez-vous de noble compagnie / Se donnent tous en ce charmant séjour.»*

493 [82] Os autores destas óperas apreciadas pelo duque de Guermantes são, pela ordem indicada, Auber (já antes citado), Mozart, Adam, de novo Mozart e outra vez Aubert.

492 [83] *Les Mohicans de Paris* é uma peça de Alexandre Dumas pai que o duque atribui erradamente a Balzac.

493 [84] São os primeiros versos de *Les Feuilles d'automne* de Victor Hugo: «*Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille / Applaudit à grands cris...*»

493 [85] Poetisa do século XVII, de seu nome Antoinette du Ligier de la Garde.

495 [86] «*La douleur est un fruit, Dieu ne le fait croître / Sur la branche trop faible encor pour le porter*» («L'enfance», *Les Contemplations*).

495 [87] «*Les morts durent bien peu... / Hélas, dans le cercueil ils tombent en poussière, / Moins vite qu'en nos cœurs!*» («À un voyageur», *Les Feuilles d'automne*).

497 [88] De Édouard Pailleron, um autor dramático desprovido de real profundidade.

497 [89] «*Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière!*» (Musset, *La Nuit d'octobre*).

502 [90] Mais uma vez, como a propósito de músicos, o duque de Guermantes põe ao mesmo nível o que manifestamente o não está: Delaroche era um pintor de segunda categoria especializado em temas históricos.

513 [91] A rainha de Nápoles era irmã da imperatriz Isabel da Áustria (assassinada por um anarquista italiano) e da duquesa de Alençon (que morreu num incêndio).

522 [92] Naquele estilo napoleónico abundavam na decoração o N de Napoleão, naturalmente, e as abelhas, que substituíam a tradicional flor-de-lis.

527 [93] Crítico de arte que foi conservador do Louvre.

527 [94] Peças da autoria de Voltaire.

531 [95] «*Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi, / O Seigneur, a quitté ma couche pour la vôtre!*» (Victor Hugo, «Ruth et Booz», *La Légende des siècles*).

538 [96] Casada com Charles de Choiseul, duque de Praslin, morreu assassinada, tendo as suspeitas do crime recaído sobre o marido, que se suicidou.

538 [97] Segundo filho de Carlos X, assassinado em 1820 por Louvel.

539 [98] Laurence de Cinq-Cygne é a heroína do romance de Balzac *Une Ténébreuse affaire* (tradução portuguesa: *Um Caso Tenebroso*).

540 [99] *O Moleiro, o Filho e o Burro*, ou, na tradução portuguesa de Curvo Semedo, *O Velho, o Rapaz e o Burro*.

553 [100] As crianças eram «*voués au bleu*» por força de uma promessa feita pelos pais de, em honra da Virgem, as vestirem sempre de azul até uma certa idade. (Havia também crianças prometidas ao branco.)

553 [101] Siegfried Bing, decorador que pusera na moda a arte oriental.

561 [102] Citação incompleta e incorrecta do versículo 10 do Salmo 2: «...Deixai-vos instruir, juízes da terra!»

563 [103] *«Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe»* (*La Legende des siècles*). No texto de Hugo lê-se *vieux* (velho) e não *seul* (só)

563 [104] A menina Elisabeth era irmã de Luís XVI e com ele morreu no cadafalso; a princesa de Lamballe era grande amiga de Maria Antonieta e morreu às mãos dos revolucionários.

567 [105] Trata-se de um famoso barítono, contemporâneo de Wagner

567 [106] O «romance» de Balzac a que se alude é *A História dos Treze*, formado na realidade por três romances (*Ferragus, A Duquesa de Langeais* e *A Rapariga dos Olhos de Ouro*).

568 [107] Poeta menor do Romantismo francês.

568 [108] Esta carta está recheada de citações literárias, nomeadamente de Musset e de Malherbe (este, sim, o autor do célebre verso que começa: *«Et rose elle a vécu...»*).

584 [109] Georges Clemenceau, político muito popular, identificado com a esquerda. Foi ele que publicou o *J'accuse* de Zola, que, como se sabe, interveio no *affaire* Dreyfus em defesa do acusado.

584 [110] Jornalista, convicto defensor da revisão do processo Dreyfus.

584 [111] Maurice Barrès, escritor e político tradicionalista e ultranacionalista.

584 [112] Liga patriótica (de que Barrès fez parte), nacionalista e anti-dreyfusista (cf. nota 5).

585 [113] Alusão à convocação de toda a nobreza para o serviço militar.

586 [114] Mulher de François Sadi Carnot, que foi presidente da República.

592 [115] Citação aproximada de um passo da *Eneida* de Virgílio.

NOTAS

17 [1] *Legenda Áurea* ou *Dourada* é o nome atribuído no século XV a uma compilação de vidas de santos composta no século XIII pelo beato dominicano Iacopo da Varazze, dito de Voragine. Parece não haver na obra qualquer menção de um homem que tenha dado à luz.

19 [2] Trata-se de mais uma fotografia, esta na estação, visto que as ruínas do palácio de Diana de Poitiers (favorita de Henrique II) se situam em Anet.

21 [3] Alusão a um episódio da *Odisseia* (canto XIII) em que Atena aparece a Ulisses sob a forma de um jovem pastor.

22 [4] Em hebraico (*Mené, Tequel, Parsin*): «contado, pesado, dividido». São as três palavras que apareceram escritas por mão misteriosa na parede do palácio real quando Ciro entrava em Babilónia, e que constituíam uma profecia decifrada por Daniel ao rei Baltasar (*Livro de Daniel*, 5, 25 ss.).

24 [5] Trata-se de Oscar Wilde, que, como se sabe, depois de condenado e preso em Inglaterra por sodomia, veio a morrer em França. Haverá mais adiante nova alusão a Wilde, a propósito de homens que procuram pugilistas.

24 [6] «*Les deux sexes mourront chacun de son côté*» (Alfred de Vigny, «La Colère de Samson», in *Les Destinées*).

32 [7] Personagens do romance *Rob Roy* de Walter Scott.

34 [8] Personagem do *Decâmeron* de Boccaccio: uma mulher que, na ausência do marido, é tentada pelo Diabo.

35 [9] Referência a um poético texto sobre a medusa que constitui um capítulo de *La Mer* de Jules Michelet.

40 [10] Alusão ao célebre sonho de Jacob: «[Jacob] teve um sonho: viu uma escada apoiada na terra, cuja extremidade tocava o céu; e ao longo desta escada subiam e desciam os mensageiros de Deus. Por cima dela estava o Senhor que lhe disse: "Eu sou o Senhor, o Deus de

Abraão, teu pai, e o Deus de Isaac. Esta terra, na qual te deitaste, dar-ta-ei, assim como à tua posteridade. A tua posteridade será tão numerosa como o pó da terra."» (*Génesis*, 28, 12 ss.)

45 [11] Édouard Detaille era um pintor de assuntos militares. O seu quadro *O Sonho*, que seguidamente se menciona, representa soldados da guerra de 1870, dormindo e sonhando.

47 [12] Thomas Henry Huxley, fisiologista, era avô, e não tio, do romancista Aldous Huxley.

48 [13] «*Et pour leur faire honneur les Anges se lever.*» Trata-se de um verso do poema *Les Larmes de saint Pierre* de Malherbe, quando fala dos Inocentes ao serem recebidos no Céu.

52 [14] O *concours général*, suprimido em 1904, reunia todos os anos na mesma competição os melhores alunos dos liceus franceses.

56 [15] Trata-se de Maurice Paléologue, um diplomata francês falecido em 1944, que foi embaixador da França na Rússia e era descendente dos imperadores do Oriente.

65 [16] Trata-se de um pintor, falecido em 1808, que pintou efectivamente um quadro intitulado *Le Jet d'eau* («O Repuxo»).

67 [17] O assim chamado, por antonomásia, «Monsieur» (que era um título comummente dado ao irmão mais novo do rei), era Filipe, irmão de Luís XIV, duque de Orleães, e bem conhecido pelas suas atitudes e aspecto (sempre coberto de jóias e perfumes) e pelas suas amizades homossexuais.

69 [18] Mitridates VI, Eupator, o último dos reis do Ponto, era efectivamente imune aos venenos.

74 [19] «*Ciel! Quel nombreux essaim d'innocentes beautés / S'offre à mes yeux en foule et sort de tous côtés! / Quelle aimable pudeur sur leur visage est peinte!*» (Racine, *Ester*, acto I, cena 2).

75 [20] «*Cependant son amour pour notre nation / A peuplé ce palais de filles de Sion, / Jeunes et tendres fleurs par le sort agitées, / Sous un ciel étranger comme moi transplantées. / Dans un lieu séparé de profanes témoins, / Il met à les former son étude et ses soins*» (Racine, *Ester*, acto I, cena 1). A citação foi ligeiramente adaptada por Proust: Ester fala do *meu* amor, do *meu* estudo, dos *meus* cuidados.

75 [21] «*Le roi jusqu'à ce jour ignore qui je suis, / Et ce secret toujours tient ma langue enchaînée*» (Racine, *Ester*, acto I, cena 1). Citação inexacta.

78 [22] Segundo filho de Carlos X, herdeiro do trono, que morreu assassinado.

82 [23] Isto é, ortodoxos e protestantes.

89 [24] «Por um, aprende a conhecer todos» (citação da *Eneida* de Virgílio).

91 [25] Os dois nomes citados são de um romancista e de uma poetisa dos tempos da monarquia de Julho (1830-1848).

94 [26] A duquesa refere-se ao célebre cemitério (*campo santo*) de Pisa.
99 [27] Recorde-se que, precisamente devido à profecia de que Métis daria à luz filhos com sabedoria igual à de Zeus, este comeu-a, quando ela estava grávida de Atena, a qual acabou por ver a luz saindo da cabeça de seu pai.
99 [28] «*Suave, mari magno turbantibus æquora ventis, / E terra magnum alterius spectare laborem*»: «É doce, quando sobre o vasto mar o vento ergue as vagas, / Assistir em terra às duras batalhas dos outros» (Lucrécio).
99 [29] «*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*»: «Lembra-te, homem, de que és pó e de que em pó te hás-de tornar» (Liturgia da Quarta-Feira de Cinzas, na imposição das cinzas).
104 [30] Refere-se à comédia de Schiller *Der Neffe als Onkel* («O Tio Tomado por Sobrinho»).
107 [31] Presidente do Conselho, do Senado e depois da República (1899-1906), de convicções dreyfusistas.
110 [32] O verso citado («*Ah! verte, combien verte était mon âme ce jour-là...*») existe, e faz parte de um poema intitulado «Symphonie en vert mineur», pertencente a uma colectânea (que pretendia satirizar os poetas simbolistas e decadentistas) intitulada *Les Déliquescences: Poèmes décadents d'Adoré Floupette.*
128 [33] Bispo de Orleães, chefe de fila do catolicismo liberal, que defendeu a liberdade de ensino e foi um dos autores da lei Falloux (1850), que favoreceu o ensino confessional.
153 [34] A Liga da Pátria Francesa foi uma organização antidreyfusista e oposta à Liga dos Direitos do Homem, ambas já várias vezes referidas nos volumes anteriores.
155 [35] O Comité de Salut Public é uma instituição da Revolução Francesa, criada pela Convenção e cujos poderes vieram a concentrar-se nas mãos de Robespierre.
170 [36] Aias é o Ájax da Guerra de Tróia.
181 [37] A abadessa era irmã de Madame de Montespan, amante de Luís XIV.
182 [38] As citações, aliás inexactas, da *Atalia* de Racine (acto II, cena 7) são as seguintes: «*Quel est donc votre emploi?*»; «*Mais tout ce peuple enfermé dans ce lieu, / à quoi s'occupe-t-il?*»; «*Je vois l'ordre pompeux de ces cérémonies*».
201 [39] Personagem de *As Sabichonas* de Molière.
213 [40] Henri Le Sidaner foi um pintor aparentado com os impressionistas.
220 [41] O *chemin de table* era (e é ainda, e também em Portugal) uma tira de tecido que atravessa a mesa posta, por cima da toalha.

221 [42] Alusão ao poema de Baudelaire «O Albatroz», de *As Flores do Mal*, que fala das suas «asas de gigante que o impedem de andar».

224 [43] Peça da primeira metade do século XIX, da autoria de Pixérécourt, sobre a vida do aventureiro do século XVIII Jean Henry de Latude, o qual, no fim da peça, depois de muitos anos de cativeiro devido às suas maquinações políticas, recupera a liberdade.

225 [44] Caro era filósofo e membro da Academia; Brunetière era crítico literário (adversário de Zola) e director de *La Revue des Deux Mondes*.

233 [45] Referência ao periódico regresso temporário ao serviço militar, em vigor em França a partir da lei de 21 de Março de 1905, a qual previa dois anos de serviço seguidos de onze anos na «reserva», durante os quais havia períodos de treino de vinte e doito dias por ano.

242 [46] Das duas traduções francesas de *As Mil e Uma Noites*, a de Galland, datada do século XVII, é considerada a clássica, e a de Mardrus (aliás intitulada *As Mil Noites e Uma Noite*), publicada na viragem do século XIX para o século XX, sendo moderna, é considerada mais completa e mais fiel ao original, sobretudo na transcrição dos nomes árabes.

242 [47] Autor de *Récits des temps mérovingiens*, de que faz parte *L'Histoire de Mérowig*. Thierry utiliza sempre nesta obra a forma germânica dos nomes próprios.

245 [48] A fada Viviana é a companheira do feiticeiro Merlim nas lendas do rei Artur.

246 [49] Citação dos *Hinos Órficos* traduzidos por Leconte de Lisle, que inspiram aliás toda esta passagem. Estes *Hinos*, que constituem invocações às divindades, são intitulados em função do perfume consagrado a cada uma.

249 [50] «*Mon Dieu, qu'une vertu naissante / Parmi tant de périls marche à pas incertains! / Qu'une âme qui te cherche et veut être innocente / Trouve d'obstacle à ses desseins!*» (*Atalia*, acto II, cena 9).

249 [51] Referência a palavras de Joad na *Atalia* de Racine.

249 [52] «*Sur la richesse et l'or ne mets point ton appui.*»

249 [53] «*Et soit frayeur encore, ou pour le caresser, / De ses bras innocents il se sentit presser*» (citação, aliás inexacta, de uma fala de Josabet em *Atalia*, acto I, cena 9).

249 [54] «*De fleurs en fleurs, de plaisirs en plaisirs / Promenons nos désirs... / De nos ans passagers le nombre est incertain / Hâtons-nous aujourd'hui de jouir de la vie!... / L'honneur et les emplois / Sont le prix d'une aveugle et douce obéissance. / Pour la triste innocence / Qui voudrait élever la voix?*» (*Atalia*, acto II, cena 9).

251 [55] *La Juive* era uma ópera de F. Halévy (já referida em *Do Lado de Swann*). O texto citado no original é o seguinte: «*O Dieu de nos pères, / Parmi nous descends, / Cache nos mystères / A l'oeil des méchants!*»

252 [56] Frase retirada de uma ária de uma opereta de Offenbach (*Les Brigands*).

255 [57] Primeiro pseudónimo de Alexis Léger, que passou depois a escrever sob o nome de Saint-John Perse.

255 [58] «*Ici-bas tous les lilas meurent...*»: início de um poema de Sully Prudhomme musicado por Gabriel Fauré.

260 [59] Referência à comédia de Molière do mesmo nome (inspirada em Plauto), onde o motor da acção reside precisamente na confusão de identidades por semelhança fisionómica.

271 [60] Citação de Alfred de Vigny: «*Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente, rêver sur mon épaule en y posant ton front?*» («La Maison du berger», in *Les Destinées*).

281 [61] O cardeal de Retz chamava-se Paul de Gondi; La Rochefoucauld era, até herdar esse título, príncipe de Marcillac. O boulangismo, cujo nome deriva do do general Boulanger, foi um movimento político que, durante alguns anos da segunda metade do século XIX, reuniu toda a oposição ao regime.

281 [62] O nome de Montesquieu era Charles de Secondat.

282 [63] Convento onde Chateaubriand ia ler as suas obras a Madame Récamier.

282 [64] Ver, atrás, nota 45.

283 [65] «*Toi seule me parus ce qu'on cherche toujours*» (*Eloa*, canto III).

287 [66] Eugène Viollet-le-Duc (a quem Proust se referiu já criticamente em *Do Lado de Swann*) foi um historiador de arte e arquitecto cujas ideias e práticas no capítulo da restauração de monumentos antigos (um edifício deve ser restaurado em função dos princípios arquitectónicos donde decorrem as suas formas, sem ter em conta o estado em que se encontra o monumento) exerceram grande influência.

288 [67] Refere-se a Talleyrand.

296 [68] Personagem de *O Doente Imaginário*, obra que também já foi traduzida com o título *O Doente de Cisma* de Molière.

297 [69] Crítico teatral dos últimos anos do século XIX.

299 [70] Referência ao director do célebre circo que tomou o seu nome.

302 [71] «Que grande artista morre comigo!»

302 [72] Refere-se à *Missa Solemnis* de Beethoven.

306 [73] Pampille era o pseudónimo sob o qual a mulher de Léon Daudet escrevia crónicas de dona de casa, e nomeadamente de culinária, no jornal do marido (*L'Action française*).

326 [74] Personagem de *O Avarento* de Molière.

334 [75] Expressão preciosa para designar os senadores.

336 [76] Brichot refere-se aos membros da Academia Francesa.

336 [77] Porel foi director do teatro do Odéon.

[78] Paul Helleu foi autor de muitos retratos em que utiliza a técnica de Watteau, o que explica a graça, que reside no jogo de palavras com *batteau* (barco) *à vapeur*.

[79] Refere-se a umas famosas telas estampadas oriundas de uma manufactura criada em Jouy-en-Josas na segunda metade do século XVIII.

[80] Philipp Eulenburg, político e escritor, terminou a sua carreira política como embaixador em Viena, prestando grandes serviços ao imperador Guilherme II, mas foi mais tarde (1906) acusado de homossexualidade.

[81] Primeiro verso de uma ode de Horácio: «Mecenas, oriundo de antepassados reais...»

[82] Refere-se a Luís, príncipe de Condé (1621-1686), que viveu no exílio depois de ter chefiado a Fronda.

[83] O trocadilho de Cottard é feito com a sonoridade de «Galli-Marié», cantora célebre na época, prestigiada intérprete da *Carmen* de Bizet.

[84] Refere-se à fábula *Le Chameau et les bâtons flottants*, que Filinto Elísio traduziu para português com o título *O Camelo e os Paus Boiantes*.

[85] A palavra de Molière que Cottard evita é obviamente *cocu* — cf. *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire (Esganarelo ou O Cornudo Imaginário)*.

[86] O marquês e marechal de Huxelles, evocado por Saint-Simon, ficou também conhecido pelos seus «deboches gregos», a que mais adiante Brichot virá a referir-se.

[87] O poeta Virgílio teve, depois da sua morte, grande fama de mágico, e falava-se correntemente dos «oráculos de Virgílio». Salerno foi, nos séculos XI e XII, sede de uma famosíssima escola de medicina.

[88] Citação do poema XXXIX de *As Flores do Mal* de Baudelaire (tradução de Fernando Pinto do Amaral, Assírio e Alvim, Lisboa, 1992).

[89] Racine, *Ester*, acto I, cena 2: «*Quelle aimable pudeur sur leur visage est peinte! / Prospérez, cher espoir d'une nation sainte. / Puisse jusqu'au ciel vos soupirs innocents / Monter comme l'odeur d'un agréable encens!*» («Que adorável pudor no seus rostos se pinta! / Prosperai, cara esperança de uma nação santa. / Possam até ao céu vossos suspiros inocentes / Subir como o aroma de agradável incenso!»)

[90] Racine, *Ester*, acto I, cena 1: «*Il faut les appeler. Venez, venez, mes filles, / Compagnes autrefois de ma captivité, / De l'antique Jocob jeune postérité.*» («É preciso chamá-las. Vinde, vinde, filhas minhas, / Outrora companheiras do meu cativeiro, / Jovem posteridade do antigo Jacob.»)

[91] Referência a um episódio do canto XIX da *Odisseia*.

[92] Nova referência aos restauros operados por Viollet-le-Duc e pela sua escola.

[93] A condessa de Escarbagnas e o senhor Thibaudier são personagens de *A Condessa de Escarbagnas* de Molière, e vivem um trocadilho entre a qualidade das peras e a qualidade de «bom cristão».

[94] Autor de operetas.

[95] Respectivamente: «Nem sempre em combates» e «Não sem trabalho».

[96] Trata-se de um dos mais célebres poemas de Victor Hugo, incluído em *Les Rayons et les ombres*. Nele, o poeta regressa ao passado ao regressar ao lugar onde se iniciou o seu amor por Juliette Drouet.

[97] Três das quatro partes de *Esplendores e Misérias das Cortesãs*.

[98] Romance de Ponson du Terrail em vinte e dois volumes.

[99] Convento fundado em Paris no início do século XVII (e demolido em 1907) onde, na primeira metade do século XIX, se reunia um grupo de intelectuais cujos mentores eram Madame Récamier (que ali vivia) e Chateaubriand.

[100] Isto é: «*Gnôti seauton*», «Conhece-te a ti mesmo».

[101] Rabelais foi pároco de Meudon, Voltaire residiu em Ferney (Suíça), Balzac viveu três anos numa casa chamada Les Jardies e a polaca era a senhora Hanska, com quem Balzac casou.

[102] «*Le samedi soir, après le turbin!*»: é o começo da canção popular *Viens Poupoule*.

[103] Respectivamente, «Minha esperança» e «Não frustrará as esperanças».

[104] «As torres sustentam os lírios.»

[105] «O fim pertence ao céu.»

[106] «O que espero não é mortal.»

[107] «Pelos antepassados e pelas armas.»

[108] «Tanto esplendor vindo de um só!»

[109] Drama de Edmond Rostand inspirado na vida do duque de Reichstadt, filho de Napoleão.

[110] Alusão à cena da lição de esgrima em *O Burguês Fidalgo*.

[111] Espécie de ponche.

[112] Citação de Ovídio (*Metamorfoses*, I, 85-86): «[O deus] deu aos homens um céu sublime».

[113] A frase, em francês arcaico, que significa «Não sei a hora», soa de modo semelhante a Saylor.

[114] Jean-Alexis Périer foi o cantor que criou o papel de Pelléas na estreia de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, na Opéra-Comique, em 1902.

[115] *A Musa do Departamento* é um título (e uma personagem) de Balzac; a senhora Bargeton e a senhora de Mortsauf são também personagens de Balzac, respectivamente em *Ilusões Perdidas* e *O Lírio no Vale*.

502 [116] A Escola Especial Militar de Saint-Cyr é a célebre academia de formação de oficiais do Exército fundada em 1803.

505 [117] Refere-se a Héstia, que os Romanos identificaram com Vesta.

507 [118] Do *Parsifal* de Wagner.

509 [119] Trata-se de uma sibilina referência à circuncisão.

514 [120] Palavra grega de despedida.

NOTAS

p.7 [1] *«Les douleurs sont des folles, / Et qui les écoute est encore plus fou!»*: refrão de uma canção muito cantarolada em França por alturas da Primeira Guerra Mundial, da autoria do cançonetista Théodore Botrel.

p.7 [2] O fragmento do texto da canção de Massenet é, no original, o seguinte: *«Une chanson d'adieu sort des sources troublées.»*

p.13 [3] Proust alude ao seguinte trecho de uma carta de Madame de Sévigné dirigida à senhora de Grignan, sua filha: «Falais-me com toda a seriedade, referindo-vos à minha carta, do "senhor vosso pai", e pensei que afinal não éramos parentas; na vossa opinião, que vos era ele?»

p.14 [4] *«La mort est le prix de tout audacieux / Qui sans être appelé se présente à ses yeux; / Rien ne met à l'abri de cet ordre fatal / Ni le rang, ni le sexe; et le crime est égal / Moi-même... / Je suis à cette loi comme une autre soumise / Et sans le prévenir il faut pour lui parler / Qu'il me cherche ou du moins qu'il me fasse appeler»* (palavras de Ester em Racine, *Ester*, acto I, cena 3).

p.29 [5] A esses trajes desenhados pelo pintor espanhol Mariano Fortuny já Elstir se havia referido numa conversa no seu *atelier* de Balbec em *À Sombra das Raparigas em Flor*. Assinale-se a propósito que Proust utiliza com frequência a mesma palavra *robe* para significar ora «vestido», ora «roupão» ou «penteador» (palavras estas últimas a que muitas vezes preferimos o francês *robe*, na acepção que tomou em Portugal).

p.31 [6] Frohsdorf é um castelo na Áustria onde residiu até à morte o conde de Chambord. Este (1820-1883), filho póstumo do duque de Berry, foi o último representante do mais antigo ramo dos Bourbons e o pretendente legitimista ao trono da França, oposto aos orleanistas representados pelo conde de Paris.

p.32 [7] Trata-se do pseudónimo usado pela mulher de Léon Daudet nas crónicas «domésticas» (sobretudo de culinária) que publicava em *L'Ac-*

tion française. Já lhe foi feita referência em *Sodoma e Gomorra* (cf. nota 73 a esse volume).

P. 36 [8] Acates é personagem da *Eneida*, de Virgílio, amigo e companheiro de Eneias.

P. 37 [9] Édouard Drumont, político e escritor anti-semita, que interveio no caso Dreyfus publicando livros e panfletos contra os Judeus.

P 40 [10] Para melhor se compreender a reacção do senhor de Charlus, note-se que as expressões «tomar chá», «servir o chá» ou «pagar o chá» contêm, em calão, uma alusão canalha ao acto sexual.

P. 42 [11] Xerxes enviara uma frota castigar os Gregos pela derrota de Maratona; mas grande parte dela foi destruída por uma tempestade, o que deu lugar ao acto aludido no texto (com nova alusão mais adiante) e que foi comentado por Nietzsche em *A Origem da Tragédia*.

P. 46 [12] Filho do marechal, o príncipe Murat pertencia obviamente à nobreza do Império.

P 67 [13] Rosita e Doodica eram umas irmãs siamesas que se exibiam nos palcos de variedades por volta de 1900.

111 [14] Citação — aliás inexacta — de Gluck (*Armida*), e não de Rameau.

111 [15] Trata-se de personagens e de citações de *Pélleas et Mélisande*, de Debussy sobre texto de Maeterlinck. Arkel é rei de Allemonde e tem dois netos, Golaud e Pélleas. Golaud, numa caçada, encontra Mélisande, casa com ela e leva-a para a sua mansão, onde vive com o irmão Pélleas. Este e Mélisande apaixonam-se e Golaud, quando o descobre, mata Pélleas, cuja amada morre também.

113 [16] Racine, *Ester*, acto II, cena 7: «*Quel mortel insolent vient chercher le trépas?*»

116 [17] Isto é, Mnemósina, ou Mnemósine, deusa da memória.

120 [18] A palavra *maquereau*, aqui traduzida por cavala, significa também chulo.

125 [19] Neste mesmo palacete dito «dos Reservatórios», se reuniam os deputados realistas da Assembleia Nacional francesa tramando a queda de Thiers em 1873, data em que foi substituído por Mac-Mahon.

130 [20] Referências ao canto gregoriano e à polifonia.

133 [21] Alusão ao célebre verso de Keats: «*A thing of beauty is a joy for ever.*»

152 [22] Ópera cómica de Adolphe Adam.

153 [23] Referências a obras de Balzac, Victor Hugo e Michelet.

156 [24] N'*A Educação Sentimental*, de Flaubert, a senhora Armoux, de visita a Frédéric Moreau, aponta para o retrato na parede de Rosanette, amante do dono da casa, e diz: «Acho que conheço esta mulher.» É então que Frédéric responde: «É impossível, é uma velha pintura italiana.»

160 [25] Trata-se do arquitecto que (além do teatro do Châtelet, por exemplo) projectou o palácio do Trocadéro para a Exposição de 1878, em cujo local foi depois construído o actual palácio de Chaillot.

182 [26] Ao conde de Rambuteau, que foi prefeito do departamento do Sena em fins da primeira metade do século XIX, ficou devendo a cidade de Paris importantes obras de ordenamento urbano e de saneamento, incluindo os mictórios de que se fala no texto.

188 [27] Romance de Pierre Loti.

188 [28] Romance de Alphonse Daudet.

191 [29] «Um grande espaço de vida humana»: citação de Tácito, *Vida de Júlio Agrícola*.

197 [30] Trata-se de um famoso assassino de mulheres (cujos corpos queimava), julgado e executado em 1922.

198 [31] Alusão a dois dos *Idílios* de Teócrito: no primeiro um pastor está apaixonado por outro pastor (Dáfnis) e no segundo a sua amada (mulher) chama-se Amarílis.

202 [32] Palavra russa que designa um penteado em forma de diadema.

204 [33] Actor trágico da Comédie-Française.

209 [34] Neste passo, Proust fechou o parênteses mas não acabou a frase.

215 [35] Refere-se a Giovanni Antonio Bazzi, pintor italiano dos séculos XIV-XV, dito «o Sodoma».

220 [36] Charles Batteux, erudito francês do século XVIII, autor, entre outras obras, de um *Curso de Belas-Letras*.

227 [37] Trata-se da porteira de *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue.

227 [38] Joseph Prudhomme é personagem central de peças teatrais de Henri Monnier, e incarna o burguês típico.

227 [39] Suzanne Reichenberg era uma actriz especializada em papéis de ingénua; Sarah Bernhardt era, como se sabe, uma mítica actriz dramática.

228 [40] Exemplos de personalidades de orientações contrárias: Reinach dreyfusista e Hervieu antidreyfusista.

229 [41] A festa de São Carlos Magno é celebrada pelo colégios e liceus a 28 de Janeiro. O imperador Carlos Magno, fundador das escolas, foi «canonizado» pelo antipapa Pascal III a pedido de Frederico Barba Roxa.

229 [42] A fada Carabosse era velha, feia, corcunda e maléfica.

230 [43] Oficiais e políticos intervenientes no processo Dreyfus, a alguns dos quais já se fez referência anteriormente.

230 [44] Famoso casal cujo salão em Auteuil reunia muitos filósofos.

234 [45] Note-se a incongruência cronológica: Cottard estava presente no sarau quando o narrador chega a casa dos Verdurin. E dele se falará mais adiante como estando vivo, embora ausente do serão.

238 [46] O *chansonnier* Aristide Bruant, famoso amigo e modelo de Toulouse-Lautrec, dirigia o cabaré Mirliton, onde era famoso por insultar os clientes em cerrado calão.

240 [47] Efectivamente, a rainha de Nápoles participou no cerco de Gaeta em 1861; a capitulação desta cidade redundou no fim do Reino das Duas Sicílias.

241 [48] As três Nornas são, na mitologia nórdica, as deusas do Destino, como as Parcas da mitologia grega.

246 [49] Alusão às duas últimas *Cenas Infantis*, de Schumann, que se intitulam precisamente «Kind im Einschlummern» (a criança adormece) e «Der Dichter spricht» (o poeta fala).

256 [50] Títulos de árias de *Tannhäuser*, de Wagner, ambas do III acto.

257 [51] Títulos de poemas incluídos, os dois primeiros, nas *Odes et Ballades* e, o terceiro, nas *Orientales*.

258 [52] Palavra derivada de Panam, ou Paname, que designa Paris entendida como grande cidade.

270 [53] Personagem d'*Os Mestres Cantores de Nuremberga*, de Wagner, que representa a técnica por oposição à inspiração.

271 [54] Para se entender a alusão recorde-se que a flor chamada *«myosotis»* também se designa por *«ne m'oubliez pas»* («não me esqueças»).

272 [55] O decreto de Moscovo foi assinado por Napoleão nesta cidade em Outubro de 1812 e regulava a organização e a administração da Comédie-Française, da qual ainda hoje constitui até certo ponto uma espécie de carta orgânica.

277 [56] Cf. nota 29.

280 [57] Personagem do *Hernâni* de Victor Hugo: depois do seu casamento com Hernâni, quando todos os convidados haviam saído, o som de uma trompa leva o herói a matar-se, envenenando-se, e Doña Sol acompanha-o na morte.

280 [58] Pintor francês do século XIX em cujo quadro *Os Romanos da Decadência* figuram, ao fundo, dois filósofos discutindo.

283 [59] Auguste Vacquerie e Paul Meurice foram amigos e discípulos de Victor Hugo. O primeiro veio a ser seu genro e o segundo seu executor testamentário.

286 [60] Trata-se de outra incongruência cronológica: a senhora de Villeparisis irá reaparecer em *A Fugitiva*, em Veneza.

286 [61] Epíteto atribuído a Luís Filipe.

289 [62] La Villette era então o bairro dos matadouros frequentado por rapazes de má fama.

290 [63] Isto é, *«je renie Dieu»*, «renego a Deus».

291 [64] Alusão à intervenção de Barrès no chamado «caso Panamá».

291 [65] O planeta de Leverrier (aliás, Urbain Le Verrier) é o planeta

Neptuno, para cuja descoberta contribuíram os cálculos deste astrónomo francês.

296 [66] Acerca das figuras aqui enumeradas, e excluindo «Monsieur», irmão de Luís XIV de cujos gostos efeminados se falou na nota 17 do volume 4 desta obra, notem-se as seguintes informações: o conde de Vermandois era filho de Luís XIV e da duquesa de La Vallière e foi no seu tempo acusado de homossexualidade; o grande Molière ter-se-á tomado de amizade por um jovem actor que introduziu na sua companhia; o príncipe Luís de Baden era um general com fama de libertino; o duque de Brunswick era um príncipe alemão que servia no exército imperial; o conde de Charolais, Carlos de Bourbon, era neto do «Grande Condé», e tinha, tal como o avô, a fama, e quiçá o proveito, que lhe atribui o senhor de Charlus; o duque de Boufflers foi marechal de França; o «Grande Condé» foi o nome dado ao príncipe de Condé e duque de Enghien Luís II, célebre pelos seus feitos militares; por fim, o duque de Brissac era cunhado de Saint-Simon, o qual fala do seu «gosto excessivamente italiano».

297 [67] Filipe de Bourbon, chamado o «Prior de Vendôme», sucessivamente grão-prior de França, marechal de campo e tenente-general, viveu em Roma depois de ter caído em desgraça, acusado de inacção como militar, e regressou depois a Paris, onde viveu uma vida dissoluta.

297 [68] «Caro amigo de La Moussaye, // Bom Deus, que tempo este! // Landerirette, // A chuva vai causar-nos a morte. // Não, as nossas vidas estão em segurança, // Porque nós somos sodomitas // E só o fogo nos pode causar a morte, / Landeriri.» (Canção referida na correspondência de «Madame», casada com «Monsieur» e, portanto, cunhada de Luís XIV.)

300 [69] *L'Action Française* (a que já se aludiu anteriormente) foi um movimento realista nacionalista, defensor de uma monarquia antiparlamentar, que surgiu em torno de Charles Maurras na sequência do caso Dreyfus. Teve ecos em Portugal no Integralismo Lusitano de António Sardinha.

305 [70] Trata-se de um compositor e maestro muito conhecido no seu tempo, grande divulgador em França de Wagner e da música russa.

321 [71] Na segunda écloga, Virgílio fala da paixão homossexual do pastor Córidon.

321 [72] Recorde-se que Prosper Mérimée e Ernest Renan são respectivamente os autores da *Carmen* (que, como se sabe, se passa em Espanha) e da *Vida de Jesus*, e que Gaston Maspéro foi um eminente egiptólogo.

321 [73] Fundador e reitor do Instituto Católico de Paris.

322 [74] As *Causeries du Lundi* eram ensaios publicados na imprensa por Sainte-Beuve todas as segundas-feiras, entre 1849 e 1869.

323 [75] Trata-se de uma cortesã grega do século V a.C., amiga e conselheira de Péricles, e que mereceu uma referência de Platão num dos seus diálogos.

323 [76] «Que os deuses afastem tal presságio.»

323 [77] Personagem do romance de Anatole France *O Crime de Silvestre Bonnard*. A propósito de um livro intitulado *Chave dos Sonhos*, cuja compra lhe propõem, Silvestre argumenta que todos esses sonhos «se resumem a um único sonho, que é o sonho da vida».

338 [78] Como já acontecera (veja-se nota 33 do volume 2 desta obra), Proust cita incorrectamente a frase de Descartes, que fala do bom senso como sendo a coisa mais bem «distribuída» ou «partilhada» *(«partagée»)*, e não «espalhada».

354 [79] Ministro dos Negócios Estrangeiros, grande obreiro do estreitamento da aliança franco-russa e da famosa «Entente Cordiale» com a Inglaterra; em 1905, obedecendo a pressões do imperador Guilherme II, o presidente do Conselho de Ministros obrigou-o a demitir-se.

356 [80] Citação inexacta de uma carta de Madame de Sévigné, que se refere a uma ligação do seu filho Charles.

361 [81] Manufactura de porcelanas e faianças, fundada em Paris em 1740.

368 [82] Este passo contém referências a diversas personagens e situações das seguintes obras de Barbey d'Aurevilly: *A Cortina Carmesim* (*Le Rideau cramoisi*), novela incluída em *As Diabólicas* (*Les Diaboliques*); o conto *Une Vieille maîtresse*; *A Enfeitiçada* (*L'Ensorcelée*, também traduzida para português com o título *A Embruxada*); e *O Cavaleiro Des Touches* (*Le Chevalier Des Touches*).

370 [83] Nastássia Filipovna, Gânia, Aglaia, o príncipe Mychkine, Rogojine, são personagens de *O Idiota*; Iekaterina Ivanovna, Gruchineka, Aliocha são figuras de *Os Irmãos Karamazov*.

370 [84] Depois de fechado o parêntese, a frase encontra-se incompleta no original.

370 [85] Trata-se de um pintor húngaro (1844-1900) que obteve grande êxito em Paris e que efectivamente pintou grandes composições religiosas e uma obra intitulada *O Último Dia de Um Condenado à Morte na Hungria*.

370 [86] Isto é, porteiro.

372 [87] Trata-se, como se sabe, de *As Ligações Perigosas*.

372 [88] A condessa de Genlis (1746-1830) foi preceptora dos filhos do duque de Orleães e autora de obras de educação, incluindo um volume de «contos morais».

372 [89] *«Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, / [N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins / Le canevas banal de nos piteux destins] / C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.»* (Citação incompleta do poema «Au Lecteur», «Ao Leitor», que abre *As Flores do Mal*; transcreve-se no texto a versão de Fernando Pinto do Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa, 1992.)

383 [90] Ver *À Sombra das Raparigas em Flor* [nota de Marcel Proust].

386 [91] Biblioteca que aliás se situa em Milão.

387 [92] *«Jugez combien ce front irrite contre moi / Dans mon âme troublée a dû jeter d'émoi... / Hélas! sans frissoner quel cœur audacieux / Soutiendrait les éclairs qui partent de vos yeux?»* (Citação inexacta de *Ester*, acto II, cena 7.)

400 [93] Poemas de Victor Hugo, respectivamente pertencentes a *La Légende des siècles* e *Les Contemplations*. «Booz endormi», adiante referido, pertence igualmente a *La Légende des siècles*.

401 [94] O *«château des Rochers»* foi propriedade de Madame de Sévigné e está rodeado de um magnífico jardim desenhado por Le Nôtre.

402 [95] Em branco no manuscrito.

403 [96] Em branco no manuscrito.

404 [97] Citação adaptada da *Ester*, de Racine (acto I, cena 3): *«Hélas, ignorez-vous quelles sévères lois / Aux timides mortels cachent ici les rois? / Au fond de leur palais leur majesté terrible / Affecte à leurs sujets de se rendre invisible.»*

NOTAS

A Fugitiva foi publicado em 1925, três anos após a morte de Proust, com o título *Albertine Disparue*, título este que não é de Marcel Proust, que escolhera *La Fugitive*. O novo título terá sido decidido pelo seu irmão Robert, para evitar qualquer confusão com o título da tradução francesa de um romance de Rabindranath Tagore, precisamente intitulado *La Fugitive*.

26 [1] Citação de Ronsard (*Sonnets pour Hélène*): «*Notre mal ne vaut pas un seul de ses regards.*»

39 [2] «*Hélas, l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'esclavage, / Le plus souvent la nuit / D'un vol désespéré revient battre au vitrage*» (do acto III da *Manon*, de Massenet).

39 [3] «*Manon, réponds-moi donc, seul amour de mon âme, / Je n'ai su qu'aujourd'hui la bonté de ton cœur*» (do acto V).

43 [4] «*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui.*»

43 [5] «*Tonnerre et rubis aux moyeux / Dis si je ne suis pas joyeux / De voir dans l'air que ce feu troue // Flamber les royaumes épars / Que mourir pourpre la roue / Du seul vespéral de mes chars*»: citação inexacta de alguns versos do poema de Mallarmé intitulado «M'introduire dans ton histoire». A versão apresentada no texto partiu do original.

49 [6] «*On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous.*» «*Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire...*» «*Madame, oubliez-vous / Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux?*» «*Ah! cruel, tu m'as trop entendue.*» «*Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins. / Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.*» Os versos transcritos pertencem à cena 5 do acto II da *Fedra* de Racine.

72 [7] No original, «*philosophe sous les toits*», o que constitui uma alusão ao romance de Émile Souvestre *Un philosophe sous les toits. Journal d'un homme heureux*.

103 [8] Sabe-se, por uma nota do manuscrito, que Proust não quis incluir, além deste, outros erros ortográficos na carta de Aimé.

115 [9] Alusão ao conhecido episódio mitológico em que Leda, mulher de Tíndaro, é seduzida por Zeus, que para isso tomou a forma de cisne.

131 [10] A melodia de Fauré faz parte da série de canções *Les Berceaux*. A obra do duque de Broglie apenas pode sugerir uma associação com Chaumont porque o autor era neto da Madame de Staël, a qual, depois de exilada por Napoleão I, se retirou para o solar de Chaumont-sur-Loire.

139 [11] Referência à advertência inicial de *A Cartuxa de Parma*.

149 [12] «Não-me-esqueças» é um dos nomes por que é conhecido o miosótis.

155 [13] Alusão a uma passagem de *À Sombra das Raparigas em Flor* (pág. 238 e seguintes).

158 [14] Referência às *Causeries du lundi* («Conversas da Segunda-Feira»), de Sainte-Beuve; cf. *A Prisioneira*, nota 74.

158 [15] A condessa de Boigne foi autora de umas *Memórias* publicadas em 1907 e que serviram de modelo às *Memórias* de uma inventada Madame de Beausergent, que são, em *Em busca do Tempo Perdido*, juntamente com as *Cartas* de Madame de Sévigné, um livro de cabeceira da avó do narrador.

158 [16] Romancista e grande amiga de Sainte-Beuve.

162 [17] Esta aldeia de Saint-André-des-Champs, que faz parte da paisagem descrita em *Do Lado de Swann*, com os seus «campanários aguçados, escamosos, entrelaçados de alvéolos, ondeados, amarelados e grumosos, como duas espigas», reaparece neste volume (haverá adiante outra ocorrência) como símbolo de uma certa aliança entre paganismo rural e tradição cristã, de uma certa simplicidade francesa primitiva: a França profunda.

162 [18] Note-se que em *Do Lado de Swann* é Eulalie que comete este erro.

164 [19] Citação, já anteriormente ocorrida (cf. *O Lado de Guermantes*, nota 80), do início de um verso de Lucrécio («É doce, quando no vasto mar...»), usada para significar a satisfação de quem se vê livre dos perigos que ameaçam os outros.

174 [20] «L'Espoir en Dieu» é um dos poemas das *Poésies nouvelles*, de Alfred de Musset.

180 [21] Ver-se-á em *O Tempo Reencontrado* que Sanilon é o apelido de Théodore, o rapaz da mercearia de Combray.

183 [22] Note-se que «retórica» designava antigamente o último ano do ensino secundário.

187 [23] Poeta parnasiano, também contista.

187 [24] *Les morts dorment en paix dans le sein de la terre, / Ainsi doivent dormir nos sentiments éteints. / Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière; / Sur leurs restes sacrés ne portons pas les mains,* (Alfred de Musset, *La Nuit d'octobre*).

187 [25] *Tu les feras pleurer, enfant belle et chérie // Tous ces bambins, hommes futurs, / Qui suspendent déjà leur jeune rêverie / Aux cils câlins de tes yeux purs* (Sully-Prudhomme, *Les Vaines Tendresses*; o verso que começa «*Qui suspendent*» está alterado).

187 [26] *Le premier soir qu'il vint ici / De fierté je n'eus plus souci. / Je lui disais: «Tu m'aimeras / Aussi longtemps que tu pourras.» / Je ne dormais bien qu'en ses bras* (Charles Cros, *Nocturne*).

192 [27] Cf. atrás, nota 17.

196 [28] Competição organizada todos os anos entre os melhores alunos dos liceus franceses (cf. *Sodoma e Gomorra,* nota 14).

196 [29] Recorde-se que a senhora Blatin era a velhota que lia os *Débats* nos Campos Elísios, onde Gilberte a ia cumprimentar (cf. *Do Lado de Swann,* Terceira Parte).

203 [30] Cf. *À Sombra das Raparigas em Flor,* p. 462.

215 [31] Desenhador e cenógrafo, que ilustrou os *Esquisses vénitiennes* de Henri de Régnier e um artigo sobre Veneza que Proust publicou em 1919.

221 [32] Criador de mosaicos e vidros venezianos.

221 [33] Maurice Paléologue, que foi embaixador em Sófia e em Moscovo, e de que já se falou em *Sodoma e Gomorra* (cf. nota 15 desse volume).

225 [34] Político italiano que por cinco vezes foi presidente do Conselho.

226 [35] Camille Barrère foi embaixador da França em Roma e era amigo da família de Proust — o que não o impediu de se reconhecer irritadamente na figura do senhor de Norpois quando saiu *À Sombra das Raparigas em Flor,* onde o embaixador aparece pela primeira vez.

228 [36] Achille Bazaine era marechal da França. Depois de ter capitulado em 1870, veio a ser condenado à morte. A pena foi-lhe comutada em vinte anos de detenção, mas fugiu da prisão e morreu exilado em Madrid.

228 [37] Os «chumbos» de Veneza, referidos, por exemplo, nas memórias de Casanova, são os tenebrosos cárceres situados no último andar do palácio ducal, por baixo do telhado revestido de chumbo.

233 [38] Citação adaptada dos versos da *Fedra* de Racine (acto II, cena 5) em que Fedra encapotadamente declara o seu amor a Hipólito: «*mais fidèle, mais fière, et même un peu farouche*».

234 [39] É sabido que Proust (que se identifica aqui com o narrador)

traduziu e escreveu sobre o crítico e historiador de arte inglês John Ruskin.

236 [40] Trata-se de um bailado apresentado em Paris pelos Ballets Russos, com cenários do catalão José María Sert, música de Richard Strauss e coreografia do conde Kessler.

237 [41] Roland Garros, pioneiro da aviação.

242 [42] Estabelecimento balnear então existente em Paris na margem esquerda do Sena.

246 [43] Alusão a duas cartas de Madame de Sévigné ao seu primo Coulanges.

247 [44] A princesa de Lucinge foi uma das duas filhas naturais do duque de Berry por este reconhecidas no seu leito de morte.

251 [45] Episódio narrado em *Sodoma e Gomorra*.

253 [46] Hipotética etimologia do nome de Marsantes, de que já se falou em *O Lado de Guermantes*.

258 [47] Agamémnon em *A Bela Helena*, de Offenbach.

261 [48] Ocorrência que permite invocar as cláusulas de um tratado de aliança.

283 [49] Diz-se que Pascal, por alucinação, julgava sempre ter um abismo à sua esquerda e, por isso, para se sentir seguro, colocava sempre uma cadeira desse lado.

NOTAS

A presente tradução portuguesa de *Em busca do Tempo Perdido* foi realizada a partir da edição em três volumes publicada em 1987 pela editora Robert Laffont, na sua colecção «Bouquins», sob a responsabilidade de uma vasta equipa. Posteriormente (1988-91), foi publicada pela Gallimard, na «Bibliothèque de la Pléiade», sob a direcção de Jean-Yves Tadié, uma nova edição em quatro volumes, dotada de importante aparato crítico e com grande abundância de variantes.

[1] Frase inacabada no texto de Proust.

[2] Trata-se da imperatriz bizantina, que fora bailarina e actriz antes de se tornar amante de Justiniano, e personagem encarnada por Sarah Bernhardt numa peça célebre.

[3] O texto que se segue é um *pastiche,* aliás admirável: como é evidente, Verdurin, personagem inventado por Proust, nunca conheceu os irmãos Goncourt... Dos dois irmãos, Jules e Edmond, tudo indica que é este último o autor fictício deste texto (tornando-se assim personagem da obra), já que o primeiro morrera em 1870. Neste texto de falsa autoria aparecem as personagens de *Um Amor de Swann,* mas como que vistos do avesso, vistos por uns olhos que *não são* os do narrador.

[4] Eugène Fromentin, pintor orientalista e escritor, autor da obra *Maîtres d'autrefois*, um estudo, adiante referido, sobre a pintura flamenga e holandesa.

[5] Fábula de La Fontaine (*L'Huître et les Plaideurs*). Na sua tradução publicada em 1818 Filinto Elísio dá-lhe o título de *A Ostra e os Pleiteantes*.

[6] Note-se que o narrador apenas conhecia a abreviatura deste nome: Ski...

[7] Romance do próprio Edmond Goncourt.

[8] Cf. *A Prisioneira,* nota 41.

[9] Nome antigo de Louveciennes, perto de Paris, onde Madame du Barry possuiu um palácio.

[10] Palácio junto do rio Mosa, onde Edmond Goncourt foi recebido em 1881.

[11] Alusão ao pintor inglês Thomas Lawrence.

[12] Alusão às célebres *décades* de Pontigny, discussões literárias e filosóficas organizadas por Paul Desjardins nessa abadia.

[13] Cidade bávara celebrada pelas suas porcelanas.

[14] Os londrés eram charutos cubanos originalmente fabricados para os Ingleses.

[15] *«Et que tout cela fasse un astre dans la nuit!»* Trata-se de um verso de Victor Hugo, que conclui um poema de *Les Contemplations* (III, 2) onde se enumeram as maldades e injustiças do mundo.

[16] A senhora Tallien, cujos «longos cabelos» foram já referidos em *O Lado de Guermantes* (p. 538), foi uma das «beldades» do Directório.

[17] Lei de 1913 que aumentou o período de serviço militar de dois para três anos.

[18] *Boche,* como se sabe, designava durante a Primeira Guerra Mundial o alemão. *Sans-culotte* e *chouan* eram termos do tempo da Revolução Francesa: *sans-culotte* era o patriota plebeu revolucionário; *chouan,* o insurrecto monárquico, dos que na Vendeia se revoltaram em 1793 contra a Revolução. *Bleu* (que hoje se pode traduzir por «jovem recruta») designou sucessivamente um dos corpos da casa real, os soldados republicanos e os bonapartistas, devido à cor dos respectivos uniformes.

[19] O «Partido dos Duques» reunia, dentro da Academia, todos os membros pertencentes à nobreza.

[20] O general Gaston Auguste Galliffet foi odiado pela esquerda por ter colaborado na repressão da Comuna (1871), e pela direita quando foi nomeado ministro da Guerra do governo Waldeck-Rousseau, favorável a Dreyfus (1899).

[21] Recorde-se que se trata da alcunha de Octave, sobrinho dos Verdurin e que o narrador conheceu em Balbec através do «pequeno bando» — personagem referido em *À Sombra das Raparigas em Flor* e *A Fugitiva.*

[22] Bakst, pintor russo já citado em *À Sombra das Raparigas em Flor,* célebre como cenógrafo dos *ballets* de Diaghilev. Dubuffe foi um pintor francês autor de um tecto do átrio da Comédie-Française.

[23] Proust usa a palavra «*embusqués*» («escondidos»), que durante a guerra designava os que haviam conseguido furtar-se à mobilização. No calão militar português, a palavra «desenfiado» designa mais propriamente aquele que se furta a qualquer serviço que lhe caberia executar.

[24] Saint-André-des-Champs é, no texto de Proust, o símbolo da França profunda e tradicional; cf. nota 17 a *A Fugitiva*.

[25] Moltke, general prussiano, profetizara uma guerra interminável.

[26] Raymond Poincaré, presidente da República entre 1913 e 1920.

[27] Comandante-chefe do exército francês até 1916.

[28] Adaptação francesa da palavra alemã «*Tauben*» («pombos»), que designava os aviões alemães para os Parisienses.

[29] Na linguagem dos civis, nome dado aos soldados da Primeira Guerra Mundial, e que rapidamente adquiriu o sentido de «bravo, corajoso».

[30] Jornalista e autor do poema dramático a seguir citado, que tomou a defesa de Zola por ocasião do processo que lhe foi movido pela publicação de *J'accuse*.

[31] *L'Hôtel du libre-échange* é uma farsa de Georges Feydeau.

[32] «*...du gouffre interdit à nos sondes, / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes?*»: Baudelaire, «Le Balcon», *Les Fleurs du Mal* (trad. Fernando Pinto do Amaral, *As Flores do Mal*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1992, p.115).

[33] Henry Bidou, jornalista e cronista militar.

[34] General francês que desempenhou importante papel na batalha de Verdun.

[35] Jornalista judeu mas antidreyfusista, conservador, monárquico, proprietário do jornal *Le Gaulois*.

[36] Chambord, além de ser um topónimo e o nome de um célebre castelo francês, é o titulo do conde Henri de Bourbon, pretendente legitimista ao trono, e também (daí o jogo de palavras) um modo de cozinhar carpas...

[37] Jornal revolucionário e pacifista, que tirou o nome do barrete frígio usado pelos revolucionários e que simbolizava a Revolução.

[38] Aviões alemães que começaram a bombardear Paris em 1918.

[39] Paul Deschanel veio mais tarde a ser presidente da República.

[40] Nome dado à Censura.

[41] Opereta extraída de um romance de Pierre Loti.

[42] Este paquete britânico foi atacado por um submarino alemão a 7 de Maio de 1915; no naufrágio morreram mil e duzentos passageiros.

[43] Denominação (do nome de Bertha Krupp, filha do industrial alemão de Essen) que durante a Primeira Guerra Mundial se aplicou em França a diversos tipos, primeiro de morteiros, e depois de canhões alemães.

[44] Trata-se de Carl Spitteler, adiante nomeado, poeta e romancista

suíço-alemão, Prémio Nobel de 1919. As referências ao dragão e ao Estudante Louco são retiradas da sua novela *Die Mädchenfeinde* («Os Inimigos das Raparigas»).

[45] Aldeia a vinte e cinco quilómetros de Verdun, pela qual se travou em 1915 uma batalha sem grande significado histórico.

[46] Joseph Dominique Louis foi ministro das Finanças de Luís XVIII e Luís Filipe.

[47] Expressão equivalente em francês a «Trabalhar para aquecer».

[48] «Turanianos» é o nome dado pelos Arianos e Iranianos às populações da Ásia Ocidental, supostas descendentes de Tur.

[49] Joseph Caillaux foi presidente do Conselho entre 1911 e 1912 e vária vezes ministro das Finanças, e foi ele que introduziu o imposto sobre o rendimento. Foi preso em 1917 por «corresponder-se com o inimigo». Giovanni Giolitti, de quem se falará a seguir, foi igualmente ministro das Finanças da Itália e o seu nome está também associado à tributação directa dos rendimentos.

[50] Presidente do Conselho grego, que defendia a neutralidade do país, contra o rei Constantino, que era germanófilo.

[51] Isto é, «Os livros têm o seu próprio destino».

[52] Político anticlerical, que propôs a lei de separação da Igreja e do Estado. Brichot refere-se a Pascal, autor da frase adiante citada.

[53] Henri Didon, pregador dominicano.

[54] Cadeia de restaurantes baratos, conhecidos pela sua comida nutritiva e higiénica, servida por criadas de impecáveis uniformes.

[55] Paul Morand, autor de *Tendres stocks,* de que *Clarisse* constitui uma das partes, e que Proust prefaciou.

[56] Maurice Barrès, já várias vezes citado e autor de uma obra intitulada *Les Déracinés* («Os Desenraizados»). Veio a ser presidente da Liga dos Patriotas, cujo fundador e primeiro presidente fora Paul Déroulède, adiante referido. Barrès organizou uma peregrinação ao túmulo de Déroulède e uma concentração patriótica diante da estátua que representa a cidade de Estrasburgo na Praça da Concorde. Foi também ele que escreveu uma carta ao ministro da Instrução Pública e Belas-Artes a propósito da destruição da catedral de Reims pelos Alemães.

[57] Charles Maurras (mentor de *L'Action française*) escreveu este livro sobre esta ardente defensora da monarquia, que levou Talleyrand a trair Napoleão.

[58] Pau, que combatera na guerra de 1870, foi chamado por Joffre em 1914 e veio a comandar o exército da Alsácia.

[59] Gabriel Syveton, deputado nacionalista.

[60] Henry Becque, dramaturgo realista francês.

[61] O conde de Saint-Vallier era o pai de Diana de Poitiers; o con-

de de Saint-Mégrin foi assassinado à ordem do duque de Guise por ter seduzido a duquesa.

[62] «Caminharás sobre o leão e a serpente» (*Salmos*, 91:13).

[63] Existira um jornal de Clemenceau chamado *L'Homme libre* («O Homem Livre») que a partir de 1914 passara a chamar-se *L'Homme enchaîné* («O Homem Acorrentado»).

[64] Refere-se à comédia de Théophile Du Mersan.

[65] Esta obra de Ruskin foi traduzida por Proust (com a colaboração de Marie Nordlinger) com o título francês (que é o citado no texto) de *Sésame et les Lys*. Aqui, o narrador é associado por Jupien ao autor da tradução.

[66] Cf. nota 35.

[67] Este livro, recorde-se, é lido pelo narrador, na infância, em Combray (cf. *Do Lado de Swann*, pág. 48 e seguintes).

[68] Pintor e miniaturista francês do século XV.

[69] Chenavard foi pintor, companheiro de Ingres e Delacroix, apaixonado pelo progresso social; Brunetière foi crítico literário, adversário do naturalismo.

[70] La Bruyère, *Caractères*, «Du Cœur», n.º 16.

[71] Referência a um quadro célebre de Watteau.

[72] Pierre Auguste Roques, general, ministro da Guerra em 1916; foi encarregado de um inquérito aos métodos de comando de Maurice Sarrail, general que comandou em 1915 uma força expedicionária a Salónica.

[73] As *Mémoires d'Outre-Tombe*, de Chateaubriand (das quais aqui se cita uma passagem do cap. I do livro III) sofreram no século XIX traduções portuguesas com o título de *Memórias de além da Campa...*

[74] Livro VI, cap. V.

[75] Citações (uma das quais inexacta) d'*As Flores do Mal*, de Baudelaire: poemas «Chevelure» e «Parfum exotique» (tradução de Fernando Pinto do Amaral, *op. cit.*).

[76] Jaen-François Regnard foi um autor dramático do século XVII que alguns consideraram o sucessor de Molière e que na sua peça *Le Légataire universel* faz intervir o personagem de um velho agonizante. Como é sabido, Eugène Labiche foi um grande e prolífico autor cómico do século XIX.

[77] Personagem de um livro da Condessa de Ségur.

[78] O texto da edição Laffont, bem como o de muitas outras edições, insere aqui, entre parênteses, uma frase de sentido um tanto enigmático: *(«Il me prend par le bras: "Je l'ai entendue huit fois, etc."»)*. Seguindo aqui a edição Plêiade de 88-91, decidimos cortar este período.

[79] Do nome do general Boulanger, que encarnou em finais do século XIX (suicidou-se em 1891) um movimento político regenerador de curta duração.

[80] Clemenceau era já um republicano radical por ocasião da Comuna de Paris, em 1871; porém, depois disso, foi-se deslocando progressivamente para posições conservadoras. René Viviani foi deputado socialista mas, durante a guerra, veio a chefiar a coligação nacionalista.

[81] Cf. *Sodoma e Gomorra*, nota 1.

[82] Cf. nota 33.

[83] Alusão a uma carta de Madame de Sévigné onde fala de um campo militar do tempo de César «cujas trincheiras ainda estão respeitadas».

[84] Louise Balthy era uma cantora de opereta e de revista; Mistinguett (nome artístico de Jeanne Bourgeois) era uma famosa artista de *music-hall*.

[85] Trata-se, como se verá, da filha e do genro.

[86] Actriz de fama internacional, que se retirou em 1915.

[87] Cf. *À Sombra das Raparigas em Flor*, p.138.

[88] *Les Deux Pigeons*, fábula de La Fontaine..

[89] Bairro de Paris onde se estabeleceram os Templários e onde se situava uma antiga prisão na qual estiveram encarceradas várias personalidades célebres.

[90] «*Emporte le bonheur et laisse-moi l'ennui*» (*Les Contemplations*, «Pauca Meae»). O poema de Victor Hugo (onde o poeta diz «*laisse-nous*», e não «*laisse-moi*») refere-se ao dia em que casou a sua filha Léopoldine.

[91] Henri Meilhac, já várias vezes citado, autor de divertidas comédias ligeiras e de textos para operetas, inclusive de Offenbach.

[92] Personagens, respectivamente, de *O Médico à Força* e *As Velhacarias de Scapin*.

[93] Trata-se de uma conhecida figura de mulher bela e intelectual, detentora de um famoso salão político e literário no tempo do Império e da Restauração.

[94] Lacuna no manuscrito de Proust.

[95] Referência a um poema de Victor Hugo.

[96] «*Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent*» (do poema «A Villequier» de *Les Contemplations*).

[97] Óbvia alusão ao quadro de Manet com esse título.

[98] Citação do poema de Victor Hugo a que atrás se aludiu.

[99] Era, n'*As Mil e Uma Noites*, o sultão que poupava a vida de Xerazade desde que esta lhe contasse todas as noites uma história nova.

[100] *Evangelho segundo São João*, 12: 24.