

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Letras

Ricardo Meirelles

***Les Fleurs du mal* no Brasil: traduções**

São Paulo

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ricardo Meirelles

***Les Fleurs du mal* no Brasil: traduções**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras, sob a orientação do Professor Doutor Mário Laranjeira.

Área de Concentração: Língua e Literatura Francesas

São Paulo

2010

Ficha Catalográfica

Autorrizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

M479I Meirelles, Ricardo
Les Fleurs du mal no Brasil: traduções / Ricardo Meirelles. - - São Paulo, SP: [s.n.], 2010.

Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Orientador: Mário Laranjeira

1. Baudelaire, Charles, 1821-1867. 2. Tradução e interpretação. 3. Poesia.
4. Literatura brasileira. 5. Literatura francesa - Crítica e interpretação.
I. Laranjeira, Mário. II. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. III. Título.

Folha de aprovação

Ricardo Meirelles

***Les Fleurs du mal* no Brasil: traduções**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras, sob a orientação do Professor Doutor Mário Laranjeira.
Área de Concentração: Língua e Literatura Francesas

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição

Assinatura

Dedicatória

Dedico este trabalho a Raquel Bastos, minha mulher, companheira e amiga, meu amor; quem sempre me incentivou e teve muita paciência comigo e quem ainda me faz pensar que a vida vale a pena.

Agradecimentos

Agradeço mais uma vez aos funcionários da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo - Mário de Andrade, da Biblioteca Nacional, da Biblioteca Florestan Fernandes e da Biblioteca Presidente Kennedy, especialmente da Seção de Livros Raros e Seção de Periódicos; a biblioteca do senhor José Mindlim, exemplo de conservação do patrimônio nacional; e aos funcionários de todas bibliotecas públicas e universitárias que percorri em busca dos poemas de Baudelaire.

Agradeço também mais uma vez a Maximiliano Brandão por ter me mostrado os primeiros tradutores dos poemas de *Les Fleurs du mal* e ter conversado muito comigo sobre poesia e tradução. Aos meus mestres Ana Luiza Camarani e José Pedro Antunes por ter me colocado no caminho da tradução e a tradução no meu caminho. Ao meu orientador Mário Larajeira pela paciência.

Agradeço aos professores Alain Mouzat e Guacira Marcondes Machado pela contribuição na qualificação; e ao professor Álvaro Faleiros, por muito ter me orientado sobre Baudelaire e coisas baudelaireanas.

E agradeço ainda a todos aqueles que de alguma forma interferiram no desenvolvimento desse percurso e na direção desse caminho dentro da literatura brasileira.

Epigrafe

*Silence, beautiful voice!
Be still, for you only trouble the mind
With a joy in which I cannot rejoice,
A glory I shall no find.
Still! I will hear you no more,
For your sweetness hardly leaves me a choice
But to move to the meadow and fall before
Her feet on the meadow grass, and adore,
Not her, who is neither courtly nor kind,
Not her, not her, but a voice.*

Tennyson, *Maud*

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.*

Baudelaire, *Paysage*

Resumo

MEIRELLES, R. *Les Fleurs du mal no Brasil: traduções*. 2010. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Discuto e considero o papel da tradução dentro da história da Literatura Brasileira, observando a recepção dos poemas do livro francês *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, a partir da reunião de suas traduções publicadas no Brasil desde 1957 até 2007; depois, questiono os métodos da tradução poética e procuro respostas junto a algumas teorias da tradução em discussão, comparando traduções de vários tradutores ao longo do tempo, sempre levando em conta aspectos lingüísticos, históricos e culturais que poderiam se depreender de cada texto. Os poemas do livro escolhido – publicado em Paris, em 1857, verdadeiro marco da literatura ocidental – foram traduzidos por mais de sessenta poetas brasileiros – alguns traduzindo apenas um poema, outros, o livro todo – sendo a tradução brasileira publicada mais antiga datada de 1872. Além do resgate historiográfico promovido, recuperando algumas importantes e significativas leituras dessa obra francesa, comparando suas traduções com outras produzidas ao longo do tempo, vislumbro não uma evolução, mas uma diferenciação entre as abordagens tradutórias, construídas sempre dentro de seu momento histórico e ideológico. Essa diferenciação chama a atenção para as novas possíveis leituras do clássico francês proporcionadas pelas traduções publicadas nos últimos cinquenta anos.

Palavras-chave: Baudelaire; tradução; poesia; literatura brasileira; literatura francesa.

Abstract

MEIRELLES, R. *Les Fleurs du mal in Brazil: translations*. 2010. Thesis (doctoral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

I discuss and consider the role of translation in the history of Brazilian literature, by noting the reception of the French book of poems *Les Fleurs du Mal*, by Charles Baudelaire; this thesis is based on a collection of translations published in Brazil between 1957 and 2007; then I question the methods of poetic translation and search for answers in some translation theories under discussion. For this purpose, I compare different translations over time, regarding the linguistics, historical and cultural aspects that could arise from each text. The poems of selected book – published in Paris in 1857 and a mark of Western literature – have been translated by more than sixty Brazilian poets – among who translated only one poem, and others the whole book – the oldest translation published in Brazil is from 1872. Besides the historiographical reconstruction promoted in this thesis, by reviewing some important and significant readings of this French work, and by comparing its translations with others produced over time, I do not see an evolution, but a differentiation between the translation approaches, which have always been constructed within their historical and ideological moment. This differentiation draws the attention to news possibles readings of this French classic that result from the translations published over the last fifty years.

Keywords: Baudelaire; translation; poetry; Brazilian literature; French literature.

Résumé

MEIRELLES, R. *Les Fleurs du mal au Brésil: traductions*. 2010. Thèse (doctorat) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Je discute et considère le rôle de la traduction dans l'histoire de la littérature brésilienne, en notant la réception des poèmes du livre français *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, à partir de la réunion de ses traductions publiées au Brésil de 1957 à 2007; puis j'ai en question les méthodes de la traduction poétique et je cherche des réponses dans les théories de la traduction en cours de discussion, en comparant les traductions différents au long du temps, en prenant toujours en compte les aspects de la linguistique, de l'histoire et de la culture qui pourraient être tirées de chacun de ces textes. Les poèmes du livre choisi – publié à Paris en 1857, jalon de la littérature occidentale – ont été traduits par plus de soixante poètes brésiliens – certains seulement ayant traduit un poème, d'autres, tout le livre – la traduction publiée plus ancienne au Brésil est de 1872. Au-delà de rachat historiographique promu, en récupérant une partie des lectures importantes et significatives de cette oeuvre française, en comparant leur traduction avec d'autres au long du temps, je n'envisage pas une évolution, mais une différenciation entre les approches de traduction, construit toujours dans leur moment historique et idéologique. Cette différenciation attire l'attention sur les nouvelles lectures possibles du classique français offertés par les traductions publiés dans les dernières cinquante années.

Mots-clés: Baudelaire; traduction; poésie; littérature brésilienne; littérature française.

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 – Considerações sobre o tema e a teoria	21
1.1. Relevância do tema	22
1.1.1. A recepção teórica e crítica das traduções	24
1.1.2. A recepção tradutória	29
1.2. Fundamentação teórica e metodologia	35
Capítulo 2 – O verso alexandrino e sua tradução	46
2.1. História e crítica do verso alexandrino	47
2.2. Considerações sobre o poema “Correspondances”	57
Capítulo 3 – Os <i>Quadros Parisienses</i> vistos por três brasileiros	70
3.1. As três traduções completas de <i>Les Fleurs du mal</i> e seus autores	71
3.1.1. Jamil Almansur Haddad	72
3.1.2. Ignácio de Souza Moitta	74
3.1.3. Ivan Junqueira	76
3.2. Os <i>Tableaux parisiens</i> e o passeio do poeta pela cidade	79
3.2.1. Considerações sobre o poema “Paysage”	87
3.2.2. Considerações sobre o poema “Le Crepuscúle du soir”	96
3.2.3. Considerações sobre o poema “Le Crepuscúle du matin”	105
Capítulo 4 – Ana Cisne ou a tradução além das palavras	118
4.1. Olavo Bilac e sua cabeleira	119
4.2. Considerações sobre o poema “Le cygne”	123

Capítulo 5 – <i>Les Fleurs du mal</i> nas antologias brasileiras de poesia francesa	141
5.1. A antologia como crítica	142
5.2. Considerações sobre a <i>Antologia da Poesia Francesa</i>	151
Considerações finais	162
Referências bibliográficas	172
1. Bibliografia geral	172
2. Livros de Charles Baudelaire	179
3. Bibliografia dos tradutores	181
Anexos	183
1. Índices das edições francesas de <i>Les Fleurs du mal</i>	184
2. Íntegra das traduções citadas	206

***Les Fleurs du mal* no Brasil: traduções**

Introdução

Este trabalho parte da reunião das diversas traduções dos poemas do livro *Les Fleurs du mal*, de 1857, do poeta francês Charles Baudelaire, publicadas no Brasil – compreendida primeiro pela minha dissertação de mestrado (MEIRELLES, 2003) – enfocando agora, principalmente, as traduções realizadas a partir de 1957. Nele procuro refletir sobre a relevância dessas traduções dentro da história da literatura brasileira e sobre qual é o posicionamento por elas manifestado em relação à obra francesa. Obtive assim algo como uma baudelairiana brasileira, capaz de subsidiar tanto os estudos sobre a recepção de tal obra fundamental, quanto revelar uma nova concepção sobre a experiência da tradução.

O título deste trabalho, *Les Fleurs du mal no Brasil: traduções*, remete ao livro de Onédia Barbosa, *Byron no Brasil: traduções* (BARBOSA, 1974), no qual discute a recepção da poesia do bardo inglês a partir da coleção das suas diversas traduções brasileiras, servindo muitas vezes tanto de inspiração como de modelo.

Tendo em vista que esta não é uma obra definitiva sobre a recepção da poesia de Baudelaire no Brasil, o levantamento realizado contribui em muito como ponto de partida para qualquer análise posterior sobre a influência do poeta francês em nossa literatura, visto que “através das traduções é possível determinar os sintomas principais de uma influência e indicar os rumos por ela tomados” (BARBOSA, 1974, p. 30). A importância

da tradução de um autor estrangeiro às vezes garante por si só a glória e a notoriedade dele, assim como o próprio Baudelaire fez a Edgard Allan Poe na França.

Partindo da hipótese de que, havendo uma série de novas leituras críticas do livro de Baudelaire, haveria naturalmente novas manifestações tradutórias, esta tese defende a idéia de que há sim uma nova leitura dos poemas de *Les Fleurs du mal* apresentada por alguns poetas e tradutores brasileiros na segunda metade do século XX que se diferencia daquela mais tradicional, ou parnasiana, apresentada até então.

Para comprovar essa hipótese, esta tese se apresenta dividida em duas partes: primeiro, o questionamento das soluções do projeto tradicional de tradução, largamente empregado até então; depois, a constatação de resultados de novos projetos tradutórios e novas abordagens do livro francês *Les Fleurs du mal*; ao longo das análises e considerações, sigo procurando traçar e esclarecer um percurso histórico literário e concluir com o desenvolvimento de mais um projeto tradutório.

No primeiro capítulo, intitulado “Considerações sobre o tema e a teoria”, e subdividido nos segmentos “1.1. Relevância do tema” e “1.2. Fundamentação teórica e metodologia”, apresento, primeiro, o tema: a relevância literária das traduções brasileiras do livro francês *Les Fleurs du mal*, do poeta Charles Baudelaire, publicado em Paris em 1857, percorrendo tanto sobre a sua recepção teórica e crítica, quanto sobre sua recepção tradutória propriamente dita, no intuito de situar o leitor mais próximo do período mais discutido nesta tese, ou seja, a partir de 1957.

Também apresento as teorias utilizadas para as análises, principalmente o conceito de *homologia*, de Mário Laranjeira (1993), e a *estética da recepção*, de Hans R. Jauss e Felix Vodicka (LIMA, 1979), tomando esses conceitos como apropriados para alcançar

um melhor entendimento das manifestações tradutórias no Brasil. A idéia foi observar os momentos históricos mais marcantes da recepção dos poemas de Baudelaire e, dentro desses momentos, verificar os possíveis graus de homologia de cada um dos textos produzidos.

No segundo capítulo, intitulado “O verso alexandrino e a sua tradução”, apresento histórica e geograficamente o verso alexandrino e uma discussão sobre a sua tradução, no subtítulo “2.1. História e crítica do verso alexandrino”, e a aplicação dessa discussão, tomando como exemplo o poema *Correspondances* e suas traduções, no subtítulo “2.2. Considerações sobre o poema *Correspondances*”.

Essas considerações sobre o verso alexandrino são fundamentais para se estabelecer um ponto de partida e de comparação dos projetos tradutórios empregados até o momento na abordagem da poesia de Baudelaire. É muito esclarecedora a leitura simultânea de diversas traduções de um mesmo poema que têm o verso alexandrino como parâmetro principal, seja quando ela mostra os limites desse projeto, seja quando ela amplia e diversifica a realização desse mesmo projeto.

No capítulo 3, intitulado “Os Quadros Parisienses vistos por três brasileiros”, analiso as edições de traduções integrais da obra francesa, publicadas por Jamil Almansur Haddad, Ignácio de Souza Moitta e Ivan Junqueira, especificamente, os poemas “Paysage”, “Crepuscule du soir” e “Crepuscule du matin”; primeiro, apresentando os três livros brasileiros, no subtítulo “3.1. As três traduções integrais”, e, depois, uma discussão sobre cada poema citado, nos subtítulos “3.2. Considerações sobre o poema ‘Paysage’”, “3.3. Considerações sobre o poema ‘Crepuscule du soir’”, e “3.4. Considerações sobre o poema ‘Crepuscule du matin’”.

As três traduções integrais da obra francesa se mostram incontornáveis enquanto se estabelecem como marcos históricos da recepção do livro francês no Brasil. Esses livros, que de alguma forma acabam se constituindo em uma referência bibliográfica mais óbvia, também devem ser observados com cautela, visto que estão sujeitos às mesmas condições de leitura de qualquer outra obra literária lançada na História.

Os três poemas escolhidos, todos do conjunto *Tableaux parisiens*, funcionam como um conjunto coeso, seja por suas características formais, seja por seu conteúdo relevante e particular, possibilitando leituras, comparações e interpretações significativas para o entendimento da recepção do livro francês pela literatura brasileira.

Nessa primeira parte da tese, considero e discuto o projeto de tradução mais tradicional empregado até então, chegando também a apresentar traduções próprias dos poemas abordados, principalmente como um exercício teórico-crítico, muito mais utilizado para ilustrar minhas considerações.

O que encontramos no quarto capítulo – intitulado “Ana Cisne ou a tradução além das palavras”, e nos subtítulos “4.1. Bilac e a sua cabeleira ” e “4.2. Considerações sobre o poema ‘Le cygne’” – já é uma expressão clara de um novo projeto tradutório realizado por uma poetisa brasileira ao escolher um poema do livro *Les Fleurs du mal* para traduzir. Neste capítulo, analiso a tradução do poema “Le cygne” elaborada por Ana Cristina César e faço uma discussão que tenta ampliar o conceito de tradução poética para além das teorias discutidas até então, apoiado em uma prática literária há bastante tempo estabelecida e sedimentada, segundo a análise do poema--tradução de Olavo Bilac, “Paráfrase de Baudelaire”.

Por fim, no quinto capítulo, intitulado “*Les Fleurs du mal* nas antologias brasileiras de poesia francesa”, analiso o papel das antologias como manifestação crítica significativa de recepção dessa obra estrangeira, especificamente observando a antologia publicada pelo poeta Cláudio Veiga – uma das mais originais em sua escolha, visto que esse tradutor foi um dos únicos brasileiros a escolher poemas do subconjunto “La Mort”, o último do livro de Baudelaire – e faço algumas considerações sobre sua importância frente o estudo da recepção de uma obra estrangeira, dividindo a discussão nos subtítulos “4.1. A antologia como crítica” e “4.2. Considerações sobre a *Antologia da Poesia Francesa*”.

Tendo em vista que o processo de elaboração de uma antologia é muito semelhante ao de elaboração da tradução de uma obra estrangeira, observamos, ao comparar diversas antologias de traduções, que a própria escolha de poemas já se constitui como crítica, oferecendo uma estética característica em sua recepção que também se pode verificar por meio da análise dos graus de homologia que escolha apresenta.

Nessa segunda parte da tese, reconheço e constato que existem sim manifestações literárias brasileiras que vão além daquele projeto tradutório mais tradicional, possibilitando novas leituras do clássico francês, além de se realizarem como crítica e expressarem significativamente seus próprios pontos de vista sobre o texto original.

Apresento, finalmente, as “Considerações finais”, onde faço uma última reflexão sobre as traduções discutidas, bem como observo a situação atual da recepção do livro *Les Fleurs du mal*, tanto no Brasil como na França, apresentada recentemente. Em

seguida apresento meu próprio projeto de antologia, resultado de uma escolha apoiada na leitura e reflexão envolvidas neste trabalho, também no intuito de, ao mesmo tempo, ampliar os limites do leitor brasileiro que procura o livro *Les Fleurs du mal* e apresentar a minha crítica sobre esse livro.

Depois, apresento as “Referências bibliográficas” – divididas em três partes: “Bibliografia geral”, “Livros de Charles Baudelaire” e “Bibliografia dos tradutores” – e os “Anexos” – com os índices das publicações francesas do livro de Baudelaire e, integralmente, todas as traduções de poemas citados ao longo da tese.

Para a execução deste trabalho, desenvolveram-se diversas atividades que nos conduziram à sua realização. Partindo da reunião das diversas traduções do livro *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire – tanto de tradutores de um só poema, quanto daqueles que o fizeram por completo – depois do ano de 1957, observamos, por comparação e análise, a evolução e o desenvolvimento do processo de tradução nas diferentes “escolas literárias” ou “movimentos literários” e, ainda, observamos o contexto histórico-ideológico que permeia o fato literário; em seguida fizemos a leitura e o estudo aprofundado da produção literária própria de cada tradutor, buscando relações que poderiam ser relevantes, assim como a leitura de livros teóricos desses tradutores a respeito do próprio ato de traduzir, bem como de qualquer teoria que resgatasse as relações entre o trinômio autor-tradutor-leitor; por fim, tentamos a realização de algumas traduções originais, no intuito de também reconhecer o processo tradutório, bem como a maneira pelo qual se daria a interferência que neste momento, de alguma forma, sofreria a obra literária.

Na elaboração deste trabalho se encontraram dificuldades tanto nos níveis de compreensão da linguagem – morfológico, sintático, semântico e, em se tratando de um texto literário, também no plano estilístico –, quanto nos níveis sociais, culturais e históricos, que procuraram se resolver verificando as relações dentro do trinômio autor-tradutor-leitor.

Os objetivos deste trabalho foram pelo menos três: em primeiro lugar, a apresentação abrangente e representativa da recepção brasileira da obra fundamental para a literatura ocidental que é o livro *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, que, somada ao estudo anterior, apresentado em minha dissertação, trata não só dos principais tradutores, mas principalmente das relações artísticas e estéticas e dos diversos diálogos poéticos produzidos ao longo do tempo, relevantes dentro da própria literatura brasileira.

Em segundo lugar, sob o pretexto de observar tais traduções, a organização da manifestação de algumas opiniões e reflexões sobre as traduções do livro francês por poetas atuais brasileiros e a poesia contemporânea brasileira, colaborando com a crítica moderna, ainda carente de estudos contemporâneos sobre a poesia recente, e verificando como e de que forma a tradução ainda se presta como instrumento de manifestação de uma relação estética, tanto para a sua produção original, quanto a sua relação com a obra de arte estrangeira.

É certo que para melhor compreender o processo tradutório de alguns poetas, fez-se mais do que necessário, por vezes, mergulhar na sua própria poesia, tendo em vista que o reconhecimento da influência literária estrangeira vai além do ato tradutório e se manifesta na sua relevância dentro da própria literatura brasileira contemporânea.

Por fim, em terceiro lugar, e talvez o mais significativo dos objetivos, a possibilidade de organizar e apresentar ao público leitor brasileiro uma nova edição do livro capital de Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, composta de diversas traduções do maior número possível de tradutores, manifestando uma leitura peculiar e significativa do livro francês, ao mesmo tempo em que percorre toda a história da literatura brasileira. Esse livro, certamente, mais do que tornar visível a diversidade da recepção do livro francês e tentar perseguí-la, pode ser encarado de uma forma totalmente nova, pela sua maneira de tratar o ato tradutório como nunca fora até então, em sua observância fundamental da temática da modernidade.

Assim, como leitor privilegiado, passei ainda a desenvolver um maior domínio das relações interculturais possíveis, o que é essencial para a expressão, leitura, compreensão e tradução corretas e também tive a oportunidade de apreciar poetas e tradutores de grande e importante participação na formação da literatura brasileira, cujos nomes ainda não tiveram o merecido destaque. Assim, juntamente com Paul Valéry e com o intuito de destacar e valorizar o trabalho de tradução, gostaria ainda de observar que

escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não é a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra. (CAMPOS, 1996, p. 201)

Capítulo 1 – Considerações sobre o tema e a teoria

Neste capítulo apresento tanto o tema – a relevância literária das traduções brasileiras de poemas do livro francês *Les Fleurs du mal*, discorrendo sobre a sua recepção teórica e crítica e sobre a sua recepção tradutória, propriamente dita – quanto as teorias utilizadas para as análises – principalmente o conceito de *homologia*, de Mário Laranjeira (1993), e a *estética da recepção*, de Hans R. Jauss e Felix Vodicka (JAUSS, 1994 e LIMA, 1979) – subdividindo o capítulo nos segmentos “1.1. Relevância do tema”, A “1.2. Fundamentação teórica e metodologia”.

A idéia é observar as traduções dos poemas do livro francês como manifestações concretas da sua recepção dentro da história da literatura brasileira, verificando esteticamente em que medida essas traduções foram mais ou menos homólogas aos poemas originais.

Apresento, primeiro, o livro francês – algumas informações sobre o seu lançamento e a variação que se deu em seu conteúdo – e, em seguida, qual foi a recepção teórico e crítica das suas traduções no Brasil e a sua recepção tradutória, propriamente dita, chamando a atenção para os principais autores brasileiros que apreciaram essa questão. Depois, apresento as teorias mencionadas e utilizadas ao longo desta tese, e o método como elas se relacionam com o tema .

1.1. Relevância do tema

A principal obra do francês Charles Baudelaire é certamente o seu livro de poemas *Les Fleurs du mal*, publicado originalmente em 1857 pelos editores Poulet-Malassis e De Broise. O volume reunia todos os poemas antes publicados na imprensa e outros ainda inéditos. Apresentava-se dividido em cinco partes – *Spleen et idéal*, *Fleurs du mal*, *Révolution*, *Le vin* e *La mort* - e continha cem poemas, além do introdutório “Au lecteur”.¹

A maior parte desses poemas havia sido escrita a partir de 1840 e publicada na imprensa e em revistas literárias européias – como as *Revue de Paris*, em 1852, *Revue de Deux Mondes*, em 1855, *Revue française*, em 1857, e *Revue contemporaine*, em 1859 – sendo que, em junho de 1855, aparece pela primeira vez o título *Les Fleurs du mal* sobre um conjunto de dezoito poemas publicados na *Revue de Deux Mondes*.

O livro sofreu grave processo, em 1857, poucos meses depois do seu lançamento, acusado de imoralidades – assim como, na mesma época, o livro de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* – e tanto o autor quanto seus editores foram condenados por ultraje à moral pública e o livro, a ter alguns poemas suprimidos.

Em 1861 sai sua segunda edição, rearranjada e modificada: por um lado, reduzida com a saída dos poemas censurados - “Les bijoux”, “Le Léthé”, “À celle qui est trop gaie”, “Lesbos”, “Femmes damnées” e “Le métamorphoses du vampire” - e pela nova formação do poema “Un fantôme”, somando quatro sonetos; por outro lado, aumentada com outros trinta e cinco poemas novos, totalizando cento e vinte e seis. Os poemas aparecem

¹ Não anexos os índices das diversas edições francesas de *Les Fleurs du mal*.

distribuídos em outra ordem e é ainda nessa edição que Baudelaire faz mais uma subdivisão em seu livro, acrescentando o subtítulo *Tableaux parisiens*.

Antes de sua morte, em agosto de 1867, Baudelaire publica ainda duas coletâneas de poemas: *Les Épaves* – também dividida em cinco partes: *Pièces condamnées*, *Galanteries*, *Épigraphe*s, *Pièces diverses* e *Buffonneries* e divulgada principalmente na Bélgica, onde o poeta passara os últimos anos – e *Nouvelles Fleurs du mal*.

Por fim, ainda sairia uma importante edição póstuma de *Les Fleurs du mal*, em 1868, organizada por Charles Asselineau e Théodore de Banville e produzida por Michel Levy. Essa edição troca o título do poema “Au lecteur” por “Préface” e traz, além dos poemas da edição de 1861 e alguns das coletâneas, outros poemas publicados na imprensa e alguns inéditos, reorganizando a ordem dos poemas, totalizando cento e sessenta e seis.

Para me guiar, optei por usar a edição de *Les Fleurs du mal* produzida pela editora francesa Gallimard dentro da coleção *Bibliothèque de la Pléiade* (BAUDELAIRE, 1975), pois ela organiza a reunião de poemas de Charles Baudelaire apresentando primeiro a edição de 1861 – a última organizada pelo próprio poeta – e, depois, acrescentando as coletâneas, divididas em *Poèmes apportés par la troisième édition, 1868*, com os poemas de *Nouvelles Fleurs du mal* e a própria *Les Épaves*.

1.1.1. A recepção teórica e crítica das traduções

Antes de mim, outros se preocuparam em verificar como e por que se deu a influência de tão importante obra, *Les Fleurs du mal*, ao longo da história da literatura brasileira, discorrendo de forma teórica e crítica especificamente sobre suas traduções. Alguns autores apresentaram suas considerações em textos introdutórios às suas próprias traduções, enquanto alguns críticos apenas discutiram as traduções desses poemas como relevantes e significativas no entendimento tanto da produção desses poetas, quanto do momento estético ao qual pertenciam.

Ainda antes do lançamento de uma tradução integral, na década de 1930, são impressos os primeiros estudos de Félix Pacheco (1933) sobre as poesias do livro francês, mais especificamente, sobre as suas traduções para a língua portuguesa. Esse baudelairiano assaz preocupado em verificar quem por ventura tivesse traduzido poemas do livro francês e que escreveu, além de inúmeros artigos de jornal, nada menos do que cinco livros sobre Baudelaire, não deixando nunca de constar entre suas análises diversas traduções, suas e de outros, mais ou menos ilustres, que fazia questão de trazer à público.

Outro crítico, poeta e tradutor também tenta traçar minuciosamente o percurso histórico e a manifestação brasileira do livro francês: Cassiano Tavares Bastos lança, em 1963, o seu *Baudelaire no idioma vernáculo*, livro no qual se preocupou em determinar e registrar, mais rigorosamente talvez, as referências bibliográficas das traduções de poemas de *Les Fleurs du mal* no Brasil, além de incluir algumas traduções próprias. Trata-se de um livro enxuto, dividido em duas partes: a primeira, apresentando

tecnicamente as notas bibliográficas sobre as traduções, depois, a nomenclatura dos tradutores brasileiros e a indicação das respectivas versões, terminando com uma reflexão sobre os sonetos de Baudelaire; a segunda parte é composta das traduções propriamente ditas, tanto as suas quanto as alheias; traz ainda um apêndice no qual apresenta diversos juízos críticos recolhidos na imprensa sobre as versões poéticas brasileiras de Victor Hugo e sobre Dante e outros poetas italianos na interpretação brasileira.

De fato, o livro de Tavares Bastos não apresenta nenhum juízo crítico sobre as traduções, servindo mais como um documento de endereçamento bibliográfico. A maioria dos comentários anexos é reprodução de trechos dos estudos de Felix Pacheco e da introdução escrita por Jamil Almansur Haddad para a primeira edição integral do livro no Brasil, lançada alguns anos antes.

Cem anos após a primeira edição de *Les Fleurs du mal*, em 1958, Jamil Almansur Haddad lança a primeira edição integral brasileira do livro francês (BAUDELAIRE, 1958), acompanhada de uma longa introdução tratando de forma lúcida e erudita a influência global de Baudelaire na literatura brasileira, fartamente enriquecida por exemplos, chamando a atenção do leitor para como se deu a “contaminação do vírus baudelairiano, cujas marcas características são ainda bem sensíveis na inspiração de outros poetas brasileiros” (BASTOS, 1963, p. 8), além de interessantes considerações sobre as relações literárias e, ainda, de diversas notas de rodapé, nas quais expõe um primeiro levantamento de quem e quando se traduziu cada poema, partindo de vasta pesquisa bibliográfica. A discussão sobre esse livro será retomada mais adiante, no capítulo sobre as traduções integrais.

Comparando esses três primeiros levantamentos da traduções de poemas de Baudelaire no Brasil, podemos perceber que enquanto Pacheco se utilizou das diversas traduções colecionadas por ele para ilustrar suas críticas e observações sobre a obra de Baudelaire, Haddad e Bastos detiveram-se, no mais das vezes, apenas indicar bibliograficamente onde e quando foram publicadas traduções dos poemas de *Les Fleurs du mal* no Brasil, chamando a atenção do leitor para a multiplicidade da recepção do livro francês apenas ao enumerar as diversas publicações encontradas, contudo, pouco ou nada discutindo sobre a relevância crítica de fato dessas traduções, seja como expressão estética original, seja como uma possível avaliação delas.

Ainda nessa mesma linha, em 1985, Ivan Junqueira faz acompanhar sua edição integral do livro francês (BAUDELAIRE, 1985) de uma extensa referência bibliográfica sobre as notícias de traduções, integrais ou parciais, de *Les Fleurs du mal*, além de introdução sobre a vida e a obra do poeta. Logo no início de sua introdução, *A arte de Baudelaire*, admite que sua abordagem, assim como qualquer outra, não se pode furtar a pelo menos duas exigências de índole biográfica e literária, sendo de suma importância:

uma, a de que não se desvincule muito nitidamente o revolucionário legado de *As flores do mal* da convulsa e dolorosa existência que levou seu autor (...); a outra, a de que Baudelaire, embora já resgatado em definitivo pela posteridade, deve ser visto – e com muita minúcia – à luz não apenas de sua época, a da agonia romântica, mas também das muitas e cruciais influências que lhe inervam a floração poética e o ideário estético. (BAUDELAIRE, 1985, p. 45)

A tradução de Junqueira continuou sendo republicada, alcançando uma tiragem de mais de quarenta mil exemplares, segundo a editora Nova Fronteira em seu sítio na internet (Nova Fronteira, 2010), contudo, sua apresentação da referência bibliográfica das outras diversas traduções, apesar de bastante abrangente, é muito confusa e de difícil verificação, limitando-se, algumas vezes, em reproduzir as referências já sistematizadas anteriormente por Haddad e Bastos.

Além dos textos que acompanhavam as traduções dos poemas de *Les Fleurs du mal*, outros importantes críticos brasileiros também discorreram especificamente sobre sua recepção e tradução, desenvolvendo, principalmente, algumas das observações apresentadas por Machado de Assis no seu emblemático ensaio *A nova geração*, publicado em 1879.

Antonio Candido, no texto *Os primeiros baudelairianos*, publicado em 1989, estuda a maneira peculiar com que três jovens poetas de transição entre Romantismo e Parnasianismo – Carvalho Junior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier – sofreram a influência de Baudelaire, ajustando-a às tendências e às necessidades do meio literário brasileiro daquele tempo, recorrendo às suas traduções.

Ainda sobre a primeira recepção brasileira da obra de Baudelaire, vale a pena lembrar do livro de Glória Carneiro do Amaral, *Aclimatando Baudelaire* (1996), que se detém com especial atenção também em alguns dos primeiros baudelairianos, tratando não só de poesia e tradução, mas da profunda e importante influência do livro francês, influência que se estabeleceu e se transformou sob um processo que chama de “aclimatação”.

Também Marie-Hélène Catherine Torres, em seu livro *Cruz e Souza e Baudelaire: Satanismo Poético*, de 1998, se debruça sobre um ponto que não tinha sido tratado em profundidade na relação entre esses dois poetas peculiares: o satanismo, e com originalidade cria o que chama de “teoria satânica”, que vai explicar não só a opção dos poetas pela beleza do Mal, mas o conseqüente rompimento com a poesia que se fazia até então.

Finalmente, Clemmence Jouët-Pastré, em sua tese de doutorado *Jogos de poder nas traduções brasileiras d’As Flores do Mal* (1999), defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, reúne os levantamentos bibliográficos anteriores, além de acrescentar em sua lista novas descobertas e as traduções de publicação mais recente. Sua tese procura discutir as possíveis relações de poder entre autores, tradutores, leitores e editores que eventualmente afetariam a qualidade dos textos resultantes, oferecendo interessantes considerações sobre a recepção historiográfica e bibliográfica da obra de Baudelaire no Brasil.

Finalmente, tendo em vista a atualidade desse livro de poemas, ainda motivo de discussão e inspiração, tanto para os poetas contemporâneos, quanto para a crítica e a teoria da literatura brasileira, concordo com a professora Leyla Perrone Moisés quando ela afirma que

O que faz com que Baudelaire continue a ser lido é a qualidade estética de seus poemas e, nestes, uma temática de duração histórica mais longa do que a temática política de seu século: a mulher, o erotismo, a viagem, o sonho, a cidade, os paraísos artificiais, a crise da subjetividade, a inquietação religiosa etc. Os poetas não necessitam de atestado de

bem pensar ou de boa conduta. Basta terem escrito algo como "Les Fleurs du Mal". O papel revolucionário de Baudelaire, hoje, é o de ser um antídoto contra o lixo literário da sociedade de consumo, é o de ser valor-poesia numa sociedade sem valores. (MOISÉS, 1997)

Ao contrário das iniciativas anteriores, este trabalho, determinado em não se limitar apenas ao endereçamento bibliográfico, procurou colecionar de fato todas as traduções de poemas do livro *Les Fleurs du mal* publicadas no Brasil, partindo da coleção pessoal, de professores, amigos e outros interessados nos poemas do livro francês, além de tomar como base todos os levantamentos conhecidos e relacionados até então, recolhendo o maior número possível de traduções, verificando *in loco* suas publicações e registrando em um banco de dados todas aquelas encontradas, compondo assim uma extensa e significativa baudelairiana.

1.1.2. A recepção tradutória

Se Baudelaire atinge o apogeu de sua glória, tanto francesa quanto internacional, somente depois de 1920, como afirma Paul Valéry, e com ele “a poesia francesa ultrapassa finalmente as fronteiras da nação [...] é lida no mundo inteiro; impõe-se como a poesia própria da modernidade; dá origem à imitação, fecunda muitos espíritos” (VALÉRY, 1991, p. 95), no Brasil, muito antes já era lido, imitado e copiado – de muitas formas e com diversos objetivos – por vários poetas, mais ou menos baudelaireanos, ainda no século XIX, muito interessados em estabelecer uma “civilização” brasileira. Fala-se até de um “Baudelaire paulistano”, o poeta Wenceslau de Queirós, um dos principais cultuadores

do poeta francês antes da virada do século XIX para o século XX.

Durante os últimos trinta anos do século XIX, os poemas de Baudelaire foram esparsamente traduzidos por alguns poucos poetas parnasianos e simbolistas, procurando, quase sempre reforçar suas próprias concepções estéticas aderindo a poética baudelaireana, seja através da influência direta em sua produção própria, seja através de traduções de seus poemas, que apareciam, quase sempre, em meio aos seus próprios poemas, caracterizando certa incorporação ou talvez uma deglutição antropofágica, como diriam os modernistas.

Mas é somente depois de 1930 que podemos falar de uma recepção mais densa, sistemática e organizada, patrocinada pelo já citado poeta e jornalista Felix Pacheco: este piauiense traduziu, comentou e estudou largamente a obra de Baudelaire, do ponto de vista bio-bibliográfico, crítico e literário, tendo coroado sua atividade literária com um discurso pronunciado em 1932 – *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação* – por ocasião de sua posse na Academia Brasileira de Letras, ao mesmo tempo em que se comemoravam dez anos da Semana de Arte Moderna e de Modernismo.

Pacheco promoveu uma densa retomada da poesia do poeta francês e de seu livro *Les Fleurs du mal*, trazendo à tona diversos poetas-tradutores que seriam considerados apenas por ele mesmo e ninguém mais. Ele mesmo traduziu trinta e três poemas do livro francês, tornando-se o poeta brasileiro que publicou o maior número de traduções até então.

Atento ao cenário literário internacional, Pacheco acompanha a reabilitação do nome do poeta promovida por Paul Valery na França: traduzir e publicar Baudelaire,

nesse momento, parece provocativo e serve, por um lado, como exemplo de resistência a uma estética com poucos rigores formais e mais liberal, que era o Modernismo, e, por outro lado, tem-se a apropriação de um modelo central dentro de uma estética estrangeira e sua reformulação dentro da literatura brasileira. Pode parecer que a influência de Baudelaire teria se abalado com o advento do Modernismo, mas o resgate promovido por Pacheco fez com que ainda se mantivesse um interesse e uma reiterada relevância da obra do poeta francês no Brasil.

Nessa época, a modernização da indústria editorial brasileira certamente favoreceria a absorção de obras estrangeiras por meio de traduções. A crítica literária parecia se consolidar no panorama editorial enquanto segmento vendável e, além disso, começavam a surgir livros dedicados exclusivamente a traduções de poesia estrangeira, às vezes na forma de antologia ou de poesia escolhida.

É certo que o Modernismo ainda faria uma leitura característica e peculiar do livro de Baudelaire, levada a cabo por um dos seus mais controversos membros: Guilherme de Almeida. É este poeta paulista que consolida e cristaliza a recepção da poesia de Baudelaire no Brasil, ao publicar o seu livro *Flores das Flores do Mal*, em 1944 – com apenas vinte e um poemas traduzidos – abrindo espaço no gosto dos leitores para a publicação da primeira edição da tradução integral do livro francês.

A partir do meio do século XX, as manifestações tradutórias em geral se deram de maneira muito mais engajada a um princípio estético explícito, quase sempre apoiado em alguma literatura crítica sobre o assunto, fazendo parte de uma práxis poética elaborada e complexa. Vale a pena lembrar do grupo intitulado Geração de 45 e as

diversas traduções de seus integrantes, e ainda todo movimento do Concretismo, no qual muito se experimentou e se teorizou sobre tradução e poesia em geral.

O período estudado nesta tese, que vai de 1957 até os dias de hoje, é marcado, primeiro, pela empreitada de Jamil Almansur Haddad, amigo de Guilherme de Almeida, em traduzir integralmente o volume de poemas do poeta francês. Essa obra, publicada depois de dez anos de trabalho, promove uma nova e abrangente referência ao livro francês, visto que, como já foi dito, além de oferecer a tradução de todos os poemas do livro, apresenta uma interessante introdução, na qual discorre sobre Baudelaire e a literatura brasileira e também um profundo levantamento das outras diversas traduções de poemas, muitas vezes as trazendo para enriquecer seus comentários.

Como também já foi dito, nesse período, saíram ainda mais duas traduções integrais do livro francês: em 1971, Ignácio de Souza Moitta, publica seu livro *As Flores do Mal* pelo Conselho Estadual de Cultura do Pará, numa tiragem muito pequena, que acabou desconhecida do grande público, talvez por estar longe do eixo Rio de Janeiro-São Paulo; é uma edição enxuta, apresentada apenas em língua portuguesa, com um pequeno prefácio de Sílvio Meira enaltecendo as qualidades de ambos poetas, tradutor e traduzido.

E, em 1985, Ivan Junqueira publica a sua edição da tradução do livro francês, primeiro pela editora Record, depois, pela Nova Fronteira, tornando-se quase um *best seller*, sendo que seu livro já passou da décima edição, trazendo a edição bilíngüe dos poemas, acompanhada de uma extensa introdução sobre a vida e a obra do poeta francês, notas sobre os poemas, uma bibliografia sobre Baudelaire e sua obra e outra sobre as

traduções brasileiras da obra de Baudelaire. Sobre essas três traduções integrais de *Les Fleurs du Mal* no Brasil, dedicaremos todo um capítulo mais adiante.

Apesar do advento das publicações das traduções integrais do livro francês, poucos foram os outros tradutores a se dedicarem à obra, muitos deles aparecendo apenas na imprensa regular ou publicando traduções esporádicas entre seus próprios poemas, como haviam feito os primeiros baudelairianos. Entre esses, estão os poetas Décio Pignatari, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Felipe D' Oliveira, Mário Faccini, Arnaldo Maia (Manuel J. Silva Pinto), Heitor Froes e Helio C. Teixeira.

Outro poeta de pura estirpe que traduziu poemas de *Les Fleurs du mal* nesse período e, contudo, ainda não recebeu a devida atenção da crítica brasileira é Dante Milano: verdadeiro entusiasta da tradução percorreu diversos textos originais, sempre refletindo sua prática tradutória dentro da sua produção original, traduzindo, além de Baudelaire, Dante e Mallarmé. Tradutor um tanto mais conservador, traduziu um número significativo de poemas, trinta e quatro, sendo um continuador do estilo formal já apresentado por Guilherme de Almeida em seu livro *As Flores das Flores do Mal* (ALMEIDA, 1944).

Outros poetas publicaram suas traduções de poemas de *Les Fleurs du mal* dentro de coletâneas de poesia em geral ou de literatura francesa, como os poetas Ary de Mesquita, Mauro Mendes Villela, José Lino Grunewald e Cláudio Veiga.

As teorias tradutórias passam a ser reconhecidas e mais divulgadas, muitos tradutores apresentam estudos introdutórios às suas traduções e alguns deles dispuseram-se a discuti-las lançando mão de verdadeiros exercícios tradutórios, no intuito de dar substância a seus argumentos. Entre esses, estariam os poetas José Paulo Paes,

Lawrence Flores Pereira e Ivo Barroso, todos profícuos tradutores e respeitáveis críticos e teóricos de literatura.

Entre os tradutores-críticos, vale a pena destacar a produção da poetisa e crítica literária Ana Cristina César, outra que sempre refletiu sua prática tradutória dentro da sua produção original, traduzindo Emily Dickinson e Sylvia Plath, e escrevendo diversos artigos sobre a sua prática tradutória. Traduziu, de *Les Fleurs du mal*, apenas um poema “Le cygne” (“O cisne”), mas de maneira excepcional, promovendo um profundo diálogo com a obra estrangeira em um momento único, expoente significativo tanto da permanência da obra de Baudelaire, quanto da melhor qualidade de expressão da literatura brasileira. Sobre esse poema, desenvolveremos todo um capítulo mais adiante.

Observar esses tradutores faz pensar mais uma vez nas possíveis relações estabelecidas entre o tradutor brasileiro e o poeta francês, entre a poesia brasileira e a poesia francesa; relações que se estendem ao leitor e nesse momento se realizam enquanto arte, despertando sua sensibilidade.

Entre os poetas apresentados, observamos alguns aspectos relevantes dentro da própria recepção da obra estrangeira, procurando interpretar as escolhas feitas pelos poetas brasileiros de duas formas: como crítica – verificando se, e de que forma, esses poetas se alinharam, ou não, nominalmente aos princípios estéticos e literários do francês; e como realização poética independente – tomando a tradução como a expressão de uma eleição estética particular, dotada de um efeito poético próprio; sempre procurando mostrar como essas relações foram modificadas ao longo do tempo.

1.2. Fundamentação teórica e metodologia

Este estudo complementa aquele já iniciado com minha dissertação de mestrado (MEIRELLES, 2003), no qual trato da recepção do livro *Les Fleurs du mal*, do poeta Charles Baudelaire, partindo do mesmo princípio, através da coleção e da análise de traduções brasileiras dos poemas, desde a primeira publicação de uma delas, por Carlos Ferreira, em 1878, até o ambiente literário anterior à publicação da primeira versão integral do livro francês, pelo já citado Jamil Almansur Haddad, em 1957.

Pesquisei nas principais bibliotecas do país, onde se encontrava ainda a maior parte do registro dessas traduções e onde pude encontrar exemplares raríssimos, tão peculiares em sua forma de livro quanto em seu conteúdo literário. Consultei então o acervo da Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, e, na cidade de São Paulo, a Seção de Livros Raros da Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade (essa biblioteca possui o acervo pessoal do já citado tradutor Félix Pacheco). Consultei também a Biblioteca Pública Municipal Presidente Kennedy, onde está alocado o acervo do *Jornal do Comércio* da biblioteca anterior, no qual foi impresso um grande número de traduções. Por fim consultei a biblioteca particular do bibliófilo José Mindlim, onde encontrei alguns dos mais raros exemplares das traduções de *Les Fleurs du mal*.

O período abordado neste trabalho é, então, de 1957 até hoje, e é o mais complexo no âmbito das suas diversas intenções estéticas, devido certamente à influência exercida pela já citada crítica desenvolvida sobre o poeta francês, ou pela atitude explícita e assumida de uma intenção estética ou ideológica objetiva, realizada através desse modo

especial de manifestação que é a tradução, também discutida e desenvolvida pela crítica brasileira.

Se no trabalho anterior, a dissertação de mestrado, não me foi possível discorrer sobre essa complexidade de intenções tradutórias – detendo-me mais demoradamente em apresentar e descrever um *panorama* da recepção do livro francês, perseguindo cronologicamente os tradutores através da história literária brasileira, estabelecendo assim uma historiografia da recepção brasileira do livro de Baudelaire – neste trabalho, procurei estar atento a essa maneira particular de entender qual é o papel da tradução, não no sentido de tentar estabelecer uma teoria geral e abrangente, se é que isso seja possível, mas verificar a influência da prática tradutória nas relações entre o autor, o tradutor e o leitor.

Neste trabalho, interessa-me especialmente a crítica que parte da atividade prática da tradução. Tradução esta que, mais do que uma palavra é também uma atitude que faz parte do conjunto da idéia de modernidade que o *frisson nouveau* de Baudelaire, ele mesmo tradutor, faz despertar. Visto que, em geral, o grande público não lê os autores estrangeiros em sua língua original, ele tem que confiar totalmente no conteúdo das traduções. Acredita-se então que através da tradução é possível verificar os principais resultados de uma influência estrangeira e indicar os rumos tomados por nossa própria literatura.

Foi necessário fazer uma escolha entre os diversos tradutores e as diversas traduções publicadas no período depois de 1957: primeiro, porque não seria possível discorrer minuciosamente sobre todos eles neste trabalho, mas também no intuito de

conduzir mais confortavelmente a análise e a reflexão sobre a atual influência do livro francês na literatura brasileira contemporânea. Como critério, colocando-me como um leitor e observador privilegiado, procurei me deter em tradutores e traduções que marcassem significativamente um momento dentro da recepção brasileira da obra francesa, visto que:

O contexto histórico no qual uma obra literária aparece não constitui uma seqüência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador. (JAUSS, 1994, p. 25)

Feita a escolha, parti para um exame mais apurado do conjunto levantado. Deparei com diferentes tendências estéticas e diversas práticas tradutórias ao longo da história da literatura brasileira, que me levaram a vislumbrar diferentes aspectos da obra prima de Baudelaire e, para me orientar, segui combinando dois métodos de estudo: a reflexão crítica e estética e a pesquisa histórica.

Para orientar a minha reflexão crítica e estabelecer um critério uniforme para o julgamento estético, fundamentei-me no conceito de *homologia*, apresentado por Mário Laranjeira, no livro *Poética da Tradução*, em 1993, entendido como uma fidelidade retórico-formal “no que diz respeito à presença ou à ausência daqueles elementos que inserem a poesia numa tradição cultural que lhe impõe padrões fixos de metro, ritmo, rima, estrofação etc.” (1993, p. 130) Seria então a verificação do grau da manifestação desses elementos retórico-formais fundamentais que tomei como um guia objetivo para orientar as escolhas dos tradutores e das traduções.

Esse procedimento, a observação da homologia, iniciar-se-ia principalmente quando o tradutor primeiro observasse o que Mário Laranjeira chama de *visilegibilidade* do poema, ou seja, “um soneto deve ser traduzido por um soneto, um poema em versos livres por um poema em versos livres e assim por diante” (1993, p. 103). Em seguida, o tradutor tentaria reproduzir todos os elementos geradores de significância do poema original, ou seja:

Traduzir um poema é traduzir a sua “significância”. Na significância, não há separações possíveis entre o conteúdo e forma. Ela é uma relação dinâmica que se estabelece no interior do poema entre os vários níveis da sua manifestação textual, de modo a gerar obliquamente sentidos que se afastam da referencialidade externa, passando o processo de significação do nível da mimese para o da semiose. (1993, p. 147)

O momento histórico-literário de quem opera o ato tradutório é parte constitutiva, senão determinante, da realização do novo poema, capaz de despertar uma nova significância, semelhante ou equivalente à primeira. Pode-se tomar a tradução como formadora ideológica no mesmo sentido que a própria produção na língua fonte, admitindo a idéia de que a partir dela também se constrói uma nova cultura. Nesse sentido, Rosemary Arrojo afirma que:

O significado de um texto somente se delineia, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural em que é lido. O que vemos num texto é exatamente o que nossa

‘comunidade interpretativa’ nos permite ler naquilo que lemos, mesmo que tenhamos como único objetivo o resgate dos seus significados supostamente ‘originais’, mesmo que tenhamos como único objetivo não nos misturarmos ao que lemos. (ARROJO, 1993, p. 145)

Pode-se também concordar com a idéia de que o tradutor deve ser poeta: a tradução deve necessariamente funcionar como um novo poema, gerado por um processo semelhante ou similar ao que gerou o poema de partida. Mas, como manter aquela idéia, aquele sopro original inventando ao mesmo tempo algo que seja ele e algo mais, e ainda mais belo? Primeiro se precisaria identificar aquilo que faz daquele texto original uma poesia. Quem se dispõe a traduzir uma obra literária, um poema que seja, que contém em si um valor estético particular, deve estar atento a uma idéia original própria da obra de arte.

Assim, a propósito do que é poesia, Mário Laranjeira assinala que “como o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra, a sua marca identificadora está nessa maneira oblíqua de gerar o seu próprio sentido, e é isso que o tradutor jamais pode perder de vista na sua atividade” (LARANJEIRA, 1993), ou seja, o tradutor primeiro age como crítico, observando e capturando as impressões estéticas que o poema fonte possa lhe transmitir, para depois, a partir de seus próprios princípios estéticos, poder compreendê-las, avaliando e elegendo dentro dessas impressões aquelas que lhe dizem algo mais diretamente, para assim, em seguida, agir como poeta, criando uma outra poesia, que vise realizar aquelas mesmas impressões suscitadas originalmente e, ao mesmo tempo e inevitavelmente, o seu próprio ideal estético.

A concretização do que quer que seja através da linguagem é sempre a concretização de um pensamento único e individual, inevitavelmente, e sempre que se tenta realizar ou comunicar as mesmas impressões suscitadas originalmente, usando de uma linguagem, qualquer linguagem, para expressar alguma coisa qualquer, será um novo pensamento único e individual. O ser humano faz isso o tempo todo transformando pensamento em linguagem, traduzindo de um para o outro.

A tradução, entendida como um processo determinante na formação cultural, pode promover uma reformulação da historiografia literária e, conseqüentemente, da própria interpretação textual, quando rompe com o exclusivismo das teorias de produção e representação da estética tradicional que privilegiam o original; a tradução pode ser entendida como um fenômeno de recepção, que restabelece a dimensão histórica da manifestação literária e, conforme observa Luis Costa Lima, no estudo introdutório apresentado no livro *Teoria da Literatura em suas Fontes* (1979), alguns dos teóricos e analistas da estética da recepção reconhecem uma mudança do paradigma da investigação literária e discursiva, remetendo o ato de leitura a um duplo horizonte: o implicado pela obra e o projetado pelo leitor de determinada sociedade, pois considera a literatura enquanto produção, recepção e comunicação, ou seja, uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor.

A estética da recepção, escola teórica que tem o conjunto de conceitos definido principalmente por Hans R. Jauss, no livro *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária* (1994), volta-se para as condições sócio-históricas das diversas interpretações textuais: o discurso literário se constituiria, então, através de seu processo

receptivo, enquanto pluralidade de estruturas de sentido historicamente mediadas, ou seja:

a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25)

Podemos considerar que a tradução, enquanto manifestação concreta de uma leitura, liberta o texto da “matéria das palavras” e lhe confere uma “existência atual”, possibilitando, com uma nova leitura, uma nova ressonância, que atinge outros horizontes, ampliando o seu alcance. A expressão da tradução materializa uma outra dimensão da obra que merece muita atenção,

uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de efeito. (JAUSS, 1994, p. 22)

Ainda dentro da pesquisa histórica, pode-se ter em vista a seguinte afirmação feita pelo crítico Felix Vodicka: “a repercussão de uma obra literária é uma consequência de sua concretização” (LIMA, 1979). Pode-se acreditar também, portanto, que as traduções nada mais são do que uma forma diferenciada de concretização daquilo que é poético em cada poema, assim como a escrita da história ou a própria crítica, que modifica e propõe uma nova concretização da obra em questão.

Levando em conta que a tradução é uma forma privilegiada de concretização da obra literária, podemos concordar ainda com este autor quando atribui à história da literatura a tarefa de “acompanhar essas mudanças da concretização na repercussão das obras literárias, bem como as relações existentes entre a estrutura da obra e a norma literária em desenvolvimento” (LIMA, 1979). Acompanhando as diversas traduções de um texto ao longo de uma história da literatura pode-se observar que essa repercussão sempre está delimitada pelo momento literário de quem a realiza.

O tradutor para ser eficaz deve ser então, ao mesmo tempo, poeta, crítico e historiador da literatura.

Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (JAUSS, 1994, p. 7)

No sentido de verificar com mais profundidade essas relações, imagino dividir os tradutores do livro francês *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, em pelo menos três grupos, segundo as três necessidades as quais deve atender todo tradutor para ser “eficaz”: ser ao mesmo tempo poeta, crítico e historiador da literatura.

Os historiadores da literatura compoariam o primeiro e maior grupo, e sua característica principal seria a de continuar registrando, mesmo que apenas sistematicamente, a recepção da obra desse poeta francês, tão significativa e tão relevante que se fez ao longo do tempo. Seja por uma coincidência intertextual, como no

caso do tradutor Mário Laranjeira, ao traduzir dois poemas enquanto traduzia um livro sobre Baudelaire, seja como forma de pequenos tributos, prestados pelos poetas Péricles Eugênio da Silva Ramos e Ivo Barroso, publicando algumas traduções em revistas e jornais, que servem mais como sinais registrados de uma relação constante com as poesias de Baudelaire.

O segundo grupo, composto pelos críticos, agruparia aqueles tradutores que de alguma forma e em algum momento se propuseram a discutir uma “teoria” da tradução, e que traduziram Baudelaire muito mais como exercício dessa teoria, ou como mero exercício tradutório, no intuito de discutir e verificar como se manifestam os critérios e os valores de uma obra literária, como de certo cabe ao crítico fazer. Entre esses tradutores apareceriam os nomes de Ana Cristina César, José Paulo Paes e Lawrence Flores Pereira.

Os antologistas, contudo, seriam os principais exemplos desse tipo de tradutores, preocupados em manter em evidência alguns laços literários estabelecidos há muito tempo e com muito custo, reiterando a atualidade do estrangeiro e contribuindo para a sua permanência dentro da cultura brasileira. Assim o fizeram Mauro Mendes Vilela, traduzindo dezessete poemas, Cláudio Veiga, com onze poemas, e José Lino Grünwald, com quatro poemas, nas suas respectivas antologias de poesia francesa.

O terceiro grupo seria composto por aqueles que se estabeleceram como poetas de fato e acabaram por fazer de suas traduções verdadeiros diálogos poéticos, transformando e se apropriando muito mais da poesia outrora estrangeira, produzindo um momento estético significativo, dotado de seu próprio valor artístico, tanto na sua

relação com a sua poesia e a literatura brasileira, quanto em relação à recepção da literatura estrangeira. Entre esses, estão os já citados poetas Décio Pignatari, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Felipe D' Oliveira, Mário Faccini, Arnaldo Maia (Manuel J. Silva Pinto), Heitor Froes, Helio C. Teixeira e Dante Milano.

É claro que essa divisão é arbitrária e só serve no intuito de facilitar o estudo e a observação da relevância dessas relações estabelecidas por cada tradutor, no seu momento e com seu objetivo específico, sendo que pode interessar especialmente se esse objetivo se realiza, de fato, na sua manifestação e, mais do que isso, observando como se realiza. Também é possível o câmbio dos nomes entre os grupos, visto que o tradutor “eficaz”, como já se disse, é composto inevitavelmente e indissociavelmente da soma daquelas três personalidades – de poeta, crítico e historiador – que entendo se manifestarem mais fortemente em graus e momentos diferentes.

Ainda no intuito de verificar o quanto uma postura tradutória objetiva pode dialogar com essas três personalidades, minha proposta também compreende a execução e realização de algumas traduções próprias, que serão discutidas segundo os mesmos pressupostos e que servirão como um contraponto especial, no qual me comporto, além de tradutor, como leitor privilegiado. É certo que o objetivo dessas traduções, muitas vezes, é mais acadêmico do que estético, mas também é certo que a prática tradutória é um método poderoso não só na compreensão do autor estrangeiro, mas principalmente na manifestação e na transmissão a outrem dessa compreensão.

Assim concluo expondo a minha própria crítica sobre o livro *Les Fleurs du mal*, do poeta francês Charles Baudelaire: em algumas traduções, em minha escolha de poemas,

em meus julgamentos estéticos, que vão manifestar, sem dúvida, minhas intenções objetivas, meu momento estético, minha “comunidade interpretativa” e, mais do que isso, minha relação com esse fascinante poeta estrangeiro, comportando-me, ou pelo menos fingindo ser eu mesmo poeta, crítico e historiador da literatura.

Capítulo 2 – O verso alexandrino e sua tradução

Tendo em vista que o verso alexandrino é o mais encontrado nos poemas de Baudelaire e que o aspecto formal reiteradamente se manifestou ao longo da história da recepção desses poemas, foi necessário primeiro discorrer sobre as características e a tradução desse verso e as implicações de sua escolha como principal elemento a ser reproduzido em língua portuguesa.

Para isso, apresento histórica e geograficamente o verso alexandrino e estabeleço uma discussão sobre a sua tradução no Brasil, no subtítulo “2.1. História e crítica do verso alexandrino”, para, em seguida, fazer uma aplicação prática dessa discussão, tomando como exemplo o poema “Correspondances” e suas diversas traduções brasileiras, no subtítulo “2.2. Considerações sobre o poema ‘Correspondances’”.

Somando quatorze traduções, considerando, além das publicadas nos últimos cinquenta anos, também as publicadas anteriormente, foi possível observar como a reprodução de um método ou projeto tradutório pode, no mínimo, interferir na compreensão, entendimento ou, ainda, na percepção do leitor, marcando uma recepção tendenciosa e desequilibrada de elementos fundamentais do livro de Baudelaire.

2.1. História e crítica do verso alexandrino

Para Baudelaire, em questões estéticas, a forma certamente sempre foi muito importante, como ele mesmo reconheceu diversas vezes, por exemplo, quando disse que “Les rhétoriques et les prosodies ne sont pas de tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l’organisation même de l’être spirituel”² (BAUDELAIRE, 1975, v. II, p. 626-7). Os cento e sessenta e seis poemas do livro *Les Fleurs du mal* são todos compostos dentro de uma norma poética vigente, em formas fixas reconhecidas e consagradas dentro da história da literatura francesa: todos eles têm versos medidos e rimados e se dividem quase igualmente entre sonetos e poemas de estrofes heterométricas.

Entre os sonetos, cinqüenta e dois deles têm versos alexandrinos, cerca de um terço do total de poemas do livro, mas nem todos seguem a definição clássica desse verso: como antecipa Bastos (1963, p. 55), “Baudelaire foi, portanto, um grande sonetista, mas seguramente não ortodoxo, antes francamente ‘libertino’, como diria Th. Gautier, em razão da rebeldia quase sistemática por ele manifestada contra as regras fixas tradicionais do soneto.” Assim como traz à poesia um novo conteúdo, que vai do grotesco ao urbano, subverte as formas tradicionais, recriando-as e transformando-as em nome de um novo ritmo.

² As retóricas e as prosódias não são tiranias inventadas arbitrariamente, mas uma coleção de regras reclamadas pela organização própria do ser espiritual. (Todas as traduções de textos em línguas estrangeiras citados são minhas, salvo quando mencionado).

O verso alexandrino com doze sílabas e hemistíquio – cesura que separa o verso em metades – estabeleceu-se dessa forma quando foi empregado por Lambert de Tort de Chateaudun por volta de 1170, ao escrever um épico sobre a vida de Alexandre o Grande, intitulado *Poème d'Alexandre* (ROUBAUD, 1988, p. 7). Desde a segunda metade do século XVI, até a segunda metade do século XIX, o verso alexandrino foi um dos mais populares na França e assim era definido, como informa Maurice Grammont:

L' ALEXANDRIN CLASSIQUE - L'alexandrin était à l'origine un vers syllabique composé de deux membres égaux ou hémistiches, séparés par une césure. Chaque hémistiche comptait six syllabes dont la dernière était obligatoirement accentuée; mais chacun était susceptible de contenir une septième syllabe, ayant pour voyelle un e inaccentué et terminant le mot qui fournissait la sixième syllabe. Cette septième syllabe ne comptait pas dans le metre et sa prononciation trouvait place dans la pause qui séparait un vers du suivant ou dans celle que comportait la césure. Aucune de ces deux pauses ne pouvait être purement artificielle: la syntaxe devait les demander ou tout au moins les permettre. (1947, p. 7)³

Chama-nos a atenção principalmente a idéia de que as pausas rítmicas, observando rigorosamente o hemistíquio, teriam também que acompanhar a sintaxe

³ O alexandrino era originalmente um verso silábico composto por dois membros iguais ou hemistíquios, separados por uma cesura. Cada hemistíquio contava seis sílabas, cuja última era obrigatoriamente acentuada; mas cada um era susceptível de conter uma sétima sílaba, tendo por vogal um e inacentuado e terminando a palavra que fornecia a sexta sílaba. Essa sétima sílaba não contava no metro e sua pronúncia encontrava lugar na pausa que separava um verso do próximo ou naquele que comportava a cesura. Nenhuma dessas duas pausas poderia ser puramente artificial: a sintaxe devia as exigir ou pelo menos as permitir.

da frase, e vice-versa, soando naturais. Victor Hugo é um dos primeiros a romper sistematicamente com esse rigor, escrevendo versos em que aparece o que é chamado *rejet*, ou seja, versos em que a sintaxe não acompanha as pausas rítmicas, principalmente a cesura do hemistíquio. Essa atitude, também praticada por Baudelaire, foi criticada em seu tempo, como observa Rachel Killick:

Baudelaire's poetic contemporaries Banville and Gautier were undisturbed by the challenging nature of Baudelaire's content, but, in line with the thinking of mid nineteenth-century theoreticians of versification, were worried by his habit of contesting the 'rules' of traditional French verse, notably those of the sonnet. (2006, p. 51)⁴

Apesar de, muitas vezes, escrever versos alexandrinos tradicionais, Baudelaire procura subvertê-los, usando, além do *rejet*, diversos recursos, como o *enjambement*, ou cavalgamento, onde a sintaxe do verso se completa no verso seguinte, criando ora um ritmo próprio, ora uma sintaxe própria, visto que ele mesmo também reconhece, mais de uma vez, que tanto as regras da sintaxe quanto as da poesia não são absolutas e devem, antes de tudo, estar a serviço do poeta, como também observa Rachel Killick:

Baudelaire, in common with poets generally, runs sentences over several lines and sometimes exploits such overruns in ways that draw particular attention to the device and this serve to highlight particular aspects of theme.

⁴ Contemporâneos da poética de Baudelaire, Banville e Gautier foram perturbados pela natureza desafiadora de seu conteúdo, mas, em consonância com o pensamento dos teóricos da versificação do meio do século dezenove, estavam preocupados com seu hábito de contestar as “regras” do verso tradicional francês, nomeadamente as do soneto.

(...)

Baudelaire also demonstrates, however, a wish to extend these limited flexibilities, sometimes by drawing more intensely on standard devices, sometimes by blatantly subverting them. (2006, p. 55-6)⁵

Buscando se diferenciar e se distanciar da literatura espanhola, tida como referência cultural predominante durante toda a Idade Média em Portugal, a literatura de língua portuguesa, ao longo do romantismo, adotou a regra da medida francesa, sendo António Feliciano de Castilho, escritor romântico português, a definir dessa forma o alexandrino, em 1851, também considerando importante o fato da elisão entre as metades do verso:

Ao verso de doze sílabas chamam alexandrino e também francês, porque entre os franceses é ele o heróico, como o de dez sílabas o é em Portugal, Castela e Itália

(...)

Cabe, porém, advertir aqui por precaução, que muitos e não só principiantes, facilmente erram esta espécie de medida, por suporem que sempre que tenham dois versos de seis sílabas terão um de doze; não é assim, requer-se indispensavelmente que se a última palavra do primeiro é grave, a sua final breve se perca, elidida em outra vogal, por onde começa a segunda parte. (1974, p. 41)

⁵ Baudelaire, em comum com os poetas em geral, escreve frases com diversas linhas e, por vezes, explora essa superação de formas que chama a atenção para o próprio mecanismo e serve para realçar aspectos específicos do tema. (...) Baudelaire também demonstra, no entanto, o desejo de alargar esta flexibilidade limitada, às vezes chamando a atenção mais intensamente para os mecanismos padrão, por vezes descaradamente subvertendo-os.

Mais modernamente, ainda em Portugal, n' *O Tratado de versificação portuguesa*, Amorim de Carvalho já considera uma flexibilidade na definição desse verso, separando claramente as definições do alexandrino daquela do dodecassílabo:

Dodecassílabo – verso de doze sílabas, de ritmo efectivo (no. 4), acentos rítmicos na 4ª e 8ª sílabas.

(...)

Verso de toada própria dolente e arrastada. (1991, p. 32)

Depois, o autor descreve dois tipos de alexandrino, também chamando a atenção para a dificuldade em seguir a regra clássica:

c) Alexandrino de treze sílabas – dímetro composto de dois hexassílabos, biexassílabo com cesura átona (no. 8):

(...)

d) Alexandrino de doze sílabas (dodecassílabo) – dímetro composto de dois hexassílabos, biexassílabo com cesura tônica (no. 8)

(...)

Certos poetas perturbam a cesura do alexandrino por meio de cortes rítmicos (no. 5), mas só com um cuidado e um sentido musical muito apurados o devem fazer. (1991, p. 42-3)

No Brasil, empregar o verso alexandrino, “verso longo e muito querido dos poetas clássicos e dos parnasianos” (GOLDSTEIN, 1989, p. 32), como descrito anteriormente, foi um exercício árduo e elaborado, principalmente quanto à observação da coincidência entre sintaxe e pausas rítmicas. É claro que diversos e importantes poetas brasileiros escreveram muitos e consideráveis versos alexandrinos clássicos, como bem o fizeram

a tríade parnasiana brasileira: Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho e Olavo Bilac, sendo que esse último escreveu, junto com Guimaraens Passos, em 1905, também um tratado de versificação, no qual assim define o verso alexandrino:

De doze sílabas ou alexandrino - Este verso compõe-se geralmente de dois versos de seis sílabas; porém é indispensável observar que dois simples versos de seis sílabas nem sempre fazem um alexandrino perfeito. Quando o primeiro verso de seis sílabas termina por uma palavra grave, a outra deve começar por vogal ou consoante muda, como o h, para que haja a elisão.

(...)

A lei orgânica do alexandrino pode ser expressa em dois artigos: 1º, quando a última palavra do primeiro verso de seis sílabas é grave, a primeira palavra do segundo deve começar por uma vogal ou por um h; 2º a última palavra do primeiro verso nunca pode ser esdrúxula.

(...)

Alguns poetas modernos, desprezando essa regra essencial, têm abolido a tirania da cesura. Mas o alexandrino clássico, o verdadeiro, o legítimo, é o que obedece a esses preceitos. O verso alexandrino é o mais difícil de manejar, e exige uma longa e persistente prática. (BILAC e PASSOS, 1905, p. 67-9)

É notório que, mais uma vez, é chamada a atenção para a dificuldade da composição do alexandrino clássico e da sua elevada qualidade, prestigiando o poeta persistente e esmerado, qualidades buscadas pelos parnasianos. Mais modernamente, essa idéia também é articulada por Manoel Said Ali em seu livro *Versificação Portuguesa*, de 1948, contudo, chamando a atenção para o desvio, já tomado ainda no romantismo, que desloca o rigor da cesura do alexandrino, aparecendo assim descrito:

Distinguem-se nos poemas em alexandrinos o tipo clássico e o tipo romântico. O verso na forma clássica tem acentuação forte e não somente na 12ª sílaba, mas também na 6ª sílaba, terminação do primeiro hemistíquio.

(...)

A escola romântica faz uso de todas as combinações clássicas; reage, porém, contra o rigorismo antigo, deslocando muitas vezes a cesura central para outro ponto e fazendo largo emprego do cavalgamento. Tais versos, por muito que se admirem pelo estilo elevado e pela genialidade do poeta, perturbam o sentimento rítmico do leitor habituado a composições regulares quer em alexandrinos, quer em versos de outra espécie. (ALI, 1948, p. 107-8)

O que se pode entender é que para um leitor tradicional, há uma perturbação da regularidade, mas o que se quer é estabelecer uma nova regularidade para um novo leitor. Péricles Eugênio da Silva Ramos, crítico e poeta da Geração de 45, escola literária notoriamente neoparnasiana, em *O verso romântico e outros ensaios*, de 1959, opõe o alexandrino arcaico (espanhol) ao alexandrino clássico (francês), mostrando já uma diversidade na definição e emprego desse tipo de verso no Brasil e assim o descreve logo no início de seu ensaio “O verso alexandrino”:

Não se ignora que os últimos poetas brasileiros de importância a usarem o chamado “alexandrino espanhol”, também conhecido por alexandrino arcaico, ou antes da reforma de Castilho, verso de 14 sílabas, foram Castro Alves e Fagundes Varela. Entre os parnasianos, apenas um Magalhães de Azeredo o utilizou, assim mesmo a título de “metro bárbaro”. (RAMOS, 1959, p. 39)

Também são muito interessantes suas considerações sobre como a literatura brasileira vai tratar posteriormente o verso alexandrino, ora observando rigorosamente a definição clássica, ora subvertendo-a e adaptando-a às necessidades do estilo que se impunha, sujeitando a regra ao poeta e ao novo estilo, que já não observa rigorosamente a cesura na sexta sílaba:

O fato de exigir-se para o alexandrino de tipo francês que resultasse da união de dois hexassílabos levaria, com o tempo, a uma diversificação de sua estrutura. O alexandrino regular parnasiano, com efeito, se é sempre constituído teoricamente por dois hexassílabos, na prática nem sempre vê esses dois hexassílabos corresponderem a dois hemistíquios: - a 6ª sílaba, amiúde, não termina o 1º membro do verso; o alexandrino, em vez de bipartir-se, triparte-se; em vez de ser bimembre, é trimembre. (RAMOS, 1959, p. 45)

Ou seja, o verso alexandrino pode tomar um outro ritmo, marcado nas sílabas pares, o que enfraquece sobremaneira a importância da cesura, tornando-se um dodecassílabo como aquele descrito anteriormente pelo português Amorim de Carvalho. Péricles Eugênio da Silva Ramos termina considerando que o melhor, no caso da literatura brasileira, também é definir separadamente os versos dodecassílabos dos alexandrinos:

Estamos aqui já tão longe dos alexandrinos clássicos que talvez fosse melhor não dar a esses versos a designação de alexandrinos e sim de dodecassílabos. É, de resto, o que muitos fazem.

(...)

Por outro lado, se o alexandrino podia na prática ser trimembre em vez de bimembre, nada mais natural do que eliminar a sinalefa da 7ª sílaba.

Não havendo hemistíquios, para que a sinalefa? O que importava era que o conjunto guardasse doze sílabas. Assim surgiram os alexandrinos não divisíveis em dois hemistíquios, nem mesmo teoricamente. (RAMOS, 1959, p. 47)

Baudelaire, promovendo o reconhecimento de outros ritmos, empregou diversos alexandrinos que na prática podem ser trimembres. Esses alexandrinos, indivisíveis em dois hemistíquios, nem mesmo teoricamente, aparecem fartamente na tradução de poemas de *Les Fleurs du mal* pelos poetas brasileiros, apesar da excepcional dedicação empregada pelos tradutores em escrever versos alexandrinos clássicos, conforme a regra francesa.

O resultado disso é discutível, pois o que acontece é que dois sistemas lingüísticos diferentes jamais se corresponderão totalmente. Se na língua francesa temos um léxico majoritariamente de palavras oxítonas, o que facilita sobremaneira o emprego da cesura do hemistíquio, em língua portuguesa, por outro lado, três quartos do léxico é composto de paroxítonas, além de uma quantidade significativa de proparoxítonas, que não são previstas, de forma alguma, nos tratados de versificação e nas gramáticas francesas.

Contudo, em nome de uma maior homologia formal, muitas vezes os poetas e tradutores brasileiros acabaram transformando e comprometendo interpretações possíveis, limitando a leitura de imagens importantes e promovendo um entendimento corrompido de alguns poemas. Há quase uma vontade excessiva de tornar mais complexos os simples e objetivos versos de Baudelaire.

Em consonância com essa nova proposta rítmica, deveriam estar os poetas e tradutores brasileiros mais flexíveis e sensibilizados para aceitar mais facilmente uma nova leitura daquelas regras ortodoxas; contudo a tendência parnasiana, e depois neoparnasiana, sempre predominou na tradução de poemas de *Les Fleurs du mal*, restringindo esse aspecto, até por que a inobservância desse conjunto de regras é inevitavelmente entendida como falta de qualidade, tanto poética quanto tradutória.

Desde a publicação da primeira tradução de um poema do livro *Les Fleurs du mal*, apresentada pelo poeta Carlos Ferreira, em 1872, até o fim do século XX, a grande maioria dos tradutores elegeu como fundamental a manutenção, a qualquer custo, do verso alexandrino. Contudo, como toda regra, existiram notáveis exceções que se destacam não só por serem exceções, mas também porque ampliam e diversificam as possíveis leituras do livro francês.

É o que veremos logo a seguir, observando em conjunto as diversas traduções do poema “Correspondances” (“Correspondências”): um dos mais traduzidos especificamente por poetas, principalmente, da segunda metade do século XX. Por meio dessa observação, será possível constatar como o fator formal, expresso pela manutenção rigorosa do verso alexandrino clássico, interfere em leituras, mesmo sendo despreziosas e insipientes, desse emblemático poema de Baudelaire.

2.2. Considerações sobre o poema “Correspondances”

Correspondances

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Tornado emblemático do conjunto da obra de Baudelaire por certa leitura swedenborguiana – muito apreciada no romantismo francês – e que se tornou referência poética para muitos poetas que vieram depois, servindo como epígrafe do movimento simbolista, tanto na França quanto no Brasil, pode ser considerado uma síntese do ideário desse movimento, sendo o conceito da *correspondência* entre os diversos planos – entre as coisas humanas e as coisas da natureza – fundamental para o novo conceito de arte que Baudelaire articulava naquela época.

Contudo, é importante não perder de vista que Baudelaire estabelece essa idéia de correspondência no plano da realidade e não no plano metafísico, como originalmente pensou Swedenborg. Esse novo entendimento da idéia de correspondência sim pode ser considerado uma inovação e aproveitado posteriormente como elemento de vanguarda; como ressalta Ana Balakian, Baudelaire acaba “traindo o santo padroeiro dos literatos de sua época, a experiência espiritual que comunicará em sua antologia, cuidadosamente concebida, está realmente circunscrita aos limites da natureza terrena.” (2000, p. 32)

No caso do poema “Correspondances”, trata-se de um soneto, o primeiro do livro, medido em alexandrinos – nem todos entendidos como clássicos, como os versos três, quatro e cinco – rimado em rimas interpoladas e de forma irregular, visto que faz rimas diferentes nas duas quadras, com uma temática aparentemente romântica, a princípio ordinária, mas que talvez seja capaz de despertar aquele tal *frisson nouveau* do qual falou Victor Hugo.

Esse poema poderia ser então o espaço de discussão e releitura da forma do soneto e especificamente do verso alexandrino. Se o próprio Baudelaire promove e estimula a releitura, os tradutores poderiam se sentir mais confortáveis em também ousar mudar, contudo não é isso que acontece. Observemos alguns versos do poema que se destacam nominalmente, entre eles, o terceiro da primeira quadra:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Baudelaire constitui nesse verso um ambiente poético, a floresta de símbolos que o poeta atravessa, podendo, nesse percurso, apreender as correspondências entre os sentidos humanos, na sua função de percepção da realidade, expandindo infinitamente as possibilidades dessa percepção, ou seja, olfato, visão e audição se confundem e se comunicam, correspondem-se na percepção da realidade; com isso, há uma expansão do seu entendimento, ampliado pela recorrente compreensão das coisas da natureza, como aparece no quarto verso da segunda quadra, outro verso emblemático:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

De fato, para Baudelaire, os perfumes são elementos constantes e reaparecem diversas vezes (ainda no primeiro verso do primeiro terceto e no segundo verso do segundo terceto desse poema), e em diversos poemas e escritos seus, como agentes ora libertadores, ora aprisionadores, mas sempre como uma chave das portas da percepção tanto da poesia e da arte, quanto da realidade.

Se dividirmos esse poema em duas partes, a primeira, delimitada pelos quartetos, apresenta a idéia de correspondência clássica, estabelecida entre o plano humano e o plano ideal, que é subvertida na segunda metade, nos tercetos, em que as correspondências se dão, na verdade, no plano da realidade apresentadas por imagens indiretas, proporcionando um conhecimento para o poeta:

A sinestesia que ocorre na mistura das percepções sentidas não produz um liame entre o céu e a terra, nem nos transporta a um estado divino; ao contrário, encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra: entre os perfumes e a carne das crianças, ligadas por um

adjetivo que tem uma conotação tanto olfativa quanto tátil; entre os sons e as cores (não do céu mas aqui na terra) ligando o oboé e as pradarias, mais uma vez através do uso sábio de um adjetivo que é aplicável a mais de uma categoria de imagens sensuais. (BALAKIAN, 2000, p. 33)

Apesar de o simbolismo brasileiro ter produzido uma significativa parcela de poetas baudelarianos – como apontam diversos estudos comparativos entre o bardo francês e Cruz e Souza ou Augusto dos Anjos – apenas alguns deles traduziram poucos poemas de *Les Fleurs du mal*, como Teófilo Dias e Wenceslau de Queiroz⁶. Embora citado em diversos poemas e manifestos brasileiros, simbolistas e parnasianos, o poema “Correspondances” só veio a ser traduzido, em português brasileiro, em 1932, por Felix Pacheco, em seu célebre discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, intitulado “Baudelaire e os milagres do poder da imaginação” (1933, p. 51). Na mesma época, foi ainda traduzido por Eduardo Guimaraens e Clodomiro Cardoso, publicados por Pacheco, em 1933, dentro de uma relevante retomada da poesia de Baudelaire no Brasil, simultânea àquela que acontecia na França, capitaneada por Paul Valery, publicando diversas traduções de poemas de *Les Fleurs du mal* e textos críticos sobre ele.

Depois deles, outros poetas traduziram tal soneto, como Osório Dutra (1937), Mauro M. Villela (1964), Claudio Veiga (1972), José Lino Grünwald (1994) e Juremir M. Silva (2003), além dos três poetas que traduziram o livro todo.

Comparando essas onze traduções pode-se perceber uma grande diversidade de soluções para traduzir os versos alexandrinos originais, mais ou menos satisfatórias,

⁶ Nove e dois poemas respectivamente.

certamente em nome da preservação imprescindível desse verso, salvo em algumas consideráveis exceções. A busca pelo emprego da regra clássica do verso alexandrino parece muitas vezes ser o objetivo principal de alguns tradutores brasileiros, ficando em segundo plano todos os demais aspectos.

Alguns versos simples, de sintaxe ordinária, são rearticulados de diversas formas, acrescentando, retirando ou mudando diversas palavras, como adjetivos, advérbios, conjunções e pronomes. Em nome da cesura do hemistíquio são forçadas elisões e desfeitos ritmos relevantes, promovidos por *enjambements* e *rejets*. O primeiro verso do poema já é um verdadeiro cavalo de batalha para a sua compreensão em língua portuguesa:

La Nature est un temple où de vivants piliers

Enquanto em Baudelaire a sintaxe se apóia tranquilamente sobre o acento rítmico, podendo ser marcado de forma quaternária, ou seja, com as terceira, sexta, nona e décima segunda sílabas tônicas, caindo a cesura na relevante palavra “*temple*”, dos onze poemas brasileiros, oito resolveram espremer o verso na tradução literal correspondente, acreditando ser ela também um alexandrino:

A natureza é um templo onde vivos pilares

Parece-me um tanto forçado poder contar apenas seis sílabas no segmento “A natureza é um templo”, sendo que a outra palavra chave, além de “*templo*”, é “*natureza*”, que tem o dobro de sílabas em língua portuguesa. Apenas um poeta evitou esse aperto:

Eduardo Guimaraens, com o verso “Parece a Natureza um templo architettato”, caso não seja considerada, contudo, a variação de Felix Pacheco, com o verso “A natureza é um templo, onde pilastras vivas”, que mantém, entretanto, o primeiro segmento do alexandrino.

Outro nó tradutório pode ser encontrado no já citado terceiro verso da primeira quadra:

L’homme y passe à travers des forêts de symboles

Verso semelhante ao primeiro, com a cesura na palavra “*travers*” e ritmo marcado de forma quaternária, tem a palavra “*symboles*” como pedra angular do poema: rimada com a palavra “*paroles*” é um conceito chave do ideário simbolista e a imagem das “*forêts de symboles*” se torna fundamental na estética do movimento. Pode-se pensar então que o tradutor – ao se comportar como crítico e historiador da literatura – não pode, de forma alguma, perder essa imagem de vista, sendo ela fundamental para a compreensão geral e percepção da estética do poeta francês, sem a qual o entendimento seria prejudicado, perdendo um elemento significativo – os símbolos – tanto para o livro quanto para toda a arte ocidental posterior.

Contudo, observando mais uma vez as traduções brasileiras, preservar a “floresta de símbolos” não é a solução adotada habitualmente: das onze traduções, apenas uma, a de José Lino Grünwald, mantém a imagem completa no mesmo verso, *Por florestas de símbolos, lá o homem cruza*, e outros dois poetas se utilizam do *enjambement*, como Haddad, nos versos *Fazem o homem passar através de florestas / De símbolos que o*

vêem com olhos familiares., e Silva, nos versos *O homem nela passa como através de uma floresta / De símbolos que o vêem com olhos familiares.*

As outras soluções encontradas parecem muitas vezes estapafúrdias, levando em conta a importância desses símbolos para a estética baudelaireana, transformando essa significativa imagem em outras não só não homólogas, mas que mascaram o entendimento do poema e da obra, como podemos ver nos versos de Junqueira, *O homem o cruza em meio a um bosque de segredos*, e Moitta, *Por eles o homem passa em meio a alegorias*; essas traduções podem, eventualmente, privar a percepção do leitor de um elemento significativo e esses poetas, apesar de terem traduzido o livro todo, acabam não servindo como uma referência segura, no que tange a compreensão do livro como um todo.

Também seria interessante observar o quarto verso da segunda quadra:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Como foi dito, é nesse verso que Baudelaire estabelece sua correspondência de sentidos, sendo a primeira palavra, “*parfums*”, fundamental em toda a sua obra. O primeiro terceto vai desenvolver essa idéia, correspondendo perfumes frescos às carnes de crianças, doces como os sons do oboé e verdes como os prados, ou seja, há uma proposta de equivalência dos cinco sentidos: o olfato (perfume) corresponde ao tato (carnes), ao paladar (doce), à audição (oboé) e à visão (verde).

Finalmente, essa correspondência é acionada sobretudo pelos perfumes, como é concluído no segundo verso do segundo terceto, no qual Baudelaire enfileira uma série

de perfumes característicos e marcantes, cada um a sua maneira.

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,

Nas traduções brasileiras, diversos poetas resolveram alterar a imagem dos perfumes, entre eles novamente os tradutores do livro todo, exceto Haddad, que preservou ambas as imagens. Nos outros dois, os *perfumes* se tornaram *aromas*, como em Junqueira, no verso *Há aromas frescos como a carne dos infantes*, e Moitta - *E há aromas fortes, de um poder sensual intenso*; e *fragrâncias*, como Moitta, no peculiar verso *Correspondem-se os sons, as cores, a fragrância*.

Apareceu também a palavra *cheiro*, apresentada por Felix Pacheco, no verso *Há cheiros com o frescor da carne das crianças*, e diversos outros *aromas*, como no verso *E o aroma, e a côr e o som – simples alternativas.*, do mesmo poeta, mas também em Cardoso, com o verso *Fundem-se cores, sons e aromas mais dispares.*, e em Guimaraens, no verso *Sei de aromas que são de uma carnal frescura*, também deixando a desejar na transposição desses temas relevantes e caros para a compressão da obra de Baudelaire.

É importante também notar certo cuidado com a tradução da palavra *esprit*, no último verso:

Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

O poema não deve ser tratado, como foi dito, de forma espiritualista ou metafísica, mas de forma realista: a palavra "*mente*" seria mais oportuna, já que o substantivo literal

correspondente, “*espírito*”, é bastante ambíguo em língua portuguesa; contudo, alguns dos poetas brasileiros ao traduzirem a palavra “*esprit*” por “alma”, acabam incorrendo na mesma divergência que outros tradutores estrangeiros também cometeram, como o alemão Stefan George, ao traduzi-la por “*Seelen*” (“alma”), e tradutores ingleses que usaram a palavra “*spirit*”, “convertendo assim este poema bastante sensual em um poema metafísico.” (BALAKIAN, 2000, p. 33)

Entre os três poetas que traduziram o livro todo, Haddad suprimiu a questão, mantendo apenas a palavra “*sentidos*”, no verso *Que cantam dos sentidos o transporte imenso.*, enquanto Moitta opta pela ambigüidade da palavra “*espírito*”, no verso *Ao êxtase levando o espírito e os sentidos.*, oportunamente, dos três tradutores, apenas Junqueira apresenta a palavra “*mente*”, no verso *Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.*

Contudo, alguns poetas brasileiros, como foi dito, acabaram usando a palavra “*alma*”, certamente por ser mais curta e começar por vogal, facilitando a elisão, como fizeram Cardoso, no verso *Que o enlevo cantam da alma e erguem-nos os sentidos.*; Guimaraens, no verso *E que os transportes da alma e dos sentidos cantam.*; e Pacheco, no verso *Cantando os vôos d’alma e a febre dos sentidos!*

Tendo em vista que Baudelaire não teria seguido rigorosamente as regras clássicas do alexandrino em todos os seus poemas que empregam esse verso, seria interessante notar e até muito útil observar quando isso acontece e em que medida possibilita outra forma de tradução, ou seja, a tradução também poderia, ou deveria, usar releituras do verso alexandrino, não observando obrigatoriamente o dogma clássico.

É claro que o verso alexandrino clássico é muito possível em língua portuguesa, como foi dito, mas se o próprio original se abre a essa possibilidade, ela não deveria ser despercebida. Baudelaire, que é um poeta sempre estimado pela vanguarda, mais do que pela sua expressão formal, foi reconhecido pela sua temática contundente e expressão aguda. Contudo, no Brasil, é sua expressão formal o elemento característico sempre a ser preservado. Um exemplo bem claro disso pode ser encontrado na comparação das diversas traduções brasileiras do quarto poema do livro francês, *Correspondances*.

Dentro do projeto da minha tradução, ao realizar esse exercício tradutório, procurei, antes de tentar ser poeta, também ser crítico e historiador, observando primeiro os elementos significativos do poema francês, tanto os formais quanto os do conteúdo, elegendo os mais importantes, na minha concepção, e aqueles que não deveriam deixar de aparecer no poema em língua portuguesa. Não penso ter estabelecido a última palavra sobre esse poema, apresentando sim, contudo, mais uma leitura que se soma ao conjunto anterior.

É claro que reconheço ter-me beneficiado indiscutivelmente pela leitura das onze traduções anteriores e, mais do que isso, admito ter sido influenciado ora por uma tradução, ora por outra, às vezes adotando soluções semelhantes, às vezes buscando o oposto, combinando metros e rimas secretamente e inevitavelmente, fundindo e confundindo os cento e cinquenta e quatro versos das traduções brasileiras anteriores com os quatorze versos do poema francês, somados a toda uma infinita sorte de leituras teóricas e interpretações críticas acumuladas ao longo do tempo.

Num exercício poético, procurei manter a homologia da forma quase completamente: empreguei versos alexandrinos clássicos, exceto no terceiro da primeira quadra, *As florestas de símbolos que o homem cruza*, justamente aquele em que aparece a palavra “*símbolos*”: Em língua portuguesa, palavra esdrúxula, proparoxítona, com um acento inexistente na língua francesa, sendo imprevisível para a regra clássica desse verso. Contudo, como foi considerado anteriormente, valeu a pena manter a imagem da “floresta de símbolos”, importante para o poema e para o livro.

No caso do primeiro verso, procurei deixá-lo mais fluente, não forçando a elisão e contando as quatro sílabas da palavra “*natureza*”, marcando a cesura no verbo “*é*” e chamando a atenção para a metáfora “a natureza *É* um templo”; contudo, acabei usando um *enjambement*, jogando a palavra “*vivos*” para o verso seguinte, onde ela coube perfeitamente.

Outra divergência notável, apesar de ter seguido a rima interpolada, é que acabei forçando a rima entre as palavras *confundem* e *correspondem*, na segunda quadra, nos quinto e oitavo versos respectivamente; além de tornar o soneto ainda mais irregular, essa rima pobre, sequer toante, vem de encontro à compreensão do poema e aparece mesmo para atrapalhar um possível entendimento, defendido anteriormente, mantendo uma dúvida, notória por ser uma tradução: essas idéias, representadas por essas palavras, na verdade, se correspondem ou se confundem? Sempre há a possibilidade de fusão e confusão arbitrárias de idéias e palavras por parte do leitor, assim como por parte do tradutor.

De resto, procurei manter ainda as palavras “*perfumes*” todas as vezes que foram necessárias, no intuito de preservar também essa palavra chave para a compreensão do poema e do livro; no segundo verso do segundo terceto também mantive o nome de todas as fragrâncias elencadas por Baudelaire, no entanto, mantendo algumas delas em língua ainda estrangeira, como as palavras “*musc*” e “*benjoim*”, mas já incorporadas à língua portuguesa.

Não pude evitar, contudo, a palavra “*espírito*”, no último verso, complementar a palavra “*senso*”; para manter a métrica, optei por um substantivo mais curto, “*ações*” – bissílabo que começa por vogal – para traduzir a palavra francesa “*transports*”, no intuito de ainda chamar a atenção para a possibilidade de intervenção na realidade do ato poético, buscando manter a expressão realista da idéia de correspondência apresentada por Baudelaire. Eis o poema:

Correspondências

*A Natureza é um templo onde pilares
Vivos deixam sair palavra assaz confusa;
As florestas de símbolos que o homem cruza
O observam muito bem com olhos familiares.*

*Como ecos sem fim ao longe se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Abissal como a noite e como a claridade,
Os perfumes, os sons e as cores se respondem.*

*Veios do fresco perfume em carnes de infantes,
Doces como os oboés, tão verdes como os prados,
- E outros, em corrupção, ricos e triunfantes,*

*Tendo a expansão dos casos infindados,
Como o âmbar, o musc, o benjoim e o incenso,
Que cantam as ações do espírito e do senso.*

Capítulo 3 – Os *Quadros Parisienses* vistos por três brasileiros

Certamente a publicação de traduções integrais do livro *Les Fleurs du mal* levou a uma concentração da referência bibliográfica, e dos leitores em geral, nesses títulos, sendo que os poemas publicados esporadicamente acabaram perdendo um tanto de sua visibilidade. Com isso, as três traduções integrais desse livro publicadas no Brasil, todas na segunda metade do século XX, servem como expressões relevantes da sua recepção.

Por sua vez, dentro da obra de Baudelaire, o conjunto de dezoito poemas intitulado *Tableaux parisiens* (*Quadros parisienses*), acrescentado somente na sua segunda edição do livro, é fortemente marcado pela paisagem e pelas personagens urbanas, elementos fundamentais da idéia de modernidade que só foram ressaltados pela crítica tardiamente.

Observar como os três tradutores integrais brasileiros traduziram poemas significativos dentro desse conjunto possibilitou a verificação da, digamos, credibilidade dessas traduções enquanto veículos da manifestação de um pensamento exterior.

Neste capítulo, então, analiso os poemas “Paysage”, “Crepuscúle du soir” e “Crepuscúle du matin”, como momentos relevantes dentro do conjunto dos *Tableaux parisiens*, traduzidos pelos três tradutores que publicaram, no Brasil, edições integrais da obra francesa: Jamil Almansur Haddad, Ignácio de Souza Moitta e Ivan Junqueira; primeiro, apresentando os três livros brasileiros, no subtítulo “3.1. As três traduções completas e seus autores”, chamando a atenção para a sua recepção histórica na literatura

brasileira e, depois, promovendo uma discussão sobre cada poema citado, no subtítulo “3.2. Os *Tableaux Parisiens* e o passeio do poeta pela cidade”.

3.1. As três traduções completas e seus autores

Como já foi dito, apenas três brasileiros se lançaram ao desafio de traduzir todo o livro *Les Fleurs du mal*. São eles Jamil Almansur Haddad, Ignácio de Souza Moitta e Ivan Junqueira, que publicaram seus livros em 1958, 1971 e 1985, respectivamente. O alcance, a tiragem e a notoriedade de cada um deles é bastante diferente, marcando momentos específicos na recepção do livro francês.

Muito semelhante, contudo, é a abordagem empregada pelos três tradutores, apresentando resultados, no mais das vezes, no mínimo, suspeitos, quanto à fidelidade ao texto original ou, ainda, quanto à imagem que pretendem construir desse livro junto à literatura brasileira.

Uma comparação entre essas três traduções, inevitavelmente tidas, atualmente, como referência da obra francesa, oferece uma interessante discussão sobre quais são os elementos mais significativos e importantes retomados e recriados pelos três tradutores, bem como sobre a maneira peculiar que cada um adota para solucionar os dilemas tradutórios encontrados ao longo do livro francês. Faz-se necessário então apresentar cada um deles e a sua tradução.

3.1.1. Jamil Almansur Haddad

Jamil Almansur Haddad, amigo do poeta Guilherme de Almeida, é quem primeiro traduz integralmente o volume de poemas de Charles Baudelaire. Essa obra, publicada depois de dez anos de trabalho, em 1958, promove uma nova e abrangente referência ao livro francês, visto que, além de oferecer a tradução de todos os seus poemas, apresenta uma interessante introdução, na qual discorre sobre Baudelaire e a literatura brasileira. Apresenta também um profundo levantamento das outras diversas traduções de poemas, muitas vezes as trazendo para enriquecer seus comentários.

Jamil Almansur Haddad nasceu na capital do Estado de São Paulo em 1914, fez os estudos primários na Escola Americana e formou-se em medicina em 1938. Teve, entretanto, várias atividades na imprensa, além de colaborar com a sua produção literária, não só original, como também em traduções.

Apesar de ter ganhado o prêmio da Academia Brasileira de Letras com o seu livro de poesias *Orações negras*, publicado pela editora Record, em 1939, tem sua estréia literária com o livro *Alkamar, a minha amante*, de 1935. Em 1943 publica a coletânea *Poemas: orações roxas, novas orações negras, orações vermelhas*, e depois, em 1945, o livro *Romance do rio da guarda ou o governador e os mendigos*.

Escreveu alguma crítica literária, como os livros *Romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo*, originalmente apresentado como tese ao concurso para cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança; História poética*

do Brasil; Revolução cubana e revolução brasileira; e Defesa e ilustração da antologia são outros livros críticos e teóricos de sua autoria.

Além de Baudelaire, traduziu diversos livros das culturas ocidental e oriental, clássicos indiscutíveis e grandes autores de todos os tempos; tradutor de fôlego, percorreu o melhor da literatura universal, da antiguidade clássica aos nossos dias, traduzindo livros de diversas línguas, procurando respeitar, no mais das vezes, a métrica e a rima existentes no original.

Entre outros clássicos, traduziu do grego as *Odes anacreônicas* e *As líricas*, de Safo; do latim, *A arte de amar*, de Ovídio e *O canto dos cânticos*, de Salomão; mas talvez seja mais célebre a sua tradução do poema persa *Rubaiyat* de Omar Khayyam, apoiada no texto inglês de Fitzgerald, publicada em 1956.

Do italiano, traduziu *O Decamerão* e *Historias galantes*, de Giovanni Boccaccio; *O cancionero* de Petrarca; e *Poesias escolhidas* de Giosuè Carducci, em um volume acompanhado de um estudo introdutório de Paul Renucci e ilustrações de Michel Cauvet.

Do francês, além do livro de Baudelaire, traduziu também *Passeio sentimental (poemas)* de Paul Verlaine. Chociay (1974, p. 49-50) ressalta que, ao traduzir Verlaine, Haddad procurou dar “tratamento livre de preceitos rígidos, conciliando, de certo modo, as receitas antiga e clássica (aproveitando ambas as possibilidades do mesmo fundo em que se inscrevem as duas receitas)” variando o ritmo de seus alexandrinos.

Contudo, no tratamento dado ao livro de Baudelaire, Haddad manteve uma humildade respeitosa, procurando manter sempre métrica e rima rigorosamente sem, no entanto, recorrer a substituições esdrúxulas que prejudicassem a compreensão do poema;

quando foi necessário fazer escolhas, mostrou um conhecimento esmerado da obra de Baudelaire, procurando apresentá-lo como um aliado tanto nos conceitos estéticos e artísticos quanto nas idéias e no pensamento.

3.1.2. Ignácio de Souza Moitta

Muito pouco se pode descobrir sobre o paraense Ignácio de Souza Moitta. Não foi escritor de ofício e pouco se aventurou no mundo das belas artes. Sabe-se, através do sítio na internet da companhia siderurgica Maragusa (MARAGUSA, 2010), sediada no estado do Pará, que, na cidade de Marabá, no ano de 1925, o Juíz Dr. Ignácio de Souza Moitta formou a Associação Marabaense de Letras, reunindo as pessoas cultas da cidade, como o dentista Francisco de Sousa Ramos, o farmacêutico Manoel Domingues e o poeta Lauro Paredes, e essa Associação publicou três números de uma revista cultural intitulada *Marabá*. Sabe-se também que ele atuou como desembargador junto ao Tribunal Regional Eleitoral do Pará entre os anos de 1956 e 1959, assumindo inclusive a sua presidência, segundo o sítio, na internet, do Tribunal Regional do Pará. (TRE-PA, 2010)

Sua tradução integral de *Les Fleurs du mal*, publicada em 1971, pelo Conselho Estadual de Cultura, na cidade de Belém, traz apenas o texto em língua portuguesa e um pequeno prefácio de Silvio Meira, sem nenhuma introdução do tradutor ou qualquer comentário crítico, seja sobre a obra, seja sobre o poeta francês.

Também fez publicar um álbum, *Vitrais*, com um relato ou diário de viagem, que registrava situações em que refletia principalmente sobre a diferença entre as línguas dos países visitados por ele, e fotografias de cidades estrangeiras, em preto e branco, como Paris, Madri, Roma, Florença e Miami. Sua tradução do livro francês teve uma tiragem muito pequena, quinhentos exemplares, e não ganhou nem muito alcance, nem muito destaque junto ao público leitor do bardo francês.

Apesar da substancial produção poética, pelo menos nos últimos cinquenta anos, dos estados do norte do país, principalmente no Amazonas e no Pará, muitas vezes autores de qualidade comprovada deixaram de aparecer no cenário crítico da literatura brasileira, talvez ainda por certa concentração midiática atuante na metade sul do país.

(COELHO, 2005)

A tradução de *Les Fleurs du mal* publicada por Ignácio de Souza Moitta, embora um tanto diletante, não traz nenhuma reflexão, seja sobre a poesia original, seja sobre o ato de traduzir; no entanto, seguramente é um indício da atenção e da manutenção de um diálogo de alto nível que a região norte tem promovido com a grande literatura estrangeira, bem como refletindo esse discernimento numa prática poética consistente e muito elaborada. Podemos perceber isso ainda hoje nas obras de poetas contemporâneos da região norte, principalmente naqueles do Grupo dos Novos, ligados ao suplemento literário da *Folha do Norte*, entre eles, Benedito Nunes, Max Martins e Haroldo Maranhão, grupo surgido concomitantemente, entre 1945 e 1955, com o grupo *Clima* de São Paulo, do qual fez parte Antonio Cândido, Gilda Melo e Décio de Almeida Prado, entre outros.

(COELHO, 2005, p. 15)

3.1.3. Ivan Junqueira

O jornalista e poeta carioca Ivan Junqueira certamente se coloca como um dos mais ilustres tradutores do livro *Les Fleurs du mal*: Ocupante da cadeira 37 da Academia Brasileira de Letras, publicou, como poeta, primeiro o livro *Os mortos*, em 1965, seguido de *Três meditações na corda lírica*, em 1977 e *A rainha arcaica*, em 1980. Em 1982, publicou *Cinco movimentos*, cujos poemas foram musicados por Denise Emmer no CD *Cinco movimentos & um soneto*, em 1997. Publicou ainda *O grifo*, em 1987, e *A sagração dos ossos*, em 1994, livro que recebeu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, em 1995. Em 1999, a editora Record publica seus *Poemas reunidos*, contendo o conjunto de sua obra poética.

Professor e conferencista, também publicou muita crítica e ensaística sobre a literatura brasileira, como os livros *Testamento de Pasárgada* (antologia crítica da poesia de Manuel Bandeira), em 1980, *Dias idos e vividos* (antologia crítica da prosa de não-ficção de José Lins do Rego), em 1981, e ainda *À sombra de Orfeu*, 1984, *O encantador de serpentes*, 1987, *Prosa dispersa*, 1991, *O signo e a sibila*, 1991, e *O fio de Dédalo*, 1998.

É talvez o maior tradutor de T. S. Eliot no Brasil, dele publicando: *Quatro quartetos* (com introdução e notas), em 1967; *Poesia* (com introdução e notas), em 1981, *Ensaios* (com introdução e notas), em 1989, *De poesia e poetas* (com introdução e notas), em 1991, e *Poesia completa*, em 2004. Ainda da língua inglesa, traduziu e publicou: *Poemas reunidos 1934-1953*, de Dylan Thomas (com introdução e notas), em 1991; e *Doze tipos*, de G. K. Chesterton (com introdução e notas), em 1993.

De Jorge Luis Borges traduziu: *Prólogos. Com um prólogo dos prólogos*, em 1985, e da cultura francófona traduziu e publicou dois livros de Marguerite Yourcenar: *A obra em negro*, em 1981, e *Como água que corre*, em 1982. E também *Albertina desaparecida*, de Marcel Proust, em 1988. Suas traduções dos poemas de Baudelaire e de Leopardi constam das edições das obras reunidas desses dois autores, publicadas, respectivamente, em 1995 e 1996, pela Nova Aguilar.

A primeira edição do seu *As flores do mal*, com farta introdução e muitas notas, foi lançado em 1985 e já ultrapassou a décima edição. Como sempre praticou a tradução como uma forma de ampliar o seu próprio repertório poético, tentou executar essa tradução mantendo ao máximo a fidelidade formal e, ao mesmo tempo, buscando a imagem essencial, acompanhando a métrica e os esquemas rítmicos de que se valeu o poeta francês.

Tarefa muitas vezes árdua, muitas vezes irregular – em uma entrevista, chegou a afirmar que muitas vezes pensou em desistir de tal tarefa, sendo que empreendeu a tradução de *Les Fleurs du Mal* em quase cinco anos – mas que alcançou um resultado além do esperado, tornando-se a referência atual desse do livro francês, superando, em muito, o número de edições publicadas da tradução de Jamil Almansur Haddad.

Tratando-se de um poeta de poetas, sendo de difícil compreensão tanto para os neófitos, quanto para aqueles que agora descobriram a poesia de qualidade, Junqueira, enquanto tradutor, beneficia-se por reunir em si a soma da experiência de crítico, que levou anos acumulando, mais a oportunidade de traduzir alguns dos maiores poetas do século XX e que, portanto e inevitavelmente, acabou por absorver e misturar seus estilos

e procedimentos, apresentando, como resultado, uma “técnica do palimpsesto”, como ele mesmo define, talvez por que sua edição do livro de Baudelaire, de certa forma, tende a apagar as diversas traduções anteriores, devido, principalmente, mais pelo seu alcance editorial, do que pela sua qualidade poética.

Apesar dessa experiência tradutória, ao longo de todos os seus textos introdutórios ao livro francês, não é discutido de forma sistemática, em momento algum, o que quer que seja sobre o ato de traduzir. O tradutor trata, rapidamente, apenas de alguns aspectos formais dos poemas de Baudelaire, além da longa discussão sobre as incontornáveis características da poesia de Baudelaire que não podiam deixar de serem valorizadas: os aspectos biográficos e a influência posterior e póstuma.

O que podemos perceber, e que procuramos demonstrar ao longo da análise de poemas do conjunto dos *Tableaux parisiens*, é que as principais obras de referência atual dos poemas de *Les Fleurs du mal* retomam o mesmo projeto tradutório já discutido no primeiro capítulo desta tese, colaborando com um entendimento parcial dessa obra.

3.2. Os *Tableaux parisiens* e o passeio do poeta pela cidade

Dos cento e sessenta poemas de *Les Fleurs du mal* – levando em conta a edição de 1861, mais os poemas acrescentados na edição de 1868 e a coleção *Les Épaves* – vinte e um deles não foram escolhidos especificamente por nenhum tradutor brasileiro, até agora pelo menos, tendo sido traduzidos apenas pelos três que se dispuseram a abraçar a obra poética de Baudelaire integralmente.

O conjunto *Tableaux parisiens* foi relativamente pouco procurado pelos tradutores brasileiros e ainda conta com oito dos poemas não escolhidos especificamente. Acrescentado na edição de 1861, este conjunto contém dezoito poemas, sendo que oito deles foram publicados anteriormente, na edição de 1857, distribuídos no conjunto *Spleen et Idéal*, enquanto os demais, mais do que inéditos, traziam já uma nova possibilidade que se desenvolveria espetacularmente em outro livro de Baudelaire, *Petites poèmes em prose*: trata-se do mundo exterior.

Littérairement, tout se passe comme si le chapitre des “Tableaux parisiens”, déjà fort accru entre la première e la seconde édition des Fleurs, se divisait soudain pour donner une oeuvre distincte. L’intérêt s’y déplace vers le monde extérieur.⁷ (MAURON, 1986. p. 45.)

O tema “cidade” foi por muito tempo marginal na poesia, sendo então um universo estético novo que Baudelaire aborda aqui. É nesse momento que o poeta sai de sua

⁷ Em termos literários, é como se o capítulo “Quadros parisienses”, acrescentado entre a primeira e segunda edição das Flores, se dividia de repente para dar uma obra distinta. O interesse que se move em direção ao mundo exterior.

introspecção quase misógina e descreve a cidade que o cerca e os habitantes que nela se encontram. Baudelaire é o primeiro a descrever a experiência da modernidade do espaço urbano, decifrando as multidões de transeuntes até sentir a angústia e o peso da solidão e, ao mesmo tempo, o da multidão.

Muito interessado no pintor Constantin Guys, que se colocava a gravar cenas tiradas do universo urbano, o poeta quis por sua vez tornar sensível ao leitor o que há de eterno no espetáculo sempre variável que um mundo tal qual Paris põe em cena. Baudelaire, que originalmente e desde há muito foi crítico de arte, faz suas descrições pictográficas precisas e ao mesmo tempo dotadas de uma lírica perturbadora capaz de profetizar a degradação social e humana como conseqüência natural da prática tecnicista e positivista de organização da sociedade burguesa que emerge da cidade.

A partir de 1854, em Paris, o barão Haussmann, arquiteto e urbanista, começou os grandes trabalhos para a modernização da capital francesa: remanejando o centro cidade, construindo grandes alamedas, jardins arranjados e redes subterrâneas. O projeto é vasto – acusado, por uma parcela da sociedade que era contrária às mudanças, de esteticismo e monumentalidade – e assombrará a vida dos parisienses durante quase vinte anos. Os deslocamentos do poeta através da cidade foram forçados, sem dúvida, a adaptar-se às numerosas transformações da cidade invadida pelos canteiros de construção e de demolição.

A experiência urbana de Baudelaire, que se dá, por sua vez, dentro de uma cidade fragmentada, decompõe-se também em fragmentos de visões, de sons e de impressões. Além de qualquer realidade, a multiplicação de impressões do poeta toma certo sentido

na descoberta de um imaginário vazio de sensações misturadas aos ambientes urbanos. Cada parisiense tem o seu microcosmo dentro da própria cidade: a Paris real – como é percebida pelos seus habitantes – é geograficamente estreita. A de Baudelaire é ainda mais específica, dado que não está ligada à nenhuma designação própria, nenhum bairro de fato. Não há casa de Baudelaire para visitar, há apenas alguns hotéis ou uma placa em sua memória, na rua Hautefeuille, sobre a construção que acolheu os seus primeiros gritos e ele mesmo, poeta, nunca cita nomes de monumentos ou lugares. Contudo, apenas uma vez, em *Le Cygne*, menciona o Louvre e o Carrossel.

Crimes, miséria, sofrimento, solidão, visão fugitiva da beleza, nada daquilo que não fosse especificamente urbano era considerado. A cidade se revela sob o traço do poeta com uma extraordinária acuidade, como se sua indiferença absoluta a multidão, sua empatia frente a desgraça do outro, torna-o perfeitamente capaz de pôr valor na dor de ser único e tragicamente solitário. Baudelaire explorará outra vez e amplamente o tema da cidade nos *Petites poèmes em prose*, ou *Spleen de Paris*, e terá aberto a via a artistas como Verhaeren e Apollinaire, além de Mallarmé, Rimbaud e os Surrealistas, que também saberão ver a poesia da metrópole, os movimentos de multidões e os destinos anônimos.

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com este elementos, Baudelaire preparou as possibilidade que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros. (FRIEDRICH, 1978, p. 58)

Sempre tendo em mente que o livro *Les Fleurs du mal* deve ser lido de forma completa, ou seja, o livro forma um todo único, penso que o conjunto dos *Tableaux parisiens* – ou *Quadros Parisienses* – pode ser lido como um percurso percorrido pelo *flâneur* ao longo de um dia inteiro, bem dividido entre dia e noite, e marcado em três momentos: início, meio e fim. Esse percurso menor, de um dia de *flâneur*, dentro do percurso maior, que começa no dilema entre *spleen* e ideal e termina com a morte, também pode ser percebido como um meta-percurso ou ainda um *mise-en-abîme*, recurso característico das grandes obras universais, como os livros de Homero ou de Shakespeare.

Este conjunto, os *Quadros parisienses*, descreve um dia entre dois momentos importantes do percurso do autor – entre o lançamento da primeira edição, em 1857, e a segunda edição, em 1861 – e, mais do que isso, pode ser o percurso do próprio poeta atirado ao mundo, depois de ter se exposto ao máximo com a publicação do conjunto de seus poemas e sofrido as traumáticas consequências disso, como, por exemplo, a situação pela qual passou durante e depois do processo sofrido.

O livro todo também pode ser entendido como um percurso: primeiro o poeta se debate longamente dentro de seu dilema fundamental, entre o *spleen* e o ideal, título do primeiro e maior conjunto, *Spleen et Idéal*, apresentado depois do contundente poema introdutório “Au lecteur”. Num primeiro momento, ou seja, na edição de 1857, a solução para esse dilema se dá através da aceitação de uma possível relação de prazer apresentado no conjunto que poderia ser a própria definição do livro dentro do livro: *Fleurs du mal*; em seguida, como não há escapatória, apresenta sua revolta, no conjunto

de mesmo nome, *Revolte*, e a busca de uma transformação artificial da realidade, obtida em outro parceiro da luxúria e do desvario, o vinho, um dos paraísos artificiais, no conjunto *Le Vin*; finalmente, ao poeta, resta resignar-se e admitir que seu percurso só pode terminar com a morte, no conjunto de mesmo nome, *La mort*. Também é assim que o crítico Hugo Friedrich descreve esse livro, já acrescentando o subconjunto *Tableaux parisiens*:

Após uma poesia introdutória antecipando o todo da obra, o primeiro grupo, “Spleen et idéal”, oferece o contraste entre vôo e queda. O grupo seguinte, “Tableaux parisiens” mostra a tentativa de evasão no mundo externo de uma metrópole; o terceiro, “Le Vin”, a evasão tentada no paraíso da arte. Também esta não traz tranquilidade. Daí resulta o abandono à fascinação do destrutivo: este é o conteúdo do quarto grupo, que leva o mesmo título de toda a obra (*Les Fleurs du Mal*). A dedução de tudo isto é a escarnecedora revolta contra Deus no quinto grupo “Revolte”. Como última tentativa, resta encontrar a tranquilidade na morte, no absolutamente desconhecido: assim termina a obra no sexto e último grupo, “La Mort”. (FRIEDRICH, 1978, p. 40)

Depois da publicação do seu livro de poemas, tudo muda para o poeta e ele passa a ver um outro mundo, o mundo exterior, e mais do que isso, a reação que esse mundo exterior oferece a sua intervenção; é inevitável então a sua contemplação, o reconhecimento, a descrição desse momento; com a possibilidade da publicação de uma nova edição do livro, em 1861, mais um capítulo deve ser inserido naquele percurso original; esse novo conjunto não muda o seu desfecho, mas acrescenta um ingrediente indispensável para a nova crítica do indivíduo, expõe a sociedade em que vive, seus

componentes, a cidade, e como pode o poeta, dentro de seu dilema existencial, conviver com essa realidade, nessas situações.

O fato de Baudelaire ter disposto *Les Fleurs du Mal* como construção arquitetônica, comprova a distância que o separa do Romantismo, cujos livros líricos são simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração. (FRIEDRICH, 1978, p. 40)

Ou seja, o livro precisa ser encarado na sua tridimensionalidade. Ele tem, além de profundidade e altura, movimento que leva o leitor também por um caminho de idéias.

No início desse percurso dentro do percurso, nesse dia de *flâneur* do poeta, o período é diurno, marcado pelos poemas “Paysage” e “Le Soleil”, trazendo cada um deles uma faceta da poética manifesta do autor, demonstrada pelas capacidades e atitudes por ele empregadas; em seguida, várias personagens peculiares são encontradas pelo caminho e cada uma delas merece um comentário, mais ou menos elaborado, de acordo com o seu papel dentro da complexidade da fauna urbana: “A Une Mendiante Rousse”, “Le Cygne”, “Les Sept Vieillards”, “Les Petites Vieilles”, “Les Aveugles”, “A Une Passante”, “Le Squelette Laboureur”, todos eles questionados e interpelados pelo poeta, refletidos no seu momento de existência possibilitado pelo poema.

Cada encontro é educativo e integra a formação do poeta, as personagens são exatamente aquilo que mais interessa, o que mais sobressai, dentro do processo massificador que toma posse da sociedade urbana: como é que esses seres deteriorados, exilados da sociedade, ruínas humanas, ainda sobrevivem na fria e sombria

Paris do século XIX, no auge do capitalismo? (BENJAMIM, 1994, p. 11). Assim, são todos semelhantes ao poeta, dentro da multidão ainda existem aqueles com os quais ele se identifica, afinal, e é isso que o move dentro da cidade, um encontro com seus possíveis leitores, seus irmãos.

No meio do seu dia, o sol se põe e a noite domina a cidade e o poeta se transforma completamente; em “Le Crépuscule du Soir”, o ambiente muda para o noturno e o delírio e a reflexão se confundem ainda mais, outras situações se apresentam e as lembranças de tempos mais inocentes acabam também levando ora ao tédio e ao sonho: em “Le Jeu”, “Danse Macabre” e “L’amour du Mensonge”, muda o cenário, mas não muda o tom descritivo: o poeta mostra que a cidade muda ao mesmo tempo em que promove a aceitação da besta fera, proporcionada pela noite iluminada, como nos últimos versos do poema “Le Jeu”: *Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme / La douleur à la mort et l’enfer au néant!* É o momento de encontro com as personagens da noite, agora, é inevitável também abraçar um esqueleto, afinal, como indaga o poeta, nos versos de “Danse Macabre”: *Pourtant, qui n’a serré dans ses bras un squelette, / Et qui ne s’est nourri des choses du tombeau?*

Nos poemas seguintes, o apelo à memória, daquilo que era bom e não pode ser mais, é apresentado nos poemas “Je N’ai Pas Oublié, Voisine De La Ville...” e “La servante au grand dont vous étiez jalouse”; e o que resta é a cidade e um sonho: os poemas “Brumes et Pluies” e “Rêve Parisien” são os dois lados de uma mesma moeda que o poeta interpreta em seu percurso de *flâneur*: spleen e ideal, respectivamente.

Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. (...) Com uma solidez metódica e tenaz mede em si mesmo todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida, mas que se recolhe ao vazio. (FRIEDRICH, 1978, p. 37-8)

Finalmente, a madrugada termina e sol nasce mais uma vez, não em uma aurora cheia de esperança ou de alívio, mas na verdade o que se percebe é mais um crepúsculo, “Le Crépuscule du Matin”. Termina assim o dia do poeta e ele se recolhe, dando lugar a uma última personagem, o operário que vai vender a sua mão de obra para o empresário capitalista, eram os tempos das revoluções industriais: o velho Páris, cidadão do dia, como é descrito em seus últimos versos: *Et le sombre Paris, en se frottant les yeux / Empoignait ses outils, vieillard laborieux.*

Escolhi então observar esses três momentos bem marcados, o início, o meio e o fim - no sentido em que eles desenvolvem fartamente os elementos característicos da idéia de modernidade já discutida, apresentados por Baudelaire ao longo de seu dia, nos poemas “Paysage”, “Le Crépuscule du Soir” e “Le Crépuscule du Matin”. A escolha desses poemas e o estudo da tradução que completa a reflexão é consoante com a análise prévia e pretende levá-la ao encontro do mesmo espírito poético original.

Tomando a temática urbana – a manifestação da cidade dentro do poema – como referência fundamental nesse percurso, o que se propõe é verificar em que medida também se pautaram por essa referência os três tradutores do livro todo, observando suas soluções dentro da sua proposta de fidelidade ao texto original, esteja ela explicitada

por um texto introdutório, ou mais simplesmente através da comparação com outras traduções, verificando em grau se deu a aderência ora a forma, ora ao conteúdo, desses poemas, e quais foram os elementos eleitos e recriados.

3.2.1. Considerações sobre o poema “Paysage”

Paysage

- Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.*
- 5 *Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l’atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d’éternité.
Il est doux, à travers les brumes, de voir naître*
- 10 *L’étoile dans l’azur, la lampe à la fenêtre
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement.
Je verrai les printemps, les étés, les automnes;
Et quand viendra l’hiver aux neiges monotones,*
- 15 *Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d’eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,*
- 20 *Et tout ce que l’Idylle a de plus enfantin.*

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
 Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
 Car je serai plongé dans cette volupté
 D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
 25 De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
 De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.*

Publicado originalmente em novembro de 1857 no periódico *Le Present*, sob o título “Paysage parisien”, o poema “Paysage” (“Paisagem”) foi incorporado ao livro *Les Fleurs du Mal* na edição de 1861, sendo colocado como o primeiro dentro do conjunto da, também nova, subdivisão *Tableaux Parisien* (*Quadros parisienses*). Nesse poema, o poeta anuncia qual seria a sua relação com a cidade que se apresenta: é o tédio contra a modernidade.

Se esse conjunto, o *Tableaux Parisiens*, teve a pretensão de desenhar ou de fazer uma imagem da Paris em que viveu Baudelaire, esse poema inaugural vai além e define a sua diligência poética e as suas fontes de inspiração: trata da relação do poeta com a paisagem que o cerca e o poder de sua imaginação, que é capaz de dominá-la e a transformar completamente. Apresenta um novo contexto de criação poético – a cidade – e apresenta como para ele o real se metamorfoseia de fato, faz compreender o leitor da necessidade da solidão e do isolamento para o poeta.

Composto por vinte e seis versos alexandrinos rimados aos pares, na edição de 1861, aparece dividido em duas estrofes irregulares: a primeira conta com oito versos e a segunda, com dezoito. Entretanto, levando em conta principalmente seu ritmo, pode-se seguir a sintaxe do poema, dividindo-o de outra forma. Fazendo a cesura das estrofes

nos pontos finais sintáticos obtém-se então uma divisão em cinco quadras seguidas por uma sextilha.

Essa divisão pode ser subdividida, por sua vez, em três partes. Na primeira, composta pelas três primeiras possíveis estrofes sintáticas, ou doze versos, o poeta diz o que quer para compor seus versos, *Je veux, pour composer chastement mes églogues*, o que ele escuta e o que ele vê de sua varanda, *Leurs hymnes solennels, Les tuyaux, les clochers*, e o que vem de fora, a influência externa da cidade e suas fábricas e igrejas a civilizar o homem; a eles mistura e combina os detalhes do cotidiano mais íntimo e particular, *L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre*, que traz para o poeta certa satisfação em captar aquelas emoções sutis e, ao mesmo tempo, viver na metrópole e fazer parte daquele momento único da história.

Na segunda parte, do décimo terceiro ao vigésimo verso, o poeta reflete sobre a infinitude do desenrolar do tempo, aquilo que não muda com o advento da cidade, mas que, com sempre, tudo muda, inevitavelmente, *Je verrai les printemps, les étés, les automnes*; e assim se volta para o interior do seu abrigo, visto que o tempo é o seu maior inimigo e o inverno é sempre a mais insuportável das estações para se viver na cidade, como será descrito mais adiante no poema “*Brummes et pluies*” e em outros ainda. Há então uma mudança no movimento, agora de fora para dentro, e o poeta então passa a sonhar com jardins, fontes, beijos e pássaros, ou seja, tudo aquilo que pertence ao amor suave e campestre, ao mundo ideal: *Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin*.

Finalmente, nos seis versos derradeiros, o poeta exalta e exercita o seu poder de concentração, poder tão forte que nem mesmo a insurreição ou a revolução poderá

perturbá-lo, *L'Émeute, (...) / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre*; Pichois chama a atenção para uma possível leitura política desses versos, que mostrariam a decepção do poeta com as insurreições do seu tempo ou com o golpe de estado de 1851 (BAUDELAIRE, 1975, p. 996), mas que podem ser lidos mais amplamente, como uma defesa contra todas as vicissitudes impostas pela vida urbana, sempre a exigir a atenção do poeta.

Mostra-se então do que é capaz o poeta com a sua vontade: *D'évoquer le Printemps, De tirer un soleil de mon cœur*, e com isso consegue, através da imaginação, criar um ambiente ideal, isolado dos contratempos e da parte ruim da vida na grande cidade.

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
25 De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.*

Apesar de não ter encontrado afirmação semelhante, acredito que os últimos seis versos deste poema talvez sejam um dos trechos poéticos mais espetaculares do livro de Baudelaire, mostrando o poeta dotado de quase um super poder, impávido, concentrado de tal forma que nada, nem ninguém, pode incomodá-lo. O verbo “*tirer*” mostra a ação efetiva modificando mesmo a realidade, ele tira um sol de seu coração, não antes de evocar com sua vontade, outra super ação, em pleno Inverno, a Primavera. A força desses verbos parece ser determinante para a dinâmica do poema. É assim que

o poeta define a sua relação com a cidade e já apresenta as imagens que aparecerão em seus quadros.

Poderia afirmar que – dos três tradutores brasileiros que traduziram tal poema – Haddad parece ser o que mais se manteve próximo desse espírito que identifiquei como fundamental, enquanto os outros dois, Moitta e Junqueira, atenuaram ou amenizaram as palavras de Baudelaire, quem sabe diminuindo o alcance desse super poder do poeta. Haddad preserva imagens preciosas como “*o motim a bramir*” e o verbo “*evocar*”, contudo ameniza o contexto quando se coloca “em doce languidez”, e troca os verbos “*tirer*” por “*colher*”, e ainda “*cria absorto seus pensamentos no conforto*”, o que poderia parecer apenas suportável originalmente. Vejamos seu versos:

*O motim que a bramir em meu portal não cessa,
 Não me fará mover, nem um pouco a cabeça,
 Pois dar-me-ei a evocar, em doce languidez,
 A Primavera, só com a minha avidez,
 25 Do coração colher um sol, criando, absorto,
 Nos pensamentos meus, um tépido conforto.*

Curiosamente, os outros dois tradutores também conceberam o objetivo da ação poética buscando um conforto em seus pensamentos, quando poderia ser uma busca por uma lucidez inatingível e cobiçada, mais adequada simetricamente a idéia de volúpia, preservada nos versos de Moitta e parcialmente mantida nos de Junqueira, transformada em “*sensualidades*”. Ainda nos versos de Moitta, o que se pode vislumbrar textualmente é uma relação intelectual com o poema original, quando o poeta menos age do que reflete sobre as ações poéticas, visto que apenas “*relembra*” a Primavera “*em*

pensamento” e “*Entre as idéias goza um tépido conforto*”. Vejamos os seus versos:

*O Tumulto, golpeando em v o minha vidraça,
Não me fará volver a frente ao que se passa,
Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento
De lembrar a Primavera em pensamento
25 E um sol na alma colher, tal como quem, absorto,
Entre as idéias goza um tépido conforto.*

Seguindo outro caminho, Junqueira é o poeta que recria uma outra imagem fundamental do poema, quando apresenta as palavras “*alvoroço*” e “*tempestade*”, que indicam muito movimento e caos, tendo como seu contraponto o poeta “*mergulhado*” na “*sensualidade*” e, principalmente, quando preserva o verbo “*tirer*”, e espera que sua alma, de fato, mude seu pensamento em uma atmosfera suportável. Vejamos os seus versos:

*O alvoroço lá fora em tempestade cresça
Mas eu nunca erguerei da carteira a cabeça:
Mergulhado serei nesta sensualidade
Do mês de abril chamar só com minha vontade,
25 Tirar sol de minha alma que mudar espera
Meu pensamento ardente em tépida atmosfera.*

É importante lembrar a duplicidade do envolvimento do poeta com a supera o da qual se acha capaz: de transformar o que o cerca com a foz do seu pensamento. Reparem que ele se coloca “*mergulhado*” e assim é capaz de “*evocar*” apenas com a vontade, “*tirar*” um fogo solar do próprio peito e “*fazer*” com o pensamento a atmosfera “*aquecer*”. O conjunto de verbos   contundente em sua realiza o: o poeta se aquece

com a sua poesia. Como disse Felix Pacheco, trata-se dos milagres do poder da imaginação, poder incomensurável e maravilhoso (PACHECO, 1933a).

No entanto, o tradutor recorre a uma troca estranha, quando evita a palavra “*Primavera*” e a substitui pelo nome do mês no qual ela ocorre no hemisfério norte: “*abril*”; é notória a diferença de sílabas, além de “*abril*” começar por vogal, mas para o leitor do hemisfério sul, onde a Primavera começa no mês de setembro, fica mais distante, quase se perde, o contraste da transformação das estações.

Podemos concluir que as três traduções apresentadas acabaram perdendo elementos significativos na formação da relação do poeta com o mundo exterior e de como ele apresenta a cidade, esse novo espaço de convivência entre os seres humanos: para os brasileiros, essa relação é mais intelectual que realista, como se só o poema francês pudesse ser ação, enquanto sua tradução é apenas pensamento, reflexão. Tudo isso, muito provavelmente, em nome da manutenção mais ou menos feliz do verso alexandrino clássico.

Apresentada como mais uma possibilidade de leitura, procurando um diálogo com as traduções anteriores, ora concordando com suas soluções, ora discordando delas, minha tradução adota sumariamente, ao contrário dos três tradutores estudados, o verso dodecassílabo, e não o alexandrino clássico, como verso de referência, tendo em vista sempre que o tradutor não está apenas escrevendo um novo texto, mais ou menos homólogo ao original, mas agregando, em meio ao seu trabalho, toda reflexão teórica e crítica por ele conhecida sobre o texto original, já que não é possível evitar a tensão primordial entre a “sentença absoluta”, que não pode ser reescrita, e a “fragilidade da informação estética”, que não pode ser reordenada (CAMPOS, 1977, p. 15).

Prossigo privilegiando assim um outro conjunto mais rico elementos eleitos dentro da temática urbana e preservando, em primeiro lugar, a manifestação da cidade dentro do poema e, em segundo lugar, reconhecendo que o próprio poeta evita o ritmo clássico, de comunhão entre sintaxe e acento tônico, fazendo uso freqüente de *enjambements* e *rejets*. É preciso um novo ritmo para dar conta da dimensão desse novo espaço que é a cidade.

Contudo, procurei manter o esquema das rimas em pares, também com mais ou menos rigor, considerando esse efeito sonoro ainda como elemento compositor da imaginação do leitor, pois acentua, por sua vez, a dessemelhança, quando também evita acompanhar a sintaxe. O leitor é exigido, como sempre, em uma nova ação, a ação imaginativa, que nada mais é do que o momento da realização, da materialização estética daquele ato poético, sendo que, de fato, o poeta conta todas as vezes com essa imaginação, principalmente para realizar a rima entre os dois primeiros versos, em que pretendo rimar “*églogas*” com “*astrólogas*”: duas proparoxítonas que diferem, infelizmente, apenas e exatamente na sílaba tônica, mas com as átonas finais idênticas; ou ainda, quando pretendo rimar os versos treze e quatorze: *Verei as primaveras, os verões, os outonos; / E quando vier o inverno com nuvens monótonas*: o que é uma rima fácil e muito recorrente em língua francesa (“*automne*” / “*monotone*”), aparecendo numerosamente em diversos poemas simbolistas, mostra-se impossível em língua portuguesa.

Os últimos seis versos da minha tradução podem ser mostrados como um exemplo da preservação dos elementos baudelairianos modificados pelos poetas anteriores.

Mantenho todos os verbos de ação encontrados: “evocar”, “tirar”, “fazer” e “aquecer”, e quando faço minhas trocas, como, por exemplo, no verso vinte e quatro, substituindo “volonté” por “intenção”, o que se pretende é deixar ainda mais claro que é uma ação consciente, intencional, o que o poeta busca realizar com seu poema.

Também mantenho a “Primavera”, pela sua importante oposição ao Inverno, eleito por sua vez como a mais doce das estações no poema “Brumes et pluies”, ao fim do percurso apresentado pelos *Tableaux parisiens*. É como se o poeta começasse o seu dia cheio de força e disposição, sob o sol e a luz, mas o termina envolvido pelas trevas e pelo frio, vencido pela cidade e pelo inexorável tempo seja qual for a sua manifestação, natural ou cronológica. Eis a minha tradução:

Paisagem

*Quero, para compor casto as minhas églogas,
Deitar perto do céu, como as astrólogas,
E junto aos campanários, sonhando ouvir
O seu hino solene ao vento evoluir.*

5 *Ao queixo, as duas mãos, do alto da água-furtada,
Eu verei o atelier que canta e que brada;
Os tubos, as torres, os mastros da cidade,
E os céus que fazem sonhar com a eternidade.
É doce, através das brumas, ver nascer*

10 *A estrela no azul, a lâmpada acender,
Os rios de breu carvão subir ao firmamento
E a lua verter seu pálido encantamento.
Verei as primaveras, os verões, os outonos;
E quando vier o inverno com nuvens monótonas,*

15 *Fecharei em toda parte portas e postigos*

*Para construir na noite feéricos abrigos.
Então sonharei com horizontes azulados,
Jardins, fontes chorando nos alabastros,
Beijos, pássaros cantando tarde e manhã,
20 E aquilo que o Idílio tem de mais galã.*

*A Insurreição, bradando em vão à vidraça minha,
Não fará elevar a face da escrivainha;
Pois estarei mergulhado nessa devassidão
De evocar a Primavera com minha intenção,
25 Tirar um sol de meu coração, e fazer
Com meu pensar ardente o ambiente aquecer.*

3.2.2. Considerações sobre o poema “Le Crépuscule du soir”

Le Crépuscule du Soir

*Voici le soir charmant, ami du criminel;
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve.*

5 *O soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui
Nous avons travaillé! - C'est le soir qui soulage
Les esprits que dévore une douleur sauvage,
Le savant obstiné dont le front s'alourdit,*

10 *Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.
Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent.
A travers les lueurs que tourmente le vent*

- 15 *La Prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange*
- 20 *Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.
On entend çà et là les cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,*
- 25 *Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,
Et forcer doucement les portes et les caisses
Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.*
- Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,*
- 30 *Et ferme ton oreille à ce rugissement.
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!
La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. - Plus d'un*
- 35 *Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.*

*Encore la plupart n'ont-ils jamais connu
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu!*

Esse poema, publicado primeiro em 1852, no periódico francês *La semaine théâtrale*, e depois, em 1855, em *L'hommage à C.-F. Denecourt, Fontainebleau*, tinha sido encomendado a Baudelaire por alguém que lhe pediu que escrevesse “uns versos campestres” (BAUDELAIRE, 1975, p. 1024), mas o poeta, junto a esse poema, acabou

anexando, na sua segunda publicação, uma carta expressando nitidamente sua aversão à natureza. Foi então publicado na edição de 1857 dentro do primeiro conjunto *Spleen et Idéal* e depois remanejado para o conjunto *Tableaux parisiens*.

O uso do gás canalizado para iluminação pública foi um marco na mudança dos costumes das pessoas, pois possibilitou que a população pudesse sair durante a noite - até então a iluminação era restrita aos grandes palacetes. Para o homem comum, quando escurecia, era hora de se recolher, não havia vida pública noturna, só restava, para ele, afazeres domésticos e, por fim, dormir. O Brasil começou a usar o gás canalizado mais de cinquenta anos depois de Londres, onde o uso desse combustível se deu a partir de 1807; em Dublin o gás é utilizado a partir de 1818, e em Paris, a partir de 1819. Em São Paulo, o gás canalizado chegou em 1872 com a criação da San Paulo Gas Company, atual Comgás. Essa informação é relevante no sentido que esclarece quando e como foi determinante a invenção e o uso da eletricidade, bem como mudou o cotidiano das cidades com a instalação da iluminação pública.

De fato esse poema mostra a transformação da cidade e, mais do que isso, a transformação do homem que nela sobrevive, com a chegada da noite, agora iluminada. São trinta e oito versos distribuídos em quatro estrofes irregulares: a primeira é uma quadra, a segunda tem vinte e quatro versos; a terceira é uma oitava; e a última, um dístico. Ao longo do poema, já na sua divisão em estrofes, podemos perceber as nítidas etapas dessa transformação.

Logo na primeira estrofe temos uma espécie de introdução, na qual são apresentados os principais atores: a noite chega e o homem se prepara para vivê-la,

visto que não precisa mais restar enclausurado dentro de seu lar. Como a noite é algo que por sua vez aciona e inquieta o homem ao mesmo tempo em que o liberta para viver um outro lado seu, este reage da maneira naturalmente adequada, sua transformação é digna de um lobisomem: o passo de lobo da noite remete diretamente a lendária licantropia, fenômeno adequado para descrever essa transformação sofrida não só pelo poeta, mas por toda a sociedade urbana.

Depois, na estrofe seguinte, a mais longa, o poeta descreve o percurso desse homem/lobisomem através da cidade, contemplando o que há de mais pitoresco nela e se encontrando com os tipos mais estranhos: os trabalhadores fatigados voltando para suas casas; as prostitutas se preparando para sua lide; o burburinho dos teatros e restaurantes; os ladrões e jogadores, preparando-se para mais um dia daquela rotina a que chamam trabalho.

O poeta, de certa forma, acredita então se identificar com algumas daquelas figuras, mas na terceira estrofe surge um alerta, e o poeta clama ainda a sua alma que se preserve, para que não seja tomada de todo pela ilusão da sombra da noite, pois é nela que também os maiores males se realizam: é o custo do benefício da transformação. Por fim, fecha o poema com um dístico que quase serve como uma moral para essa vida noturna, que no fundo procura se equilibrar àquela vida doméstica e tranqüila que muitos almejam, mas que não passa de uma ilusão, impossível realidade urbana.

Como já foi dito, trata-se de um poema de transformação: como um lobisomem, o poeta aguarda ansioso a noite para se vestir em fera, com seu melhor traje e seus cabelos pintados de verde, e sair a rua para desfrutar de suas delícias, mas assim mesmo sofre

com isso, e se compadece e se identifica com todos aqueles que tem a mesma sorte. Tudo muda, enquanto alguns voltam, outros saem; enquanto alguns terminam sua rotina, outros a começam; é uma nova sociedade que habita a noite urbana e iluminada, a cidade transformada.

Transformação sempre traumática, essa brusca mudança de hábitos sociais, só faz o poeta perceber e constatar, mais uma vez, que, apesar de uma nova e maior possibilidade de interação entre as pessoas, o que se dá é a conclusão de que a noite também é inimiga e predatória, mais uma agente do tempo, e que o homem ainda não está preparado para lidar com ela, não sem um desgaste tremendo, mesmo também transformado.

Assim como o poema “Paysage”, “Le Crépuscule du soir” não foi escolhido especificamente por nenhum outro tradutor brasileiro até então. Dos três tradutores integrais, que acabaram por traduzi-lo, apenas Jamil Almansur Haddad preserva o título literal, mas faz trocas logo nos primeiros versos, como, por exemplo, “*criminel*” por “*réu*”, bastante justificável, pelo seu tamanho – uma sílaba – e pela facilitação da rima com o verso seguinte e a palavra “*céu*”; mas também faz trocas injustificáveis, quando torna a noite um cúmplice “*veludoso*”, perdendo a sutil imagem do lobo e seu passo, ou quando toma a impaciência pela insônia como agente da inquietude humana, que antecede, por sua vez uma mudança de sentido e não uma simples troca. Vejamos seus versos:

Crepúsculo da Tarde

*É doce o anoitecer, que é amigo do réu;
 Como um cúmplice vem, tão veludoso; o céu
 Fecha-se lentamente - ele é uma alcova enorme
 E muda o homem inquieto em fera que não dorme.*

A mais controversa das três traduções talvez seja a de Ignácio de Souza Moitta, visto que apresenta, ao mesmo tempo, um vocabulário que vai do erudito e pesquisado às palavras simples, e que acaba, por vezes, também simplificando ou complicando desnecessariamente o poema francês.

Primeiro, há a mudança do título para “Crepúsculo Vespertino”, e logo na primeira quadra, os versos de Moitta, observando a regra do alexandrino clássico, acabam modificando a quebra sintática ocasionada originalmente entre os segundo e terceiro versos, quando Baudelaire rima “*le ciel*” e “*criminel*” (primeiro verso), apresentando um *enjambement* que altera significativamente o ritmo do poema, tornando-o um pouco menos impaciente. Depois, a tradução de “*à pas de loup*” pela palavra arcaica “*pesepele*” não só impede a possível comparação com a transformação do lobisomem, mas se mostra mesmo contra o entendimento do poema, visto que essa palavra significa justamente “em direção contrária a do pelo”.

No último verso da quadra, a transformação se dá apenas em “*fera*” que, por sua vez, “*assombra*”, palavra incluída para rimar com “*sombra*”, que é uma característica da noite que acaba antecipada, visto que aparece apenas no trigésimo segundo verso do poema francês. Observemos então seus versos:

Crepúsculo Vespertino

*Eis a noite a cair, do criminoso amiga,
Que a pesepelo vem, como cúmplice antiga.
Tal uma alcôva, o céu se enche lento, de sombra,
E o inquieto homem se torna uma fera que assombra.*

Apenas Ivan Junqueira manteve a idéia da noite que vem como lobo, mas um pouco transformada, no seu primeiro verso, e também apresenta a transformação do homem em “*besta fera*”, contribuindo com uma imagem de descontrole das ações dessa personagem. Contudo, soam estranhas algumas as mudanças empregadas, primeiro no título, de “*Le Crépuscule du Soir*” para “*Crepúsculo Vespertino*”, como já o fizera Ignácio de Souza Moitta, e depois, no primeiro verso, de “*criminel*” para “*assassinos*”, mudanças que não promovem nada de significativo do poema original. Vejamos seus versos iniciais:

O Crepúsculo Vespertino

*Eis a noite sutil, amiga do assassino;
Ela vem como um cúmplice, a passo lupino;
Qual grande alcova o céu se fecha lentamente,
E em besta fera torna-se o homem impaciente.*

Minha tradução desse poema, por sua vez, tenta acompanhar a mesma iniciativa da minha tradução anterior: versos dodecassílabos em lugar de alexandrinos, rima em pares, observada não muito rigorosamente. Aproveito várias soluções empregadas pelos três tradutores brasileiros, mas também apresento outras mudanças, visando

sempre a manutenção desse novo ritmo percebido, bem como diversos elementos de conteúdo.

Mantenho o título original e, na primeira quadra, mantenho a mesma sintaxe, também empregando a palavra “*réu*” para traduzir “*criminel*”; contudo, troco “*alcova*” por “*cela*”, primeiro porque pode reforçar não só a idéia criminosa do personagem, mas também seu caráter animalesco, isso em nome da manutenção da rima conseqüente, no último verso, com o conjunto “*besta fera*”.

Outra característica mantida por mim, mas não observada pelos outros três tradutores brasileiros, apesar da sua manutenção das rimas em pares, é a alternância entre pares de versos com rimas masculinas e femininas: esse elemento sutil acrescenta mais movimento ao poema, fazendo o percurso do poeta mais complexo em seu caminho pela noite e pela cidade. Baudelaire mantém essa alternância até o fim da segunda estrofe (vigésimo oitavo verso) quando, a partir da terceira estrofe, muda o tom descritivo para o reflexivo, dialogando com sua própria alma. Eis a minha tradução:

Crepúsculo à tarde

*Eis a noite charmosa, amiga do réu;
Vem como um cúmplice, a passo de lobo; o céu
Se fecha devagar como uma grande cela,
E o homem impaciente se troca em besta fera.*

5 *Ó noite, amável noite, ansiada pelo ser
Cujos braços, sem mentiras, podem dizer:
Hoje trabalhamos! - É a noite que consola
Os espíritos que a dor selvagem devora,*

- O sábio pertinaz com a fronte em torpor.*
- 10 *E o operário curvo que restaura o langor.*
Entretanto os demônios insalubres do ócio
Acordam lentos, como gente de negócio,
E varam voando as ventanas e alçapões.
Atormentando o vento através dos clarões,
- 15 *A Prostituição se acende nas avenidas;*
Como um formigueiro abre suas saídas;
Por toda parte trilha um oculto rumor,
Bem como o inimigo que tenta um favor;
Desloca-se no seio da cidade de lama
- 20 *Como verme que ao Homem comida reclama.*
Ouvem-se aqui e lá as cozinhas a apitar,
O teatro a ganir, a orquestra a roncar;
As mesas do hotel, em que o jogo faz delícias,
Se encherem de putas e escroques, suas milícias,
- 25 *E os ladrões, que não tem nem trégua nem mercê,*
Vão em breve fazer seu trabalho, se vê,
E forçar docemente as caixas e as janelas
Para alguns dias viver e vestir suas donzelas.

- Guarda-te, minha alma, nesta grave ocasião,*
- 30 *E fecha teu ouvido a esse trovão.*
É a hora em que as dores dos doentes se irritam!
A sombria Noite os prende pelo pescoço; quitam
Seu destino e vão para o abismo comum;
O hospital se enche de suspiros. Mais de um
- 35 *Não virá mais buscar a sopa perfumada,*
Perto do fogo, a noite junto da alma amada.

Ainda a maior parte nunca conheceu
A doçura do lar e nem nunca viveu!

3.2.3. Considerações sobre o poema “Le Crépuscule du matin”

Le Crépuscule du matin

*La diane chantait dans les cours des casernes,
Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.*

*C’était l’heure où l’essaim des rêves malfaisants
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents;*

5 *Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,
La lampe sur le jour fait une tache rouge;*

*Où l’âme, sous le poids du corps revêché et lourd,
Imite les combats de la lampe et du jour.*

Comme un visage en pleurs que les brises essuient,

10 *L’air est plein du frisson des choses qui s’enfuient,
Et l’homme est las d’écrire et la femme d’aimer.*

Les maisons çà et là commençaient à fumer.

Les femmes de plaisir, la paupière livide,

Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide;

15 *Les pauvresses, traînant leurs seins maigres et froids,
Soufflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leurs doigts.*

C’était l’heure où parmi le froid et la lésine

S’aggravent les douleurs des femmes en gésine;

Comme un sanglot coupé par un sang écumeux

20 *Le chant du coq au loin déchirait l’air brumeux*

Une mer de brouillards baignait les édifices,

Et les agonisants dans le fond des hospices

Poussaient leur dernier râle en hoquets inégaux.

Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux.

25 *L'aurore grelottante en robe rose et verte*
S'avançait lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.

Esse poema, “Le Crépuscule du matin”, assim como o anterior (“Le Crépuscule du soir”), também foi primeiro publicado no periódico *La semaine théâtrale* (1852), e depois em *L'hommage à C.-F. Denecourt, Fontainebleau* (1855), e com ele forma um par, na edição de 1857 dentro do primeiro conjunto *Spleen et idéal*, sendo que o sucedia imediatamente; depois, na edição de 1861, também transferido para o conjunto dos *Tableaux parisiens*, sendo colocado como o último do novo conjunto.

Nas publicações anteriores ao livro, o poeta francês teria agrupado os dois poemas sob um mesmo título: “Les Deux Crépuscules” (BAUDELAIRE, 1975, p.1044), o que justificaria, quando da sua separação, a manutenção do paralelismo entre os crepúsculos, e não a utilização da palavra *aurora* para designar o nascer do dia, imagem que o poeta queria justamente evitar, visto sua conotação positiva, largamente empregada pela poesia da renascença e do barroco.

A imagem do crepúsculo é abundante na poesia francesa, assim como na poesia brasileira, mas em ambos os casos, esse fenômeno natural não é percebido nem presenciado junto à natureza, são os crepúsculos citadinos que interessam ao poeta: como morre o dia na cidade, promovendo toda uma transformação de seu espaço e da utilização do tempo noturno, já que a cidade permanece iluminada, e a mudança das personagens que por ela transitam; depois, como morre a noite, infelizmente, com a volta

do sol e da luz natural, também transformando a cidade novamente em um ambiente mais hostil, que exige outras habilidades de seus habitantes.

Esse poema, assim como o anterior, apresenta uma distribuição bastante irregular de seus versos, dispostos em quatro estrofes de tamanhos diferentes: um dístico, duas estrofes ímpares, com nove e treze versos respectivamente, e uma quadra. O poeta também utiliza o esquema de rimas em pares, talvez no intuito de dar ao poema certo tom regular, mas que não chega a promover uma harmonia poética. A atmosfera produzida não é alegre, mas triste e melancólica.

O estilo do poeta se mantém elevado, fazendo uso de uma linguagem fortemente literária e de dispositivos estilísticos característicos. Além disso, Baudelaire emprega muitas frases de longa duração, acentuando o tom descritivo, que contribuem com a dificuldade de sua decifração. Esses aspectos da forma estão intimamente relacionados com o tema do poema, que é já indicado pelo título.

O poema é iniciado não pela aurora, mas por um crepúsculo, um sinal de que significa mais o fim da noite do que o início do dia. As duas primeiras linhas são uma espécie de introdução ao tema, em que o poeta situa o leitor: há um toque de alvorada, a diana que canta, que pode ser entendido como um rufar de tambores ou um toque de corneta, e o vento matutino, que movimenta as chamas das lanternas da iluminação pública.

Na estrofe seguinte, o poeta, na sua narração, faz observações mais precisas daqueles acontecimentos com os quais se depara no seu percurso de *flâneur* pela cidade: mesmo que a noite esteja terminando, restam alguns de seus resquícios, como, por

exemplo, “des rêves malfaisants”, torcendo ainda os travesseiros dos adolescentes. Mais uma vez podemos perceber uma personificação das experiências capturadas pelo poeta durante o enfraquecer das luzes da rua, que vacilam ou oscilam antes de se apagar completamente; assim “La lampe” é comparada a “un œil sanglant qui palpite et qui bouge”, visto que, naquele mesmo momento, as pessoas fazem exatamente isso: piscam seus olhos antes de os finalmente abrir por completo.

Há certo movimento de fuga e de resolução das atividades noturnas, a brisa enxuga o rosto que chora, o ar está cheio de coisas desvanescentes. A última linha dessa segunda estrofe é sobre o trabalho de dois personagens que têm seu ambiente propriamente desenvolvido durante a noite: o escritor e a prostituta, porque ele dura até de manhã. É possível que o escritor mencionado no poema seja o próprio Baudelaire, tornando o poeta também parte dessas experiências urbanas.

A terceira estrofe expressa uma atmosfera mais negativa da cidade: algumas pessoas já estão acordadas, porque há a fumaça das casas, mas “Les femmes de plaisir”, as prostitutas, parecem cochilar em seus pontos. Essas pobres mulheres parecem ainda mais feias por causa de suas pálpebras lívidas e suas bocas abertas, o que caracteriza um sono estúpido. Na sua descrição desses seres indigentes encontrados pelas ruas, há alguns adjetivos que ajudam a criar um clima de frieza e morte: seus seios são “maigres et froids” e é preciso que elas aqueçam seus dedos, tornando o ambiente muito negativo.

Em seguida, o poeta descreve as outras desvantagens da cidade pela manhã: as mulheres têm mais dor durante o trabalho de parto e as pessoas internadas em hospícios dão seu último suspiro. Isso produz uma ironia ou mesmo um efeito desagradável: de um

lado, há o nascimento, mas que é acompanhado de dor e sofrimento, de outro, encontramos a morte em meio à bruma. Mas esse é o fluxo natural da vida ou, mais precisamente, a realidade com a qual depara o poeta ao percorrer a cidade. Além disso, o ar brumoso e o emprego da metáfora “mer de brouillards” enfatizam a atmosfera mística e desagradável.

Na última estrofe, Baudelaire também joga com a atmosfera da cidade que é novamente descrita com atributos humanos: o amanhecer é trêmulo e surge vestido em um traje rosa e verde, o que significa que se transformam as cores da cidade. Há um forte sentimento de solidão, por causa do “Seine deserte”, e a sombria Paris, personificada, mais uma vez, por um velho trabalhador, vai esfregando seus olhos, antes de retomar a sua rotina diária.

Esse poema, escrito em um momento em que a cidade de Paris sofre diversas mudanças por causa da industrialização e da urbanização da sociedade, descreve sentimentos conflituosos. O espírito da nova cidade já se manifesta e está mesmo impregnado nas novas personagens que lá vivem. Assim, a cidade de Paris parece se tornar o produto do caráter de seus habitantes.

Termina assim o percurso do poeta pela cidade: percurso que havia começado no meio do dia, cheio de disposição e de luz, e no qual o poeta acaba se rendendo e reconhecendo a sua insignificância e ao seu limite, por isso é que não se observa uma aurora, enquanto definição do nascimento de um novo dia ou de uma nova esperança, de uma nova possibilidade de realização do ideal, mas sim um crepúsculo, que define a morte da noite, tomada como um novo tempo de interação e relação social entre os indivíduos que se encontram, por sua vez, nesse novo espaço que é a cidade.

Desse modo, essas poesias são o resultado da dupla transformação do poeta: enquanto indivíduo e cidadão, ora em besta fera, ora em um ser dotado de super poderes, que se alternam de acordo com a sua interação com a sua sociedade, com a sua civilização, como também afirma o crítico Hugo Friedrich: “Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica” (FRIEDRICH, 1978, p. 35).

As três traduções brasileiras estudadas também procuram empregar o mesmo *modus operandi* utilizado no poema anterior: todas mantêm métrica e rima regular, obtendo resultados mais ou menos satisfatórios. Se tomarmos a última estrofe do poema francês como o momento máximo do contraste entre o dia e a noite e entre as personagens que habitam esses períodos distintos, poderemos perceber as diferenças das soluções empregadas pelos poetas brasileiros. Vejamos mais uma vez os últimos versos do poema de Baudelaire:

25 *L'aurore grelottante en robe rose et verte*
S'avance lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.

Somente no fim do poema surge a aurora antropomorfizada, visto que treme de frio, veste um traje colorido e avança sobre o rio Sena: há uma exacerbação do ambiente presenciado, agravado pelos adjetivos “*grelottante*”, “*lentement*” e “*déserte*”: a cidade é tomada por um espírito tiritante, lento e deserto, tornando-se sombria e velha; e a última personagem apresentada, o trabalhador, ou o operário, antagonista da noite, que desperta

esfregando os olhos, empunha suas ferramentas, como que vitorioso, ou sobrevivente, numa luta contra os seres da noite, em que prevalecem a produtividade e a nova rotina urbana e diurna.

A tradução de Jamil Almansur Haddad é a que mais se distancia desse clima frio e melancólico. Apesar de medida e rimada rigorosamente, algumas soluções tradutórias, visando sempre manter o dogma do alexandrino clássico, tendem a comprometer o entendimento do poema original. Apesar de manter o título original, “Crepúsculo da manhã”, coerente com a tradução anterior, há também certa amenização na tradução de “*femmes du plaisir*” por “*mulheres do amor*”, para designar as prostitutas encontradas pelo poeta, que erroneamente já dormem um sono pesado, chegando mesmo a “*roncar*”.

Mas é na última estrofe que as diferenças se acentuam. Logo no primeiro verso da quadra, a aurora perde suas cores e seu vestido resta “*aberto*”, provavelmente para preservar métrica do verso e a rima com a palavra “*deserto*”, no verso seguinte, importante adjetivo do rio Sena; mas a mudança mais insatisfatória se dá no último verso, quando o poeta brasileiro faz com que o velho trabalhador – que não mais empunha, mas “*apanha*” suas ferramentas – transforme-se num “*operário feliz*”, expressão inconcebível dentro desse poema frio e melancólico: não há em todo o poema nada que possa sequer sugerir alguma felicidade. Vejamos seus versos:

*A aurora, tiritando em seu vestido aberto,
la lenta a avançar sobre o Sena deserto,
E os olhos esfregando, o sombrio Paris
Apanha a ferramenta, operário feliz.*

A tradução de Ignácio de Souza Moitta também é coerente com a tradução do poema anterior: são observadas métrica e rima e há também a troca do título para "Crepúsculo matinal". Também na terceira estrofe, as *"femmes du plaisir"* são denominadas *"meretrizes"*; depois, chamadas *"mendigas"* – o que poderia ser interpretado como um outro conjunto de personagens – que não tem mais os seios *"maigres et froids"*, agora eles se movem, *"sem segredos"*, mudanças que de certa forma também atenuam o clima frio e melancólico do poema.

Na última estrofe da sua tradução, Moitta preserva os principais adjetivos encontrados: a aurora chega *"lenta"*, em seu traje colorido, *"tiritando"*, sobre o Sena *"deserto"*; contudo, nos últimos dois versos, a inclusão do adjetivo arteiro para qualificar o olho do trabalhador e a tradução de *"outils"* por *"utensílios"* também contribui para uma interpretação um tanto jocosa desse último personagem, muito pouco ligada a idéia da revolução industrial pela qual passava a cidade, diminuindo o contraste com as personagens apresentados anteriormente, como podemos observar em seus versos:

*Em traje rosa e verde e tiritando, a aurora,
Lenta, avançava, no deserto Sena, agora,
E o sombrio Paris, esfregando o olho arteiro,
Seus utensílios empunhava, velho obreiro.*

Talvez seja a mais audaciosa a tradução apresentada por Ivan Junqueira, pois faz as modificações menos tímidas, possibilitando mesmo outra interpretação do poema de Baudelaire. Há, mais uma vez, a troca do título: "Le Crépuscule du matin" se traduz em "Crepúsculo matinal", mudança que é coerente com a troca efetuada no poema anterior.

Na terceira estrofe, o poeta brasileiro denomina claramente as personagens encontradas: são “*prostitutas*”, e depois “*mendigas*”, e seus seios são “*magros e doentios*”, o que faz com que o poema se torne ainda mais realista.

Mas é na última estrofe que as dessemelhanças são mais evidentes: apesar da manutenção de seu traje colorido, a aurora vem “*enregelada*” e flui “*devagar*” e “*agora*”, não há mais a imagem de seu paulatino avanço e resta enfraquecida sua antropomorfização; nos versos seguintes, não é mais a personificação da cidade que é sombria, mas sim os seus olhos, e o operário não empunha mais suas ferramentas, simplesmente segue rumo ao trabalho. O conjunto dessas mudanças pode ter resolvido o dilema da manutenção tanto da métrica quanto da rima, mas transformou imagens significativas em outras que não colaboram com a idéia original do poema francês. Observemos os seus versos:

*Em traje verde e róseo, a enregelada aurora
Fluí devagar pelo ermo Sena agora,
E Paris, os sombrios olhos entreabrindo,
Rumo ao trabalho, velho obreiro, ia seguindo.*

Minha tradução, por sua vez, também segue os pressupostos estabelecidos no início desse capítulo: a adoção do verso dodecassílabo e a manutenção, mais o menos rigorosa, da rima, sempre visando manter o maior conjunto de elementos significativos do conteúdo do poema e procurando interpretar um novo ritmo que possa ser percebido. Trata-se da necessidade atualizar o conceito de homologia, atenuando o papel da forma, que se dá em detrimento das imagens e buscar, então, uma homologia das imagens.

Assim como nas minhas traduções anteriores, admito ter sido um tradutor privilegiado por poder ter lido as outras traduções de poetas brasileiros, adotando ou recusando soluções já apresentadas, conforme a necessidade e a coerência com os pressupostos por mim mesmo estabelecidos, no intuito de promover ainda uma outra leitura dos poemas de Baudelaire. É como explica o crítico Álvaro Faleiros:

A maneira como aquele que re-traduz se relaciona com as traduções anteriores indica, por sua vez, o alcance crítico de sua retradução. Talvez o re-tradutor não a(s) considere ou nem saiba de sua(s) existência(s), talvez almeje produzir uma resposta à(s) mesma(s) ou, talvez, ainda, seja outra a sua fonte “original” e, por não trabalhar com a mesma edição, a tradução possa até ser considerada primeira (FALEIROS, 2009, p. 149)

Nesse sentido, primeiro mantenho o título em consonância com o poema anterior; depois, na terceira estrofe, traduzo *“femmes du plaisir”* por *“fêmeas do prazer”*, opção mais curta e que acentua o gênero sexual daqueles personagens; em seguida, escolho, assim como Haddad, a tradução literal de *“les pauvresses”* por *“as pobres”*, possibilitando o entendimento do leitor de que o poeta ainda se refere às mesmas personagens.

Na última estrofe também procuro manter todos os adjetivos: a aurora avança tiritante, com seu roupão colorido, lentamente sobre o rio Sena; aproveito o sinônimo *“obreiro”*, em vez de *“trabalhador”*, para a tradução de *“laborieux”*, mais curto e que começa com vogal, possibilitando a elisão; e finalmente mantenho o aspecto sombrio desse trabalhador e a imagem de que empunha suas ferramentas, como um ícone dessa nova

classe de personagens que a cidade apresenta: o operário proletário, peça fundamental da revolução industrial e principal habitante dessa nova sociedade.

Os três poemas analisados – “Paysage”, “Le Crépuscule du soir” e “Le Crépuscule du matin” – formam um conjunto dos aspectos identificados pelo poeta como significativos e relevantes na sua formação e adaptação ao novo ambiente descrito, a cidade, onde mais do que se encontrar, procura capturar e interpretar esses novos valores e conceitos, trazendo-os para o universo poético, reconhecendo-os como inevitáveis para a compreensão dessa nova sociedade que se instala e, mais do que isso, antecipando a sua transformação e sua decadência.

São esses aspectos fundamentais do conteúdo que procurei eleger em minhas traduções, mesmo tendo perdido o aspecto formal da manutenção do verso alexandrino clássico, ao optar por versos dodecassílabos, acreditando proporcionar ao leitor, possibilidades que não foram antes garantidas pelos três poetas brasileiros que traduziram tais poemas. Minhas três traduções se somam assim as nove anteriores, ampliando e complementando as possíveis leituras desses três poemas do livro *Les Fleurs du mal*, que não tinham sido escolhidos por nenhum outro poeta brasileiro, apenas por aqueles que traduziram inteiramente o livro de poemas de Charles Baudelaire. Eis o meu texto:

Crepúsculo da manhã

*A diana cantava nos pátios das casernas,
E o vento da manhã soprava nas lanternas.*

*Era a hora em que o enxame dos sonhos doentes
Torcem os travesseiros dos adolescentes;*

- 5 *Em que, como sangrento olho que pulsa e mexe,
No dia a lâmpada mancha avermelhada tece;
Em que a alma, sob o peso do corpo ranzinza e denso,
Imita os combates da lâmpada e do dia.
Como um rosto em prantos que a brisa enxuga,*
- 10 *O ar é cheio de um arrepio de coisas em fuga,
E o homem é lasso de escrever e a mulher de amar.*

As casas aqui e ali começam a fumar.

*As fêmeas do prazer, com o seu olhar cúpido,
Boca aberta, dormiam em seu sono estúpido;*

- 15 *As pobres, arrastando os seios magros e frios,
Sopravam seus tições e seus dedos doentios.
Era a hora em que entre o frio e a avareza
Das mulheres no parto agrava-se a tristeza;
Como um ai cortado por um sangue espumoso*
- 20 *O canto do galo ao longe rasgava o ar brumoso
Um mar de neblina banhava os edifícios,
E os agonizantes no fundo dos hospícios
Soavam seu último cirro em suspiros falhos.
Voltavam os rufiões, fracos por seus trabalhos.*

- 25 *A aurora tiritante em roupão verde e rosa
Sobre o Sena deserto avançava morosa,
E o sombrio Paris, os seus olhos esfregando,
Velho obreiro, ia suas ferramentas empunhando.*

A observação em conjunto desses três poemas e desses três tradutores reforça a discussão desenvolvida no segundo capítulo desta tese, no qual observamos como a utilização de um método reiteradamente dominado por uma estética petrificada tende a produzir resultados questionáveis, principalmente se faltam outras expressões dos elementos preteridos. Faltam às traduções dos três poemas de Baudelaire, novamente, o movimento, a tensão entre a idealidade e a revolta, substituída, no mais das vezes, por um conformismo formal incontornável.

Os tradutores integrais do livro *Les Fleurs du mal* procuram ser bons para com o texto original, enquanto que, para Baudelaire, o que interessa é a exacerbação do mal, como chama a atenção, mais uma vez, o crítico Hugo Friedrich:

Os poucos temas de Baudelaire podem se entender como portadores, variantes, metamorfoses de uma tensão fundamental que, em poucas palavras, podemos designar como tensão entre o satanismo e a idealidade. (...) Na medida em que se pode definir em poucas palavras, diríamos que o satanismo de Baudelaire é a sobrepujança do mal simplesmente animal (e, portanto, do banal) pelo mal engendrado pela inteligência, com o fim de dar o salto à idealidade, graças ao grau supremo de mal. (FRIEDRICH, 1978, ps. 38-39 e 46)

O que interessa dessa afirmação é mais essa idéia do “salto à idealidade” que se dá pela revolta contida na expressão do satanismo, uma cobrança à realidade que as traduções analisadas acabam se esquivando de cobrar, recriando uma conjuntura que procura se resolver e eliminar aquela tensão primordial.

Capítulo 4 – Ana Cisne ou a tradução além das palavras

Continuando por esse percurso de crítica ao projeto tradutório mais formalista que foi retomado sistematicamente ao longo da recepção da obra poética de Baudelaire, acredito que, depois de 1957, algumas expressões discordantes começam a se manifestar: o despreendimento das traduções dos poemas de *Les Fleurs du mal* daquela aderência formal inexpugnável, já começa a dar sinais de desgaste.

Com a liberdade e, ao mesmo tempo, o embasamento teórico que se desenvolveu na segunda metade do século XX, certamente apareceriam outras manifestações tradutórias, muito mais alinhadas a produção poética contemporânea, justificadas e explicadas por teorias que vão além dos costumeiros textos introdutórios, mais preocupados em lembrar o quão singular era o poeta e o seu sofrimento.

A melhor expressão dessa nova abordagem é a tradução do poema “Le cygne” publicado por Ana Cristina César. Esse poema-tradução se coloca no limite da discussão da possibilidade de uma prática sistemática para traduzir poesia. Nesse sentido, analiso essa tradução e faço uma discussão que tenta ampliar o conceito de tradução poética empregado pelas teorias discutidas até então, tanto da homologia quanto da estética da recepção, apoiado em uma prática literária que já está, contudo, há bastante tempo, estabelecida e sedimentada dentro da literatura brasileira.

Para desenvolver esse pensamento, primeiro é preciso analisar um outro poema, também de difícil classificação no âmbito da discussão tradutória expressa ao longo desta tese. O poema “Paráfrase de Baudelaire” de Olavo Bilac vem se colocar, mais do que como um contraponto, como uma reafirmação de que a abordagem e o projeto

tradutório de Ana Cristina César são exemplos de diferença de pensamento, principalmente, sobre a literatura brasileira. Neste capítulo, então, apresento primeiro o poema de Bilac e depois o de Ana C.

A análise desses poemas contribui significativamente para a discussão empreendida até então, não só nesta tese, mas de forma geral. Nota-se que a discussão é antiga, que vem desde Machado de Assis, e atravessa pelo menos cem anos de recepção da poesia de Baudelaire no Brasil, revelando que as manifestações tradutórias mais contemporâneas estão atentas sim a um novo projeto de entendimento do livro *Les Fleurs du mal*.

4.1. Bilac e a sua cabeleira

Publicado em *Sarças de fogo* (1888) de Olavo Bilac, “Paráfrase de Baudelaire”, é identificado com “La chevelure” (“A cabeleira”). O título que Bilac deu ao poema não deixa margem à dúvida quanto ao que o liga ao original. Esse atributo, *paráfrase*, é geralmente usado como indicação, obedecendo a uma quase norma de colocar, sob o título e antes do primeiro verso, a indicação de tradução, imitação ou paráfrase; nesse poema, contudo, é exatamente o título, e não uma mera indicação, e não há nenhuma outra referência nominal ao poema parafraseado. A identificação se dá então com certa dificuldade, porque a transformação é radical, sendo quase necessário *provar* que “Paráfrase de Baudelaire” é tradução de “La chevelure”.

O poema original tem trinta e cinco versos, divididos em sete estrofes, todos alexandrinos; a paráfrase, por outro lado, tem quarenta e oito versos, também dividida em cinco estrofes, contudo, irregulares: a primeira com dezesseis versos, a segunda com nove, a terceira com dezesseis e meio, a quarta com seis e meio e a quinta com apenas um verso, ou seja, há um aumento de quase quarenta por cento no número de versos, o que é muito significativo.

No estudo *A cabeleira de Bilac*, Maximiliano Brandão promove uma comparação exaustiva, tendo como guia os conceitos que observam a tradução propriamente dita dos versos, as substituições, as inclusões e os cortes, considerando assim os erros, as paráfrases, as traições, as distorções, as recriações e as soluções apresentadas por Bilac ao reproduzir, ou recriar, o poema de Baudelaire.

Brandão sempre chama a atenção para a dificuldade em provar que o poema de Bilac é mais do que uma paráfrase do poema de Baudelaire: é um diálogo estético literário a que chama de tradução, termo mais correto para classificar tal texto. Entre outros aspectos, isso fica claro já ao observar o título do poema, como afirma Brandão, para Bilac:

o título soa mais a 'cabelos' do que 'a cabeleira', conforme lemos nos versos sete, dezesseis e quarenta e três, essa palavra; no original só há uma palavra *cheveux*, no verso vinte e seis: vemos aí um termo que se expande mais que a média, que resgata e garante a ênfase ao termo, enfraquecida talvez por sua omissão no título, mas compensada com a aparição duas vezes a mais, ao longo da paráfrase. (BRANDÃO, 1999, p. 11)

No poema de Baudelaire constam idéias e imagens que são como pedras angulares da estética renovada que a partir dele veio a ser moderna: poesia na qual valores novos se destacam, como os perfumes, as cores e os sons, como se pode ler no verso dezessete: *A grands flots le parfum, le son et la couleur*. No poema de Bilac, contudo, no verso mais próximo possível, o tradutor mostra perceber a amplitude do original, mas não se sensibiliza com essas idéias e imagens, sintetizando-as: *Teus cabelos contêm uma visão completa*. Como reconhece ainda Brandão, o poeta “percebe porque diz que a visão é ‘completa’, não se sensibiliza porque sequer nos dá a ‘visão completa’ que há no original.” (BRANDÃO, 1999, p. 17)

Raimundo Magalhães Junior, na sua já citada Antologia de Poetas Franceses, publicada em 1950, resolve qualquer dúvida que poderia ser encontrada pelos leitores ao colocar o título do poema “A cabeleira” e depois do último verso a palavra *paráfrase* entre parênteses, apresentando o poema de Bilac como o primeiro de seu conjunto de poemas de Baudelaire. Essa atitude reforça a idéia de que o poema foi aceito e lido como uma tradução do poema francês, já que os leitores teriam acesso apenas ao texto de Bilac, confiando na escolha que fez o antologista, como exemplo e segura expressão de uma poesia do livro *Les Fleurs du mal*.

Poderíamos discutir aqui se uma paráfrase também é uma tradução ou não: o que há de semelhança e de diferença entre esses dois conceitos já foi e ainda é fartamente discutido pela crítica literária brasileira e um consenso ainda está longe de ser atingido, como explica, por exemplo, o crítico Affonso Romano de Sant’Anna em seu livro *Paródia, paráfra e cia*, publicado em 2003.

Interessa-nos especificamente que essa ação ora tradutória, ora parafraseadora, faz parte desde há muito da prática literária de nossos principais autores, basta lembrar uma vez mais o interessante ensaio de Machado de Assis, *A nova geração*, sobre os baudelairianos brasileiros, a quem chamou de *imitadores* (ASSIS, 1946, p. 198).

Para termos uma dimensão mais bem elaborada da influência de uma obra estrangeira em um sistema literário estrangeiro é necessário então também estar atento às manifestações mais sutis, visto que sob uma charada literária, como o título do poema de Bilac, pode haver um intercâmbio consistente e representativo, que colabora, por sua vez, com a compreensão e o entendimento, muitas vezes, do próprio autor brasileiro.

Esse preâmbulo serve para introduzir uma discussão sobre essa mesma prática que continua sendo apresentada pelos poetas contemporâneos, seja traduzindo, seja parafraseando os autores estrangeiros. No caso específico dos poemas de *Les Fleurs du mal*, além do poema “La chevelure”, isso também pode ser percebido na tradução do poema “Le cyne”, publicada por Ana Cristina César.

Esse poema, “Le cyne”, além do seu valor estético, é notório principalmente por dois motivos: porque essa tradutora foi a única a escolhê-lo especificamente, e que, por sua vez, foi o único poema que traduziu do livro francês; o poema resultado da tradução apresenta-se muito peculiar, assim como o poema de Bilac, às vezes tornando difícil até dizer que é mesmo uma tradução do poema francês.

4.2. Considerações sobre o poema “Le cygne”

Le Cygne

A Victor Hugo

I

*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

*Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,*

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

*Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
 Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
 «Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?»
 Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,*

*Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
 Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
 Sur son cou convulsif tendant sa tête avide
 Comme s'il adressait des reproches à Dieu!*

II

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
 N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

*Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
 Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
 Comme les exilés, ridicule et sublime
 Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,*

*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
 Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
 Auprès d'un tombeau vide en extase courbée
 Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!*

*Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique
 Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
 Les cocotiers absents de la superbe Afrique
 Derrière la muraille immense du brouillard;*

*A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
 Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs*

*Et têtent la Douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!*

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!*

“Le Cygne”, de Charles Baudelaire, foi composto entorno de 1859 e enviado à *Revue contemporaine*, mas foi recusado por causa da sua evidente simpatia para com os exilados políticos; finalmente, foi publicado em 1860 na revista *La causerie*, e acrescentado na segunda edição, em 1861, do livro francês, dentro do conjunto *Tableaux parisiens*. Além de ser possivelmente um dos mais belos poemas de Baudelaire (PICHOS, 1975, p. 1004), é certamente o poema do exílio e dos exilados (STAROBINSKI, 1989, p. 24).

Trata-se de um poema dividido em duas partes: a primeira, com sete quartetos, traz uma invocação à figura homérica de Andrômaca, viúva e exilada, e a visão inusitada de um cisne, ambas imagens assimiladas como manifestações de mais um de seus personagens urbanos e deslocados, o exilado; a segunda parte, com seis quartetos, relaciona a lembrança da visão do cisne com a lembrança de Andrômaca, e a constatação da própria situação do poeta, também de exilado, mesmo em meio a multidão, num estado de total melancolia.

Tratando emblematicamente do tema do exílio, é mais um retrato de outro momento ou acontecimento urbano inusitado, assim como os outros dezoito poemas do mesmo conjunto, vislumbrado e recriado pelo poeta por meio de sua arte, que ainda busca um

possível ideal dentro do sentimento de melancolia. Note-se ainda que o poema é dedicado a Victor Hugo, na época exilado por criticar o governo.

É certo que o tema do exílio e a melancolia por ele proporcionada é o mais facilmente verificado: Andrômaca, esposa de Heitor, herói troiano derrotado por Aquiles e o exército grego, como foi descrito na *Ilíada*, de Homero, é uma exilada que vê sua cidade destruída, além de ser uma figura atormentada: a viúva do príncipe Heitor que ficou à mercê de mais dois homens, Pirros e Heleno, e de quem o leito quase seco de um rio troiano não pode mais refletir a majestade de outrora; também é uma figura deslocada, levada a uma vida subumana pela destruição e desligamento de tudo a que pertencia.

O poeta pensa nela, Andrômaca, exatamente quando percorre a sua cidade, também em constante transformação: *Andromaque, je pense à vous! [...] Comme je traversais le nouveau Carrousel*. A identificação se dá pelo mesmo sentimento de perda, provocado pelo exílio, visto que esse local, o Carrousel, foi muito caro ao poeta e a outros, como Teophile Gautier e Honoré de Balzac, e onde fez amigos como Gerard de Nerval, e que nesse momento passa por reformas urbanas e é demolido e substituído, *Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)*; essas mudanças urbanas despertam a memória do poeta, dos seus amigos exilados, da sua vida passada, e o colocam no estado de plena melancolia.

Ouso pensar que a personagem Paris, citada no terceiro verso da segunda estrofe, não é somente a cidade francesa, mas também o próprio irmão de Heitor, aquele que roubou Helena dos gregos e que levou Tróia à guerra. Se a primeira parte deste verso for

isolada, posso pensar em interpretá-la por “O velho Páris não está mais!”, assim como outros diversos heróis troianos que cercavam Andrômaca e que já não estão mais junto a ela.

Continuando pelo caminho do poeta, ao mesmo tempo, é lembrado e descrito um acontecimento inusitado, a visão de um cisne fugitivo à aurora de um dia qualquer. Esse cisne é também um exemplo da melancolia quando procura se banhar no leito de um lago seco: *Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux [...] Un cygne qui s'était évadé de sa cage, [...] Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre.* A imagem do pássaro exilado no chão, simulacro da situação do próprio poeta, é sempre muito cara a Baudelaire, como pode se ver explicitamente em outro poema anterior, “L’Albatroz”. Contudo, na última estrofe da primeira parte, por um momento, o cisne também se volta inexplicavelmente para o céu, numa atitude instigante, também verificada em outros poemas desse livro:

*Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!*

Ambos exilados, Andrômaca e cisne são retratados como personificações exemplares do sentimento da melancolia, ou seja, suas alegorias, já que o próprio poeta agora tudo vê como alegoria, *tout pour moi devient allégorie*, e que, na segunda parte do poema, identifica a si mesmo com essas duas personagens, *Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime.* Alegorias de sua própria melancolia. Há um contraste evidente entre duas atitudes necessárias ao poeta:

a nostalgia, que é representada por Andrômaca, os negros, os órfãos e os marujos, e a modernidade, personificada pelo cisne, como habitante de uma exposição de animais. Talvez o essencial não seja este contraste aparente, mas a transformação da obra de arte pelos sentimentos complexos criados pela cidade, como explica o crítico Jean Starobinski (1989, p. 46):

Il faut remarquer, toutefois, que l' allégorie, dans l'usage qu'en fait Baudelaire, se manifeste d'une double manière. D'une part elle consiste (disons-le sommairement) dans la possibilité d'attribuer un sens «spirituel» à une scène de la vie ordinaire, à une rencontre apparemment banale dans sa littéralité contingente; d'autre part, selon la voie inverse, elle confère à des entités «abstraites» une figure matérialisée, incarnée, quasi visible. Dans le premier cas, la chose vue, le cygne échappé de sa cage, se laisse lire de surcroît comme une figure de la nostalgie et du sentiment d'exil; dans le second cas, la «Douleur», recevant la majuscule, devient «une bonne louve», par traduction imageante et réminiscence mythologique.⁸

Essa espécie de alegoria também pode ser vislumbrada em um outro poema, “A une passante”, em que outra viúva, outra figura deslocada e atormentada, relaciona-se com o poeta de forma profunda e instantânea, dentro da possível identificação de um estado pleno de melancolia, de alguém exilado do próprio mundo.

⁸ Deve-se notar, contudo, que a alegoria, no uso que faz Baudelaire, que se manifesta de duas maneiras. Por um lado ela consiste (dizem que momentaneamente) na possibilidade de atribuir um sentido "espiritual" a uma cena da vida cotidiana, um encontro aparentemente banal e em sua literariedade; por outro lado, segundo a via reversa, ela confere à entidades "abstratas" uma figura materializada, encarnada, quase visível. No primeiro caso, a coisa vista, o cisne evadido de sua jaula, se deixa ler como complemento de uma figura da nostalgia e do sentimento de exílio; no segundo caso, a “Dor”, recebendo a maiúscula, torna-se um " lobo bom ", traduzindo imagens e reminiscências mitológicas.

A situação final de Andrômaca quase literalmente transcrita da *Eneida*, de Virgílio, outro exilado, aumenta a nostalgia – sua condição vai de viúva de Heitor a mulher de Heleno, de princesa a cativa – ao mesmo tempo em que atualiza a tradição, que registra a condição humana em um momento de extrema fragilidade e insignificância frente à natureza humana, à natureza ela mesma, e a própria vida:

*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!*

A todos aqueles exilados, descritos no final do poema, resta a lembrança: a possibilidade de uma vida ainda que em profunda melancolia, uma resignação com o retorno impossível, a aceitação do estranho como natural, imagens grotescas que se tornam corriqueiras, *Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!*, os cativos e os vencidos, o ser humano derrotado por ele mesmo.

Por outro lado, particularmente, acredito ser muito pertinente a possibilidade de leitura que indica o crítico Claude Pichois, na qual o cisne é identificado com o “homem ovidiano” instalado no caos, a quem “o criador (enquanto os animais tinham sua face curvada para a terra) ordenou a contemplar os céus e fixar seu olhar nos astros” (PICHUIS, 1975, p.1005), imagem compartilhada no poema “Les aveugles”, e possivelmente relacionada a outro poema, “De profundis clamavi”, poemas nos quais o poeta também se exprime como um ser que ergue a sua cabeça e clama por uma resposta a sua condição deslocada e atormentada.

Isso é percebido quando o cisne ergue a sua cabeça para o céu, ou quando o poeta intrigado interroga, no poema “Les aveugles”, os cegos: *Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?*; o que se mostra coerente com os conceitos desenvolvidos em *Révolte*, outro subconjunto de poemas do livro *Les Fleurs du mal*, no qual o poeta francês, através de outras alegorias do homem vencido e exilado, revolta-se com a sua condição e a sua situação, que clama por uma interferência ainda que divina e alega, erguendo seus brados para o céu, que o ser humano não pode ser levado a tal estágio de degradação.

Assim também é a identificação com essas novas personagens urbanas, criadas pela modernidade, deslocadas e atormentadas, que se dá muito fortemente ao longo de todo o conjunto dos *Tableaux parisiens*, como se pode ver ainda nos poemas “A une Mendiante rousse”, “Les Sept Vieillards” e “Les Petites Vieilles”. Esse conjunto de quadros é uma exposição feita pelo poeta do que ele poder ver habitar a sua cidade e a sua sociedade, exemplos da mais cruel e constrangedora massificação da dignidade e da mudança das relações humanas com os novos tempos que se instalam.

Por algum motivo ainda a ser investigado, essa temática da urbanidade, apresentada de forma concentrada no conjunto dos *Tableaux parisiens*, pouco chamou a atenção dos poetas que escolheram poemas de *Les Fleurs du mal* para traduzir. Como muitos poetas brasileiros, ao longo do tempo, escolheram outros poemas do livro de Baudelaire, demonstrando, nessa escolha, de alguma forma, alguma possibilidade de identificação crítica, a ausência de traduções desse subconjunto é expressiva e, quando há alguma, é ainda mais significativo o diálogo expresso entre as culturas brasileira e francesa.

Ana Cristina César foi a única poetisa brasileira a escolher o poema “Le cygne” para dar a sua versão em vernáculo, além é claro dos três poetas que traduziram o livro todo. O tema do exílio pode ter sido, certamente, determinante nesta escolha, visto que a poetisa se encontrava, no momento da tradução, ela mesma, em terras estrangeiras, deslocada de seu habitat natural, atormentada pela transformação encontrada em uma nova cidade, não mais aquela à qual estava habituada.

Essa tradução foi escrita pela poetisa carioca Ana Cristina César durante o período dito da “poesia marginal”, durante a década de 1980. Ana C. também traduziu poemas de Emily Dickinson e Sylvia Plath e livros de A. J. Greimas, Alberto Cousté e Katherine Mansfield, e teve seus próprios poemas publicados na notória antologia *26 Poetas Hoje*, de Heloísa Buarque de Holanda, além de também ter refletido demoradamente sobre o processo e o exercício da tradução, como mostram seus escritos postumamente recolhidos nos livros *Escritos da Inglaterra* e *Escritos do Rio* (CÉSAR, 1988 e 1992)

Sua produção original caracterizou-se pelos temas do cotidiano e a condição feminina, sempre usando da linguagem coloquial, em uma obra fortemente autobiográfica, “que apresenta tanto o bom-humor de poemas-piada como a melancolia de versos sobre a impossibilidade de viver” (ITAÚ CULTURAL, 2010). Uma das mais eruditas da sua geração de poetas, faz sua poesia ser extraída de sua própria vida o tempo todo, ao mesmo tempo em que promovia um diálogo pertinente com toda a tradição literária ocidental: “Era preciso despir a linguagem artística de seus trapos acadêmicos, vesti-la num jeans desbotado, sem acessórios. Linguagem duma juventude que fala o que quer e é entendida por quem faz parte da tribo”, como diz a crítica Ana Mary Cavalcante (CAVALCANTE, 1999).

Apesar desse descolamento intelectual, os temas mórbidos acompanham toda a sua produção poética: o dilema da morte, a insignificância e a finitude humana, uma vontade que querer estar “não importa onde, fora do mundo.” como se pode ler em um de seus aforismos: “Creio; eu não sou somente a vida: sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.” (CÉSAR, 1988, p. 51)

Baudelaire e *Les Fleurs du mal* não poderiam ser deixados de lado, mais pelos seus procedimentos poéticos e pela sua temática do que pela sua grandiosidade monumental e histórica. Em vários poemas de Ana C., como, por exemplo, na seqüência de onze poemas chamados de “gatográficos”, e em outros que apresentam a imagem recorrente do gato, pode ser notada uma forte afinidade temática com o poeta francês, ou ainda no poema “Flores do mais”, em que estabelece uma poética na qual também se escreve entre os furacões, como no poema “A une passante”.

A reinvenção da poesia do bardo francês é recorrente em toda a sua obra, Baudelaire é vampirizado o tempo todo. Paulo Franchetti, numa apresentação do volume recém-lançado pela editora Nova Fronteira, *Ana Cristina César*, da coleção “Novas Seletas”, captura um excelente exemplo da incorporação da poética baudelaireana na sua produção original:

No que diz respeito ao corpo da antologia recém-lançada e às notas inseridas pelo organizador, tenho poucas observações. Dizem respeito exclusivamente a algumas alusões, entre as muitas que o organizador anotou, que ficaram sem registro.

A primeira é a mais importante. Ela ocorre no texto “21 de fevereiro”, no qual se lê “abomino Baudelaire querido” e, logo abaixo:

Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite.

Trata-se, no caso, de aproveitamento livre destes versos do soneto “Recueillement”, de Baudelaire:

Ma douleur, donne-moi la main; viens par ici

Loin d’eux. [...]

Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

A anotação, com a transcrição de uma parte maior do soneto, permitiria sublinhar o fato de que, por meio da incorporação das palavras de Baudelaire, Ana Cristina traz, para dentro do seu texto, todo o clima funerário da imagética que o poeta francês dinamiza nesse poema. (FRANCHETTI, 2004)

Antonio Fabio Memelli chama a atenção para outras ocorrências ligando Charles Baudelaire a Ana Cristina César:

Baudelaire é citado, parodiado, nomeado e reinventado em diversos textos da poeta. “É para você que escrevo, hipócrita”, inicia outro poema. Ou “Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal”, decide-se a ex-gata borralheira na sapataria popular, cheia de gatos que fazem que a amam, antes ou depois das alemãs que marcham como homem. Sintomaticamente, Baudelaire não se encontra no famoso índice onomástico de *A teus pés*, e que é referido, em atitude autofágica, em outro poema, no qual a poeta entrega: “Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no / índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor / com que te cerco”. Bem vemos que a ausência do bardo francês no índice é mais um de seus jogos com o leitor (MEMELLI, 2004, p. 10)

O espírito metodológico, ou atitude tradutológica, adotado pela poetisa pode ter sido o mesmo que empregou ao traduzir poemas da americana Emily Dickinson, ou ainda quando fez considerações sobre a tradução do poema curto: um contraste entre concentração e inflação, visto que toma a poesia como o máximo de concentração de sentidos alcançado pela linguagem e uma resistência a inflacionar esses sentidos ao traduzir. Sua fidelidade então pode ser entendida e justificada pela manutenção da concentração de sentidos do poema original, o que garantiria certa qualidade de seu poema tradução, como ela mesma chegou a argumentar:

como regra, poderíamos dizer que as melhores traduções são aquelas que: 1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original de dar condensação ao poema; e 3) procuram encontrar mais equivalências para esse esforço específico, do que para o significado original. (CÉSAR, 1988, p. 44)

Outro dilema paradoxal da atitude tradutória pode ser compreendido até mesmo dentro de sua produção original: “Preservar e perder. Perder para preservar.” Esta é a atitude da poetisa frente à própria vida, recurso inevitável que alimenta a máquina do tempo, escolhas que definem o traçado do caminho e que só podem, no máximo, ser constatadas. “Decisões complexas e sacrifício de valores são, obviamente, os problemas práticos mais profundos que o tradutor enfrenta.” (CÉSAR, 1988, p. 59). Tendo esses argumentos em vista, vale a pena reproduzirmos integralmente a sua tradução do poema “Le cygne”, de Charles Baudelaire, para que possamos observá-los:

O Cisne

I

*Eu penso em você, minha filha. Aqui
lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando
a majestade de um choro de viúva,
águas mentirosas fecundando campos de melancolia.*

*Tudo isso de repente iluminou minha memória
quando cruzei a ponte sobre o Sena.
A velha Paris já terminou. As cidades
mudam mas meu coração está perdido,
e é apenas em delírio que vejo*

*Anaïs de capa
bebendo com Henry no café,
Jean à la garçonne cruzando com Jean-Paul nos Elysées,
Gene dançando à meia-luz
com Leslie fazendo de francesa,
e Charles que flana e desespera e volta para casa no frio da manhã
e pensa na Força de Trabalho que desperta,*

*na fuga da gaiola,
na sede no deserto, na dor que toma conta,
lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade,
garganta ressecada,*

*talvez bichos que falam,
ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram
e escapam do mito estranho e fatal da terra amada,
onde há tempestades,
e olham de viés o céu gelado,
e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso,
desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.*

II

*Paris muda! mas minha melancolia
 não se move. Beauborug, forum des Halles,
 metrô profundo, ponte impossível sobre o rio,
 tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra*

*Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta.
 Penso no meu Charles, com seus gestos loucos,
 e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris
 sublime para sempre, sem trégua, e penso em você,*

*minha filha viúva para sempre,
 prostituta, travesti, bagagem do
 disc-jockey que te acorda no meio da manhã,
 e não paga adiantado, e desperta teus sonhos de noiva protegida,
 e penso em você,*

*amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris,
 atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para
 as luzes trêmulas dos trópicos, o fim do sonho deste exílio,
 as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro,
 em alguém que perdeu o jogo para sempre,
 e para sempre procura as tetas da Dor
 que amamenta a sua fome e embala a orfandade esquecida de
 nesta ilha, neste parque*

*onde me perco e me exilo na memória;
 e penso em Paris que enfim me rende,
 na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa,
 cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda!*

(para Arthur Terry)

Escrito originalmente em 1979, enquanto Ana C. fazia um curso na Inglaterra, esse poema foi publicado apenas em 1985, no livro *Inéditos e dispersos*, organizado por Armando Freitas Filho, sob o título “Carta de Paris”. Dez anos depois, em julho de 1995, no jornal *O Estado de São Paulo*, Caio Fernando Abreu publica sua correspondência com a poeta carioca, na qual justamente aparece o poema com o título “O Cisne”, o que pode explicar a troca dos títulos no volume de 1985.

Influenciada pelas tendências contemporâneas, essa tradução, assim como sua produção original, sofre um processo quase de “transcrição”, visto que, como já foi dito, às vezes fica difícil dizer que o seu poema, “O cisne”, é mesmo uma tradução do poema francês, “Le cygne”. Como em suas próprias poesias, sua tradução também parte de certo sentimento esquizofrênico, que faz referência a algo inexistente, ou simplesmente fora do contexto manipulado pelo leitor, uma impossibilidade de conexões com a história, uma situação à beira do abismo.

Como se pôde ler no seu poema, a tradução percorre o mesmo roteiro de interação de imagens alegóricas do poema de Baudelaire, contudo as referências são outras: a poetisa e tradutora não tem como objetivo simplesmente transcrever literalmente as palavras encontradas no poema original, mas sim exprimir por si mesma seus sentimentos e provocar um novo efeito estético no leitor a partir de suas próprias imagens, que por sua vez substituem arbitrariamente as imagens originais, sem perder de vista o seu poder estético e alegórico.

Se a tradução só é possível de ser produzida e manifestada inevitavelmente através de um delimitador que é a comunidade interpretativa da qual faz parte o tradutor, o “poema

“O cisne”, de Ana Cristina César, promove um incrível diálogo entre as literaturas francesa e brasileira. A poetisa segue à risca, por sua vez, o que acredita ser o correto ao traduzir: “Todo Mundo sabe que, em poesia, o tradutor deve levar em conta, acima de tudo, o ritmo” (CÉSAR, 1988, p. 45), seu poema “transcriado” tem também seu ritmo peculiar, que remete ao mesmo tempo a um tempo estagnado e a uma imersão na história do mundo ocidental.

Seu poema também é dividido em duas partes com cinco estrofes assimétricas, cada uma e compostas por versos livres de medidas bastante diferentes. Na primeira estrofe, a imagem de Andrômaca é rapidamente substituída pela de uma filha, também viúva, em quem pensa a poetisa; na segunda estrofe, ela já não percorre mais o Carroussel, mas sim “a ponte sobre o Sena”; no fim da primeira parte, se recorda de certo Charles que por sua vez “flana e desespera e volta para casa no frio da manhã” e que pensa na fuga de um cisne da gaiola.

Há uma transferência na manifestação do pensamento, denunciando talvez o caráter da tradução, quando a voz se move de um elemento possível e concreto a uma voz de segunda mão, mais abstrata, por ser apenas referida, fora do contexto e da possibilidade de manipulação do leitor desavisado.

É da mesma forma que se manifesta esta transferência da possibilidade de referência em seus próprios poemas, como, por exemplo, naqueles encontrados em seu livro mimeografado *Correspondência completa*: seus poemas muitas vezes tratam de algo que insiste em manter fora do alcance do leitor, talvez no intuito de que ele mesmo preencha os espaços e dê início e fim a essa história, ou então é exatamente esta incompletude que é possível e que deve ser levada em conta.

Ainda na primeira parte de seu poema, a poetisa conjectura sobre a índole das diversas personagens descritas, diversa daquela das personagens de Baudelaire, mas similares na sua impossibilidade de retorno, da sua condição de exilado, e certa resignação, expressa nos últimos versos: *e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso, / desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.*; essa sim, muito diferente da atitude do cisne francês que por um momento volta sua cabeça para o céu.

Na segunda parte, a cidade é a mesma, mas os locais visitados são outros, e a poetisa mais uma vez conclui qual é a sua própria situação sobre a terra, que não é outra senão aquela das diversas personagens descritos anteriormente e, mais do que isso, a do próprio poeta traduzido: *Penso no meu Charles, com seus gestos loucos*, admite a poetisa, numa identificação *inter* e *intra* poética, que vai muito além de uma prática tradutória tradicional.

O diálogo alegórico continua, é exposta a uma angústia e a um sentimento análogo de profunda melancolia envolve a poetisa e a impossibilidade de retorno; retorno esse nem sempre tão desejado, quase conformado, renunciando uma idéia de que não há retorno possível, só há um ir à frente, mesmo que diante do abismo: *atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para / as luzes trêmulas dos trópicos, o fim do sonho deste exílio, / as aves que aqui gorjeiam*, a citação do mais célebre poema brasileiro sobre o tema do exílio é muito oportuna e pode até mesmo soar um tanto macabra, visto que o autor da muito lembrada “Canção do exílio”, Gonçalves Dias, não conseguiu voltar do seu exílio, morrendo a caminho de sua terra natal.

O poema-tradução estabelece, por sua vez, um novo diálogo com uma outra tradição, não mais aquela homérica e ovidiana, pertencente a um velho mundo, que muda no momento e no tempo do poema original, o novo diálogo é com a própria tradição literária brasileira; a substituição das personagens clássicas e mitológicas, da *Eneida* de Virgílio, pela “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, tenta realizar uma maior condensação de sentidos defendida anteriormente pela poetisa carioca.

Há também no poema-tradução um contraste constante entre nostalgia e modernidade, sentimentos inevitáveis que levam a melancolia profunda que busca refúgio no esquecimento do presente, no momento em que se exila na memória e se converte e se identifica com os seus personagens, deslocados e atormentados. Esse desencantamento manifesto chega a ser recorrente entre outros vários poetas do mesmo período, em que as circunstâncias sociais ainda eram muito duras e uma crise das utopias não pode mais ser dissipada, apenas assimilada e tolerada.

Certo distanciamento, ou descomprometimento, com o poema original - que acaba negando qualquer possibilidade de fidelidade ao que quer que seja, mesmo aquela de fato manifestada - também mascara toda responsabilidade do poeta-tradutor para com a verdade implícita do poema original, responsabilidade evitada a todo custo. Por isso, também a escolha do poema francês pode ter sido feita: o clímax da modernidade inaugurada por Baudelaire é de fato a constatação de seu prognóstico, nada otimista, em que o ideal não pode e não poderá nunca ser alcançado, que o tédio é o senhor do Tempo, e que a degradação do ser humano chegou a um estágio irreversível e sua salvação agora só é passível de esquecimento, de conformidade, de resignação.

Capítulo 5 – *Les Fleurs du mal* nas antologias brasileiras de poesia francesa

Finalmente, levando em consideração que, dentro de um conjunto de cento e sessenta poemas, diversos tradutores escolheram apenas alguns poemas para serem traduzidos, por diversos motivos, podemos muito bem considerar que essa escolha, por si só, já é uma manifestação crítica, realizada em primeira mão, antecedendo o processo tradutório. Como o exercício crítico e historiográfico do antologista é muito semelhante ao do tradutor, o conceito de antologia como crítica é muito pertinente para o estudo da tradução de poesia.

Para desenvolver essa idéia, analiso diversas antologias de poemas: de literaturas francesa e mundial e, ainda, antologias que são coleções exclusivamente de poemas de *Les Fleurs du mal*, principalmente as publicadas depois de 1957. Sobressai, nesse contexto, o livro do poeta baiano Cláudio Veiga que apresenta, em especial, poemas do último conjunto do livro de Baudelaire, “La Mort”.

Essa discussão sobre a importância e a história das antologias de poesia francesa frente o estudo da recepção de *Les Fleurs du mal*, também colabora sobremaneira com a consideração de que um novo projeto tradutório deve ser adotado em relação ao livro francês, tendo em vista que, mais do que o modo de traduzir cada poema, a escolha que antecede essa ação muito esclarece sobre a sua recepção.

5.1. A antologia como crítica

Antologia (ou “coleção de flores”, do grego), é uma coleção de trabalhos literários, geralmente poemas, agrupados por temática, autoria ou período. A palavra vem do nome da mais antiga coleção de poemas que se tem conhecimento, organizada pelo poeta grego Meléagro. No Brasil, são poucos os estudos que procuram estabelecer uma teoria da antologia, contudo nos interessa especialmente o que nela se assemelha à teoria da tradução.

Como se trata de uma coleção, o antologista, ou colecionador, se comporta como selecionador, colecionando apenas aquilo que lhe interessa, elegendo o que para ele é mais importante naquele momento, deixando de fora o que não atende aos seus critérios, sejam eles quais forem. Toda antologia, então, é crítica, pois parte de uma escolha pré-determinada e segue um conceito também pré-determinado, como esclarece Jamil Almansur Haddad:

O conceito deve atingir o espírito, o conteúdo, a ideologia. A transposição desconexa ou disparatada de textos não dá a antologia. O que confere em última análise o caráter antológico são as condições pessoais, puramente subjetivas, do antologista, e o como fazer a escolha, mais do que propriamente o fato de escolher, é o critério. (HADDAD, 1961, p. 16)

Fica claro que cada antologia é uma nova manifestação ou uma realização daquilo que coleciona, ou seja, a antologia também é o resultado de uma recepção daquele

conjunto de textos; assim, variam as antologias, em cada época ou lugar, como variam as traduções. “Cada época tem a sua antologia, cada geração, cada movimento literário. Mudada a geração, a antologia muda.” (HADDAD, 1961, p. 29).

A antologia é a expressão de um momento estético, tão particular quanto uma tradução. “It is possible to associate the selection of poems in some anthologies with the literary tastes of specific social groups, at given points in time”⁹ (KITEL, 1995, p. XI). Ou seja, a antologia, assim como a tradução, também é o produto da recepção de uma comunidade interpretativa da qual faz parte o antologista, assim como o tradutor.

O antologista, como o tradutor, deve, antes de qualquer coisa, comportar-se como crítico e historiador, elegendo elementos que acredita significativos e relevantes, e que devem ser mantidos e propagados, em detrimento de outros aspectos que, naquele momento, não atendem às suas necessidades estéticas ou ideológicas.

Assim como os tradutores que apresentam uma introdução às suas traduções, justificando suas opções ou discutindo seus conceitos junto ao leitor, também os antologistas, como críticos, no mais das vezes, fazem-no no intuito de garantir a compreensão dos conceitos defendidos por sua comunidade interpretativa.

O exemplo mais característico de que antologia é crítica tácita é dado por esses trabalhos de evolução literária em que, após larga dissertação do autor, se coloca a antologia exemplificatória: é o caso da *Apresentação da Poesia Brasileira* de Manuel Bandeira e *Tendências do Lirismo Contemporâneo* de Hernani Cidade, em que o texto crítico

⁹ É possível associar a seleção de alguns poemas em antologias com o gosto literário de grupos sociais específicos, em determinados pontos no tempo.

aparece como infra-estrutura de que a antologia é a afloração.
(HADDAD, 1961, p. 32)

Podemos ainda afirmar que a idéia que mais assemelha antologista e tradutor é o caráter extremamente pessoal de sua atividade, apresentando resultados únicos e específicos, que não poderiam ser repetidos mesmo pelo próprio executor. Essa característica acaba recebendo dois tipos de manifestação pelo seu público receptor: por um lado, congratulações e avaliações positivas daqueles que compartilham e concordam com suas escolhas e conceitos; por outro, ataques e críticas negativas daqueles que discordam das suas soluções e opções estéticas. Afinal, assim como uma tradução, a antologia é uma manifestação única:

Os gabaritos da antologia são necessariamente altos e não se deve levar à formulação legal o que é, em última instância, um defeito da antologia (o processo “tesoura e cola”), desprezando aquilo para o que a antologia penderá cada vez mais: o caráter individual, crítico da operação. E no verdadeiro antologista (sempre um crítico), se este quiser agir de acordo com sua autenticidade, arribará em obra necessariamente pessoal, tão pessoal que o próprio sentido da compilação antológica deverá ser resguardado por lei para que outro não venha a compilar da mesma maneira como já foi compilado, aparecendo então a figura da antologia plagiada. A antologia será pessoal por força dos atributos intelectuais do antologista, da sua sensibilidade, de seu gosto e de suas qualidades morais de isenção, que são em última instância as do juiz. (HADDAD, 1961, p. 55)

Seria muito pertinente substituir as palavras “antologia” por “tradução” e “antologista” por “tradutor” na última frase da citação de Jamil Almansur Haddad: “A *tradução* será pessoal por força dos atributos intelectuais do *tradutor*, da sua sensibilidade, de seu gosto e de suas qualidades morais de isenção, que são em última instância as do juiz.” Toda escolha pressupõe uma ideologia que a orienta e que a antecede, elaborada e consolidada pelo meio da análise crítica.

Quando se comporta como historiador, o antologista, como o tradutor, procura garantir certa permanência na História da Literatura para aqueles que passaram por seus juízos críticos. Se então aplicarmos mais uma vez os conceitos da estética da recepção, também seria correto afirmar que a antologia, assim como uma tradução, realiza uma nova concretização da obra literária, “conferindo-lhe uma existência atual” (JAUSS, 1994, p. 25). É o que também afirma o crítico H. Kitel:

While anthologies may be the most representative and most telling indicators of current preferences and of change in the tastes of individual, cultural elites or the general public, they also reflect changing attitudes toward the writings of the past in one country, and even toward the literary achievements of other nations.⁹ (KITEL, 1995, p. XII)

No caso específico de antologias de literatura estrangeira traduzida, essa crítica inevitável é elevada ao quadrado, visto que seu autor tem que realizar um duplo trabalho,

⁹ Enquanto as antologias podem ser o mais representativo e o mais revelador indicador de preferências atuais e de mudanças nos gostos de cada um, das elites culturais ou do público em geral, também podem refletir as mudanças de atitudes para com os escritos do passado em um país, e mesmo para com as realizações literárias de outras nações.

definindo o seu conteúdo estrangeiro e original, quais autores e que textos escolher, e avaliando suas possíveis interpretações nacionais, quais traduções escolher, quando elas existem previamente, na composição de sua antologia.

Antologias gerais de cultura universal, sejam elas de literatura, filosofia ou mesmo de citações e frases, ou do que quer que seja, sempre serão parciais e opinativas, marcando fortemente um diálogo com a realidade para a qual é apresentada, contestando ou corroborando o pensamento vigente e, mais do que isso, refletindo-o implicitamente, contudo, ocasionando sempre uma interferência nesse pensamento:

Translated representatives of many cultures may be brought into direct juxtaposition and interference in a single anthology. In their aggregate, anthologies of translated literature may represent a country's translation culture at a given point in time (comparable to anthologies of *Weltliteratur*) or over an extended period. (KITEL, 1995, p. XVI)¹⁰

Ou seja, essas antologias são a expressão histórica de um diálogo cultural, em que as traduções são o seu registro concreto. Uma antologia de poetas de língua alemã, por exemplo, que não apresenta nenhum autor judeu pode ser bastante eloqüente historicamente, seja qual for a escolha dos poemas ou dos autores.

Em se tratando de antologias de literatura traduzida para a língua portuguesa, em geral, e, em particular, sobre poemas de *Les Fleurs du mal* antologizados no Brasil, é

¹⁰ Representantes traduzidos de muitas culturas podem ser colocados em justaposição direta e em interferência mútua em uma única antologia. Em seu conjunto, antologias de literatura traduzida podem representar a tradução da cultura de um país em um determinado ponto no tempo (comparável em antologias de *Weltliteratur*) ou durante um período prolongado.

interessante mencionar o estudo promovido pelo professor John Milton, também apresentado no livro de Kitel. Milton parte de duas obras de larga recepção na literatura brasileira para mostrar como é evidente, apesar de não mencionado explicitamente, o conjunto de conceitos que norteia as escolhas de cada antologista. Antes ele apresenta ambos os livros:

The first part of this study will concentrate on two anthologies of translated poetry, *Obras Primas da Poesia Universal* (“Great Works of World Poetry”), ed. Sérgio Milliet, 1955, and *Poesia* (“Poetry”), ed. Ary de Mesquita, 1950. Both anthologies contain a wide selection of world poetry in translation together with poetry in Portuguese from both Brazil and Portugal. Neither anthology contains the original versions of the translated poems. (MILTON, 1995. p. 127)¹¹

Depois, ao longo do texto, procura deixar claro quais são os conceitos e a ideologia que se manifestam na observação do conjunto dos textos escolhidos, trazendo alguns comentários do próprio antologista, que acabam servindo como guia para o seu entendimento. Primeiro, Milton trata da antologia de Sérgio Milliet:

Milliet’s choice of authors is wide-ranging and catholic. No author is given more than eight pages. His main limitation, he says, was that of choosing translations which already existed in Portuguese.

(...)

¹¹ A primeira parte deste estudo se concentrará em duas antologias de poesia traduzida, *Obras Primas da Poesia Universal* (“Great Works of World Poetry”), ed. Sérgio Milliet, 1955, e *Poesia* (“Poetry”), ed. Ary de Mesquita, 1950. Ambas as antologias contêm uma vasta seleção de tradução de poesia do mundo, juntamente com a poesia em Português do Brasil e Portugal. Nenhuma antologia contém as versões originais dos poemas traduzidos.

Although the majority of authors included could be loosely placed under a Modernist label

(...)

Milliet's main intention seems to be to present an anthology of poetry weighted towards Modernism but not consisting entirely of Modernist poets. He doesn't forget the title – *Obras Primas da Poesia Universal* ("Great Works of World Poetry"). (MILTON, 1995. p. 128)¹²

Ou seja, fica claro para o leitor que o autor da antologia tende a privilegiar certa corrente estética ou escola literária com a qual tem mais empatia, sejam quais forem seus motivos; contudo, procura também ser amplo e equilibrado, optando por traduções já publicadas, reconhecendo uma prévia recepção daqueles textos.

Por outro lado, a antologia de Ary de Mesquita também se mostra bastante peculiar, ainda que procure se guiar por um outro conjunto de conceitos e valores, diferentes dos de Milliet, principalmente quando inclui traduções próprias de textos que acredita incontornáveis para assegurar a abrangência e a relevância de sua obra, o que acaba tornando o resultado ainda mais discutível, como podemos ler nos comentários de John Milton:

Mesquita omits any poet whose style is very different from the Parnassian norms. There is no Dickinson, no Whitman, even no Keats. And to ensure quality control, Mesquita makes many of the translations himself. They

¹² A escolha de autores Milliet é ampla e católica. A nenhum autor é dado mais de oito páginas. Sua principal limitação, segundo ele, era a de escolher as traduções que já existiam em Português. (...) Embora a maioria dos autores incluídos pudesse ser livremente colocada sob um selo modernista (...) A intenção principal de Milliet parece ser a de apresentar uma antologia de poesia ponderada em direção ao modernismo, mas não inteiramente constituída por poetas modernistas. Não esqueça o título - *Obras Primas da Poesia Universal* ("Great Works of World Poetry").

reflect the form of the original at all costs. His translation of Baudelaire's *Une Charogne* trivializes the content but achieves a similar form¹⁴:

Et le ciel regardait la carcasse superbe
 Comme une fleur s'épanouir.
 La puanteur était si forte, que sur l'herbe
 Vous crutes vous évanouir.

E contemplava o céu o fúnebre despojo
 Abrir-se como uma flor.
 Quem lhe estivesse ao pé vomitava de nojo
 Ao lhe sentir o fedor. (MILTON, 1995. p. 129)

Comparando ambos os conjuntos de conceitos apresentados pelas antologias, Milton traz ainda comentários sobre alguns tradutores que pertenceram a correntes teóricas e críticas que por muito tempo serviram como base para a avaliação do que seria mais representativo dentro da literatura brasileira, mostrando dois conjuntos concorrentes tanto teoricamente quanto na sua realização prática. Fica bastante clara, essa concorrência, quando opõe as opiniões de escritores a elas ligados.

De certa forma, Milton parece discordar das opções encontradas na segunda antologia criticada, a de Ary de Mesquita, quando afirma que as traduções escolhidas seguem parâmetros e conceitos encontrados na escola literária brasileira chamada de Geração de 45, notoriamente reconhecida pelo seu caráter neo-parnasiano, que

¹⁴ Mesquita omite qualquer poeta cujo estilo é muito diferente das normas parnasianas. Não há Dickinson, nem Whitman, muito menos Keats. E para garantir o controle de qualidade, Mesquita faz traduções ele mesmo. Elas refletem a forma do original a todo custo. Sua tradução de *Une Charogne* de Baudelaire banaliza o conteúdo, mas atinge uma forma semelhante:

apreciava mais os rigores formais em detrimento daquela estética mais livre, promovida pelos autores ligados a corrente do Modernismo, ainda em alta conta dentro do panorama da literatura brasileira, tecendo os seguintes comentários:

Jorge Wanderley finds the translations of the Geração de 45 characterised by a formal rigour and perfection: the formal qualities of the original poem must appear in the translation; a translated sonnet must keep its strict original form.¹⁴ (MILTON, 1995. p. 129)

Broadly speaking the style of this group of translations follows the parameters set out for the translations of the Geração de 45 by Jorge Wanderley. Apart from the translations of Oswaldino Marques, whose translations are literal and prosaic, the translators included in this group try to make a 'facilitating' translation which will follow the formal contours of the original. Sometimes the form of the original is rigidly obeyed, as in the translations of José Lino Grünwald, and sometimes the verse form of the original is adapted to a more suitable Portuguese form. The classic example is the translation of the English iambic pentameter into the Portuguese alexandrine, as in many of the translations of Péricles Eugênio da Silva Ramos.¹⁵ (MILTON, 1995. p. 132)

¹⁴ Jorge Wanderley encontra as traduções da Geração de 45 caracterizadas por um rigor e perfeição formal: as qualidades formais do poema original devem aparecer na tradução, um soneto traduzido deve manter sua estrita forma original.

¹⁵ De um modo geral o estilo desse grupo de traduções segue os parâmetros estabelecidos para as traduções da Geração de 45 por Jorge Wanderley. Além das traduções de Oswaldino Marques, cujas traduções são literais e prosaicas, os tradutores incluídos neste grupo tentam fazer uma "facilitação" da tradução que vai seguir os contornos formais do original. Às vezes, a forma do original é rigidamente obedecida, como nas traduções de José Lino Grünwald e, por vezes a forma do verso do original é adaptada a uma forma mais adequada em Português. O exemplo clássico é a tradução do pentâmetro iâmbico Inglês no alexandrino Português, como em muitas das traduções de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

O que fica bem claro e merece relevância nesses comentários é a inevitável adaptação executada por esses tradutores, mesmo em nome do maior e mais absoluto rigor formal possível, quando Milton chama a atenção para o fato de que eles acabam também se rendendo às transformações tradutórias quando traduzem pentâmetros iâmbicos ingleses em alexandrinos portugueses, ao se depararem com a intransponível barreira dos sistemas lingüísticos diferentes: a língua inglesa tem características lingüísticas que não podem ser reproduzidas em língua portuguesa simplesmente porque não existem opções similares.

Isso muito nos interessa, pois acaba libertando ou conduzindo o tradutor a empregar soluções diversas e inusitadas, mesmo que em nome do maior rigor formal possível, ou seja, se for admitida a diferença entre os sistemas lingüísticos, há também de ser admitida a diferença do conjunto de soluções escolhidas por cada tradutor. Milton afirma, criticamente, que há uma banalização dos versos de *Une charogne* em nome do rigor formal, deixando claro que o tradutor reconhece essa diferença e faz o que acredita correto e necessário para garantir a fidelidade ao texto original.

5.2. Considerações sobre a *Antologia da Poesia Francesa*

Tratando-se especificamente do livro de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, poderíamos também observar como e quando o conjunto de conceitos predominantes em uma determinada época ou defendidos por um determinado tradutor, definiu tanto a escolha de poemas exclusivos, quanto o modelo tradutório empregado para traduzi-los.

Ou seja, os tradutores que escolheram apenas alguns poemas, entre os cento e sessenta, do livro francês, perfizeram também a sua antologia de poemas, operando duplamente como críticos e historiadores.

Em 1936, Guilherme de Almeida publica a antologia *Poetas de França*, livro que muito circulou e ainda circula, estabelecendo, de certa forma, um cânone da recepção da poesia francesa até então. Nesse livro já aparecem dois poemas de Baudelaire: “A cabeleira”, (“La chevelure”) e “O convite à viagem” (“L’invitation au voyage”). Na introdução, no intuito de esclarecer os seus leitores, o poeta apresenta sua própria definição do que é tradução e qual é a sua conduta:

Traduzir? – O dicionário diz: “Verter, trasladar de uma língua para outra”. Mas não pode ser só isso. Quem escreve e, principalmente, quem escreve versos sabe muito bem como nasce a idéia: com um ritmo anterior, imperioso e intrínseco, como uma criancinha com um destino, um corpo com uma alma.

(...)

Mas esse ritmo – primeiro como Deus, impulso inicial de toda poesia – não é simples medida, metro, contagem de sílabas, corte de verso. Vai além da matéria e dos sentidos.

(...)

Poder-se-á traduzir, verter, trasladar de uma língua para outra esse complexo-simples que é um ritmo?

Ora, traduzir, nesse caso, seria antes “reproduzir”. “Reproduzir”, no sentido autêntico, primitivo do termo: “re”-“produzir”, quer dizer, produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer como o autor e com o autor.

É o que este livro tenta fazer.

Apesar do rigor formal perseguido em todas as traduções apresentadas, Guilherme de Almeida se sente seguro ao afirmar que pretende mesmo “produzir de novo” aqueles ritmos encontrados nos textos estrangeiros. Mais tarde, em 1944, ele mesmo publicará uma antologia apenas de poemas de Baudelaire, intitulada *As Flores das Flores do Mal*, somando mais dezenove aos dois anteriores, num total de vinte e um poemas. O título já deixa claro a ação da escolha: o poeta, que caminha com tranqüilidade dentro do jardim de Baudelaire, colhe apenas um *bouquet* daquilo que mais lhe agrada.

Em 1938, Osório Dutra também lança uma antologia exclusiva de poemas de Les Fleurs du mal, intitulada *Cores, sons e perfumes*, apresetando a tradução de trinta e oito poemas; livro de altíssima qualidade gráfica, produzido pelo poeta João Cabral de Melo Neto na sua editora *O livro inconsútil* - que existiu enquanto era ele funcionário da embaixada brasileira da cidade de Barcelona (Espanha) - mas de pouca qualidade estética, segundo o próprio julgamento do editor, confidenciado ao bibliófilo José Mindlim que nos apresentou essa informação. A antologia de Dutra além de não apresentar uma escolha original de poemas, nem um texto introdutório discutindo algum critério poético ou literário, trazia traduções que seguiam o projeto tradutório tradicional, não colaborando com uma nova leitura nem ampliando aquela já existente.

Outras antologias de poesia francesa também circularam fartamente, decerto subsidiadas pelo incremento da produção de livros que se deu a partir da década de 1930. Os livros de Olegário Mariano, *Antologia de tradutores*, de 1933, e Raimundo Magalhães Junior, *Antologia de Poetas Franceses. Do século XV ao Século XX*, de 1950, publicados no Rio de Janeiro, muito contribuíram para a divulgação da poesia de

Baudelaire no Brasil, sendo que o primeiro trazia apenas cinco poemas – “Elevação”, traduzido por Eduardo Guimaraens, “Tristezas da lua”, traduzido por Martins Fontes e “Tristezas da Lua”, “Alba espiritual” e “O Sino rachado”, traduzidos por Felix Pacheco.

A segunda antologia citada, de Raimundo Magalhães Junior, contudo, já trazia uma coleção mais considerável de poemas de Baudelaire, somando vinte e cinco, tornando-se a maior coleção de poemas de *Les Fleurs du mal* publicados no Brasil até então (1950); em sua coleção, retomando traduções já publicadas, apresenta outros diversos tradutores, os quais seriam Olavo Bilac, com o poema “A Cabeleira”; Guilherme de Almeida, com “O Albatroz”, “A alma do vinho” e “Remorso Póstumo”, o português Delfim Guimarães, com “Os gatos”, Teófilo Dias, com “O espectro” e “Fonte de sangue”, Osório Dutra, com “Perfume Exótico”, Eduardo Guimaraens, com “Elevação”, Martins Fontes, com “Tristezas da Lua”, Lopes Filho, com “A Giganta”, Felipe D’Oliveira, com “Invitation Au Voyage”, Paulo César Pimentel, com seis poemas: “Um Morto Alegre”, “Luminares (Faróis)”, “Encontro de Rua (A Uma Passante)”, “O Sino Partido”, “Litanias de Satã”, “Intimidades (Conversa)”, Venceslau de Queiroz, com “De Profundis Clamavi” e “O Céu (A Tampa)”, Álvaro Borges Dos Reis, com “A Carniça”, “O Tonel do Ódio”, e Fontoura Xavier, com “O frasco “ e “O sol”.

Essa antologia também é emblemática não só no percurso da recepção de poemas de Baudelaire como um registro da influência da literatura francesa em nossos escritores, visto que o autor procurou colecionar um grande número tanto de autores estrangeiros quanto de brasileiros e portugueses, tradutores. Dentre os cento e onze poetas franceses colecionados, Baudelaire é o que tem o maior número de poemas

escolhido, sendo seguido por Victor Hugo e Alphonse de Lamartine, ambos com vinte e três poemas, e Paul Verlaine, com dezenove poemas, autores franceses bastante traduzidos até então, mas o antologista procura também ser abrangente, quando apresenta outros autores ainda inéditos em língua portuguesa, como explica no seu prefácio:

Como alguns poetas dignos desta antologia não estavam traduzidos, tomamos a ousada iniciativa de verter-lhes pobremente um poema ou outro, para que aqui pudessem figurar. É o caso de Charles d'Orléans. É o caso de Cyrano de Bergerac, etc. (MAGALHÃES JUNIOR, 1950, p. 6-7)

É interessante que o antologista já declara ousada essa iniciativa de traduzir alguns poetas, ainda que precariamente, para que pudessem figurar na sua antologia. Essa atitude reflete o nível de comprometimento de seu autor com os conceitos colocados previamente e que nortearam o seu trabalho. Ainda no seu prefácio, justifica sua obra com motivos simples e pertinentes, procurando garantir a compreensão e a cumplicidade dos leitores: primeiro, uma nova antologia de poesia francesa se fazia necessária, visto que as anteriores, como as de Guilherme de Almeida e Olegário Mariano, estavam esgotadas; depois, elas seriam insuficientes e pouco abrangentes, limitadas tanto no número de autores quanto no de textos apresentados; por fim, as antologias eram um sucesso de vendas, motivo que é apresentado na introdução escrita por Michel Simon:

Outra razão da abundância das traduções francesas no Brasil deve ser identificada no rápido desenvolvimento da classe média. Esta não tem,

infelizmente, os mesmos lazes para estudar o francês com o apuro dos meios aristocráticos do século XIX, mas não quer ficar no desconhecimento da literatura francesa. (MAGALHÃES JUNIOR, 1950, p. III)

Ainda nessa introdução, seu autor afirma que “Um poema não se traduz”, sua primeira frase, e “A fidelidade não é necessária”. Traduzir poesia é uma recreação, um passatempo, não pode ser levado a sério. “A expressão ‘correspondência’ seria mais corretamente empregada do que ‘tradução’. Porque o poeta escolhe para traduzir um espírito congênere”, ou seja, tradução de literatura ou de poesia só se dará satisfatoriamente e inevitavelmente se for feita por identificação estética entre tradutor e traduzido, o que justifica a apresentação do maior número de tradutores diferentes possível.

Antes do lançamento da primeira edição completa de *Les Fleurs du mal* no Brasil, em 1958, os poemas de Baudelaire circulavam bastante dentro da literatura brasileira, como vinha fazendo com certa consistência desde o seu lançamento em 1857. Podemos afirmar que as antologias de poesia francesa que antecederam o livro de Jamil Almansur Haddad não só prepararam o mercado editorial para a aceitação de tal obra, como diversificaram e ampliaram a leitura e a interpretação daquele livro, garantindo sua divulgação. Contudo, essa divulgação é parcial e opinativa, visto que promoveu uma escolha específica dentro de uma extensa gama de poemas diversos, não só na temática, mas também nos aspectos formais ou circunstanciais.

A antologia de Cláudio Veiga, publicada bastante posteriormente, chama a atenção por conta da sua publicação em determinados momentos ao longo do tempo, passando

por pequenas modificações, especificamente quanto aos poemas de Baudelaire apresentados, que podem parecer significativas, se observadas mais atentamente.

Entre a edição de 1972 da sua *Mini antologia bilíngüe da poesia francesa*, publicada em Salvador (Bahia), e a edição de 1991 da sua *Antologia da poesia francesa*, publicada no Rio de Janeiro-RJ, há um aumento significativo do número de poemas de Baudelaire: de dois – “Correspondances” e “Recueillement” – passam a ser oito – adicionando “Les chats”, “La cloche fêlée”, “Les aveugles”, “Harmonie du soir”, “Spleen”, “Les petites vieilles”. No entanto, em 1999, é o acréscimo de três poemas que se dá na segunda edição da mesma antologia que merece o nosso destaque.

Esses três últimos poemas acrescentados à antologia – “La mort des amants”, “La mort des pauvres”, “La mort des artistes” – se destacam do conjunto anterior, apresentando uma temática específica – a morte – pouco ou nada procurada anteriormente pelos tradutores brasileiros em geral, sendo que o último poema dos três foi traduzido especificamente apenas pelo antologista em questão.

Essa inclusão dos três poemas da subdivisão *La mort* é relevante no sentido que se mostra atenta à ampliação da leitura dos poemas de Baudelaire, possibilitando ao leitor mais uma alternativa às três traduções integrais e chamando sua atenção para uma subdivisão pouco traduzida no Brasil.

Cláudio Veiga, ao incluir em sua antologia de poesia francesa esses poemas emblemáticos, “La mort des amants”, “La mort des pauvres”, “La mort des artistes”, mostra uma atitude crítica que procura ampliar e atualizar a leitura do livro francês em língua portuguesa no Brasil. Essa subdivisão, *La mort*, foi muito pouco procurada pelos

poetas brasileiros, sendo que, além da tradução de Veiga do poema “La mort des artistes”, há apenas as dos três tradutores que traduziram o livro todo; para os outros dois poemas, há também traduções de Dante Milano, publicadas em 1979; uma de Juremir Machado Silva, do poema “La mort des amants”, publicada em 2003, e do poema “La mort des pauvres”, as traduções de Clodomiro Cardoso, de 1933, e de Osório Dutra, de 1938.

Ou seja, Veiga não só amplia o número de poemas de Baudelaire em sua antologia, reconhecendo seu mérito e sua importância renovada contemporaneamente, mas também amplia o alcance do leitor dentro da temática desenvolvida na subdivisão *La mort*, chamando a sua atenção para o fato de que *Les Fleurs du mal* não trata apenas do embate entre *spleen* e ideal, mas também o seu desdobramento, o seu desenvolvimento e as conseqüências desse embate.

Esse subconjunto, *La mort*, que já fazia parte da primeira edição do livro francês, traz poemas que apresentam uma conclusão ou desfecho para o percurso do poeta ao ilustrado ao longo do livro; se a sua leitura deve ser completa, com discutimos anteriormente, o seu fim muito pode dizer sobre o seu todo, principalmente no caso desse livro. O que Cláudio Veiga oferece, com a tradução desse subconjunto é uma possibilidade de acompanhamento dessa conclusão, e de seus valores, pelo leitor brasileiro.

Assim como pode fazer muita falta a imagem da “floresta de símbolos” encontrada no poema “Correspondances” para uma leitura mais abrangente de *Le Fleurs du mal*, ter acesso aos poemas de seu último subconjunto pode ser determinante na sua apreensão pelo leitor e no desenvolvimento estético da sua recepção.

É preciso que o leitor saiba e tenha acesso a esse subconjunto de poemas, *La mort*, para ampliar e desenvolver a sua leitura dos subconjuntos precedentes, principalmente o primeiro, *Slpeen et idéal*. O conjunto desses três poemas sobre a morte conserva seu caráter de conclusão, mesmo depois, na edição de 1861, quando são sucedidos pelos poemas “*Le rêve d’un curieux*” e “*Le voyage*”.

Esses valores podem ser encontrados principalmente no terceiro poema, “*La mort des artistes*”, publicado por Baudelaire primeiro em 1851, na revista *Le Messager de l’Assemblée* - sendo o que fez parte da edição de 1857, foi bastante modificado - e colocado como o centésimo e último poema da primeira edição do livro. Ele questiona a ação efetiva do trabalho do artista, em oposição a um destino inexpugnável que se sobrepõe a qualquer atitude mais racional. Trata-se da luta eterna entre o artista e o anjo da morte, tema recorrente em toda a obra de Baudelaire: “Elle constitue la vie même de l’artiste qui devine par-delà les apparences les traits resplendissants du Type platonicien qu’il rêve, mais dont il peut seulement dérober des fragments.”¹⁶ (PICHOS, 1975, p. 1090).

Essas questões, caras à poesia parnasiana, que tem o trabalho e o esforço árduo como meio para alcançar a beleza pura, põem em cheque esse ideal estético, mostrando sua ineficácia e sua impotência, visto que o seu fim, sua meta, é de natureza mística, elaborada fora da realidade. Sua ação, seja ela sutil ou demolidora, resulta apenas em ainda mais sofrimento, visto que seu fim é único e inevitável, o fim que aguarda a todos os seres, inclusive aos artistas, apesar da sua relutância e das suas tentativas de ludibriá-lo.

¹⁶ É a própria vida do artista que se adivinha para além das aparências das características resplandecentes do tipo platônico que ele sonha, mas de quem ele pode somente roubar fragmentos.

“La recherche de la Beauté suppose un effort – celui de Prométhée, celui d'Icare – qui constitue au sens éthique une valeur. Cette valeur a nom: dignité.”¹⁷ (PICHOLS, 1975, p. 1090) É esse valor, a dignidade, é que o poeta toma para si como o principal em termos tanto éticos quanto artísticos, capaz de dar sentido à morte inevitável: o poder do artista frente a vida é poder morrer com dignidade.

A morte é, na verdade, o único incentivo ao trabalho do artista: só ela, um sol novo, é capaz de desabrochar flores no cérebro dos artistas. Aceitá-la é aceitar a realidade da vida e aceitá-la com dignidade é o que diferencia o artista do homem comum; seria ainda uma atitude digna abandonar as esperanças que viriam por ventura daquele capitólio, ou seja, na arte mais antiga, a esperança só pode vir da morte.

Nesse subconjunto, a conclusão é a constatação de que a única esperança é a morte; e o poeta, por aceitar com dignidade esse fato irremediável acaba, de certa forma, sendo um vencedor, tomando a própria morte como alimento para a sua arte, pois a verdadeira beleza, para Baudelaire, está além do mundo, já que a arte tem uma necessidade mística e metafísica que se manifesta apenas como uma série de esforços, ou seja, não importa o número de tentativas arriscadas, há ou não há a possibilidade de atingir a qualquer momento a sua meta, alcançada completamente ao acaso, apesar de o poeta se envolver em cálculos que, contudo, não garantem nunca a chance segura de atingir o seu objetivo. Esse objetivo é fortemente desejado, entretanto, ainda que o artista sinta que existe entre ele e a beleza ideal muitas afinidades e muitos desencontros.

¹⁷ A busca da beleza requer um esforço - o de Prometeu, o de Ícaro - que constitui no sentido ético um valor. Este valor tem nome: dignidade.

Por conseguinte, o sentido da própria arte como idéia de morte é um apontamento para o absoluto, consciente ou inconscientemente. Baudelaire indica que ela incorpora um recurso que não tem muito de intensidade, ele nos mostra que a arte faz justiça àqueles que trabalham, apesar das críticas, da negação e dos ciúmes dos consagrados por seus contemporâneos. Em sua poesia, manifesta-se o poder de criação que domina o mundo dos mortais. Inevitavelmente, ele capta o espírito indescritível propício à expressão das grandes obras-primas. Há de se pensar que a criação real se apropria de uma essencialidade e de uma realidade que abrange a concepção proustiana do tempo.

Ao traduzir os poemas do subconjunto *La mort*, Cláudio Veiga elege esses elementos como fundamentais para a apreciação e a recepção mais consistente das poesias de Baudelaire. Apesar de seu projeto tradutório ainda ser muito tradicional, seu projeto de antologia acaba compensando suas escolhas, que merecem destaque, no mínimo, por serem mais originais que as apresentadas até então. O que podemos concluir é que um novo projeto de antologia pode servir de alavanca para uma nova leitura do antigo e tradicional projeto tradutório empregado para abordar os poemas de *Les Fleurs du mal*.

Considerações finais

É possível afirmar com alguma tranqüilidade que nenhuma literatura nacional pode escapar da influência das literaturas estrangeiras, em qualquer época, quaisquer que elas fossem, e a literatura brasileira certamente não foge a esta regra. Visto isso, é notório o fato de que, dentro da prática habitual da produção poética contemporânea (que seja desde a década de 1950), o exercício da tradução ainda tem um lugar privilegiado e significativo na reflexão, orientação e formação do poeta brasileiro.

Ao longo desta tese, procurei discutir como as abordagens e os projetos tradutorários aplicados à poesia de Baudelaire encontravam-se, ao mesmo tempo, em um momento de desgaste e de renovação, em um movimento que continua sendo primordial para a evolução da arte literária. Observando historicamente e simultaneamente as diversas manifestações tradutórias de um texto literário é possível ampliar sobremaneira as possibilidades de interpretação desse texto, descartando a idéia de superação e de apagamento que cada nova tradução possa suscitar.

No segundo capítulo desta tese - depois de apresentados os conceitos teóricos que orientariam as análises - promover a leitura simultânea de diversas traduções do poema "Correspondances" ("Correspondências") deixou claro que não pode mais haver "uma luta do novo contra o velho" quando tratamos historicamente de traduções poéticas, pois, como afirma Jauss:

A descrição da evolução literária como uma luta incessante do novo contra o velho, ou como alternância entre canonização e automatização das formas, reduz o caráter histórico da literatura à atualidade unidimensional de suas mudanças e limita a compreensão histórica à percepção destas últimas. (JAUSS, 1994, p. 43)

De fato, a canonização das formas dos poemas e a automatização de sua tradução, pode ter reduzido, limitado ou, no mínimo desviado, outra possível compreensão do livro de Baudelaire. Contudo, quando lemos as diversas traduções em conjunto, a leitura se completa, pois cada tradutor é um agente determinante da evolução literária que sempre agrega uma nova interpretação a cada nova tradução, ou seja:

A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (JAUSS, 1994, p. 23)

Nesse sentido, a leitura que se deseja, hoje em dia, é a da simultaneidade, que atinja essa “cadeia de recepções”, principalmente em questões de tradução, conceito estreitamente ligado a idéia de comunicação e interação; a leitura do máximo possível de traduções de um texto só pode ser profícua e benéfica, completando-se mutuamente enquanto aproxima e afasta o leitor ora do texto original, ora da própria literatura, admitindo que esse processo não é nunca estático, é sempre uma dinâmica entre levar o leitor local à cultura estrangeira e trazer o texto estrangeiro à cultura local, não se pode optar por uma dessas travessias, a tradução é o ir e vir.

Tendo em vista o montante do conjunto das suas traduções no Brasil ao longo do tempo, a organização de uma nova edição do livro *Les Fleurs du mal* apresentando o maior número de traduções brasileiras possível de um mesmo poema permite ao leitor, além da leitura simultânea dessas diversas traduções de um mesmo poema, uma interação estética ainda maior com o poema, é como se houvesse um pensamento múltiplo ao qual o leitor agora tem acesso, um pensamento coletivo e, ao mesmo tempo, individual, que permite o seu movimento dentro da história da literatura. O leitor passa a ter então um acesso desdobrado ao texto original, podendo, com mais segurança e desenvoltura, portar-se, ele mesmo, como o agente da realização daquele efeito estético.

Diferentemente do acontecimento político, o literário não possui conseqüências imperiosas, que seguem existindo por si só e as quais nenhuma geração posterior poderá mais escapar. Ele só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento crumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. (JAUSS, 1994, p. 26)

No caso específico do livro de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, apresentar simultaneamente diversas traduções dos poemas rimados e medidos, procura levar ao extremo o diálogo com essa obra estrangeira. Pudemos analisar e observar as diversas traduções desse livro que tiveram como principal referência o aspecto formal da poesia

de Baudelaire; é claro que essa atitude trouxe dividendos para o poeta francês, mas também deixou lacunas de compreensão e de conteúdo que não mais se justificam e que devem ser preenchidas.

Pudemos observar, no terceiro capítulo desta tese, que as três traduções completas publicadas no Brasil têm supressões questionáveis quando se conhece um pouco mais a obra de Charles Baudelaire. Sem tirar sua importância intelectual dentro desse percurso da recepção desse livro capital, é preciso sempre ficar desconfiado desse conjunto de soluções, que não consegue se sustentar com a mesma beleza que o poeta original imprimiu à seus versos. A leitura em conjunto dessas três traduções aponta para uma tradução em prosa. É como antecipa o crítico Álvaro Faleiros: “Talvez agora, quase 150 anos depois de sua primeira recepção, estejamos mais próximos de ensaios que arrisquem uma outra maneira de traduzir, mais prosaica e coloquial as *Flores do Mal* no Brasil.” (FALEIROS, 2007, p. 261)

Ao pesquisar as traduções do livro *Les Fleurs du mal* publicadas em línguas ditas hegemônicas como as de língua italiana e as de língua espanhola, empregada na Espanha, é claro, não se perturbam em apresentar versos no mais das vezes rimados; depois de tecerem diversas considerações sobre as características peculiares dos versos franceses de Baudelaire, cada um dos tradutores emprega seus próprios recursos poéticos e procura apresentar uma poesia que acredita ser representante segura daqueles versos escritos originalmente em língua francesa.

Várias edições italianas apresentam traduções em prosa dos poemas de Baudelaire e a maioria das edições, tanto das italianas quanto das espanholas, é em uma só língua, evitando as comparações desnecessárias para o leitor que quer ler, em

sua própria língua, o que disse o bardo francês. Esse tipo de publicação reconhece e reafirma que existem sim diferenças culturais e lingüísticas incontornáveis e que, sendo assim, não se deve perder tempo nem esforço tentando contorná-las.

Na primeira metade deste trabalho, o que se pode concluir é que traduzir, mais uma vez, os poemas de *Les Fleurs du mal* tentando observar o mesmo projeto tradutório empregado até então mostrou-se pouco produtivo e, ainda, cerceador das possibilidades de leitura que esses poemas podem oferecer. As minhas traduções do poema “Correspondances” e as dos três poemas dos *Tableaux parisiens* não chegam a acrescentar nada de significativo à leitura original daqueles textos, mas servem de contraponto às outras traduções brasileiras, chamando a atenção para as suas limitações.

Se, por um lado, acabamos constatando o desgaste do projeto tradicional de leitura dos poemas de Baudelaire, por outro lado, nos capítulos seguintes, também constatamos que existem outros projetos de expressão e relevância que não podem mais serem deixados de lado, que permitem outras diversas interpretações daquele livro e que dizem muito mais sobre os valores e as características da própria literatura brasileira produzida atualmente.

É o que podemos constatar ao longo do quarto capítulo desta tese: assim como Ana C. e Olavo Bilac, outros poetas brasileiros continuam se permitindo ir além das formas ortodoxas da interpretação do estrangeiro e admitindo sua parcela de participação no resultado daquela interação, no caso da poesia, manifestando-se abertamente através de seus próprios versos, sem perder de vista aquela impressão estética, primeiro produzida e gerada pelo poema original.

Tenho sempre em mente que o exercício da tradução pode, e talvez deva, dar-se através da recriação num novo poema, principalmente, do mesmo efeito estético provocado pelo poema original que pôde ser percebido pelo tradutor, mas sempre considerando que este poema original (e a sua interpretação) está inevitavelmente submetido às mais diversas influências “com base na ideologia, nos padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural em que é lido” (ARROJO, 1993), assim como o poema tradução pode e deve também ser lido.

No caso do livro de Baudelaire, é importante lembrar as considerações que o já citado crítico Álvaro Faleiros, faz sobre o tradutor Juremir Machado Silva e seu livro *Flores do Mal, o amor segundo Baudelaire*, lançado em 2001, no qual apresenta nada menos do que oitenta e um poemas traduzidos de *Les Fleurs du mal* de uma forma inusitada até então, tendo como critério “exclusivamente a paixão e o caos” (SILVA, 2001). Em relação à leitura simultânea das traduções de Haddad, Junqueira e Guilherme de Almeida com as de Juremir Machado Silva, afirma Faleiros:

No que concerne aos três primeiros tradutores aqui comentados e à reação de Juremir Machado de Silva (sic), esta última sugere uma espécie de esgotamento de um determinado modelo e o surgimento de uma nova proposta de tradução, ou seja, contamos hoje, com um conjunto considerável de traduções dos poemas de Baudelaire que, muitas vezes, em detrimento das imagens, fixaram-se nos aspectos formais, produzindo um Baudelaire mais rigoroso e frio, de índole parnasiana. Com sua atitude irreverente, Silva tenta outra via que, com seu ímpeto pioneiro, chega de forma ainda rude e desajeitada, mas

abre a primeira picada numa senda ainda inexplorada no Brasil.
(FALEIROS, 2007, p. 261)

Seria possível afirmar que Olavo Bilac e Ana C., como vimos no quarto capítulo desta tese, também já haviam percorrido essa floresta, e esse novo percurso agora esboçado só é possível por essa simultaneidade de informações. O modelo tradicional parece esgotado porque foi utilizado ao extremo, daí a necessidade veemente de um novo modelo.

Como pudemos observar, há uma nova crítica manifesta sobre a obra de Charles Baudelaire e, conseqüentemente, há uma nova leitura dessa obra, atualizada e contemporânea, que se manifesta e se realiza, principalmente, por meio de novas traduções. Essa tese buscou mostrar e discutir essas novas leituras, mostrando, contudo, que já não são tão novas, mas que se mostram mais do que nunca necessária para a compreensão e aproveitamento do livro de Baudelaire.

No quinto capítulo, pudemos observar e discutir outra nova forma de leitura e expressão crítica da importância literária do livro *Les Fleur du mal*: a antologia tomada como crítica, ou seja, quando o antologista escolhe quais são os elementos que a vão compor, no caso de traduções de poemas, elegendo os valores estéticos da sua recepção. Ao analisar uma antologia que traz um conjunto de poemas muito diferente daquele apresentado pelas outras ao longo do tempo, pudemos observar também a ampliação e a diversificação da leitura do livro de Baudelaire.

Na segunda metade desta tese, o que concluímos é que existem, mesmo que ainda tímidos, projetos tradutórios não tradicionais de abordagem da poesia de

Baudelaire, mas que já se colocam como relevantes em qualquer estudo mais minucioso que se venha a fazer sobre esse livro. O que permanece é o registro do diálogo literário que essas manifestações apresentaram e que não mais podem ser deixados de lado.

Essa interpretação da antologia como crítica aliada a idéia da leitura simultânea de diversas traduções, esclarece e justifica a apresentação de uma nova antologia de tradutores brasileiros do livro *Les Fleurs du mal*, realizando o objetivo principal desta tese, ao considerar todo um novo conjunto de possibilidades de leituras oferecido pela leitura simultânea desses tradutores.

Os critérios de seleção desses tradutores seriam, além da apresentação do maior número possível deles, a sua atualidade e a diversidade de seu projeto tradutório. Nesse caso, não poderiam ficar de fora, por exemplo, a tradução do poema “Correspondances” de José Lino Grunewald, ou as traduções dos poemas “Le Cygne” e “La chevelure” de Ana Cristina César e Olavo Bilac, respectivamente, nem as três traduções do conjunto *La mort*, publicadas por Cláudio Veiga.

Como, entre os cento e sessenta poemas de Baudelaire, cerca de um quarto deles não foi escolhido especificamente por nenhum poeta brasileiro, sendo traduzidos apenas pelos três tradutores que traduziram o livro todo, acrescentaríamos os poemas do paraense Inácio de Souza Moitta para completar essa antologia, chamando a atenção para mais uma leitura relevante que poderia se perder no tempo.

Essa antologia ofereceria ao leitor não só uma ampla possibilidade de interação com o livro francês, mas também a compreensão de que o processo tradutório é múltiplo e dinâmico, se considerado como aliado no momento de interpretação, seja ela crítica ou meramente estética.

Para além desta tese, a idéia que se reafirma é a da possibilidade de levar ao extremo a abordagem dos poemas de *Les Fleurs du mal*: apresentar um projeto tradutório que rompa radicalmente com a homologia formalista, chegando a uma outra leitura daqueles poemas. O percurso do desligamento da referência formal, apoiado na reprodução do verso alexandrino clássico, até a abstração total da forma poética, passando para a prosa, poderia ser mais uma expressão dessa nova leitura do livro de Baudelaire, visto que o próprio poeta deixou um mapa para que quando fossem seguidos, os caminhos seriam múltiplos e infinitos, e também transcendentais, profeticamente indo da poesia à prosa, como afirma o crítico Marcelo Jacques de Moraes: “Essa virtualidade da prosa talvez de fato soasse cada vez mais atraente para o gosto do infinito, essa fantasia não menos tortuosa enraizada no tédio baudelairiano.” (MORAES, 2007, p. 149)

Ainda sobre essa passagem da poesia à prosa na obra de Baudelaire, Moraes afirma que:

Desse ponto de vista, creio eu, a artificialidade imponente das Flores não pode ser tomada apenas como um estágio que levaria inexoravelmente à prosa fluente de *Spleen de Paris*, mas também como seu contraponto irônico e necessário. (MORAES, 2007, p. 150)

Interessa-nos então que, tendo isso em vista essa possibilidade da leitura simultânea de ambos os livros de Baudelaire que amplia e transcende a compreensão de sua obra, a elaboração de uma tradução em prosa dos poemas de *Les Fleurs du mal* funcionaria, mais do que como um resultado da leitura das traduções medidas anteriores, como seu contraponto irônico e necessário.

Para concluir, é sempre bom afirmar, mais uma vez, que não há tradução perfeita, absolutamente correta, eterna e unanimemente aceitável; a fidelidade ao texto original sempre diz respeito a uma interpretação desse texto que, por sua vez, será sempre produto da língua, da cultura e da subjetividade do tradutor; a tradução é sempre uma recriação.

Referências bibliográficas

Bibliografia geral

ALI, M. S. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manoel Bandeira. São Paulo: Edusp, 2006.

ALMEIDA, M. S. “Polissistema, tradução e diversidade de vozes no *Spleen de Paris*”. in: *Revista Magma*. n. 4. ISSN 01 046330. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP/TLLC, 1997.

AMARAL, G. C. do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996. (Parcours)

AMORA, A. S. *História da Literatura Brasileira*. 8ª ed. São Paulo: Saraiva, 1973.

ARROJO, R. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

ARROJO, R. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
(Biblioteca Pierre Menard)

ARROJO, R. “A tradução como ‘problema teórico’, as estratégias do logocentrismo e a mudança de paradigma”. In: *Tradterm*. São Paulo: USP-FFLCH, 1994, nº 1.

ASSIS, M. de. “A Nova Geração”. In: *Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Clássicos Jackson, 1946.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1971.

BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. Tradução de José B. A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARBOZA, O. C. de C. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974.
(Ensaio, 12)

- BASTOS, C. T.. *Baudelaire no idioma vernáculo*. Rio de Janeiro: São José, 1963.
- BENJAMIN, W. “La tâche du traducteur”. Traduction de M. de Gandillac. in: *Oeuvres: Mythe et Violence*. Paris: Les Lettres Nouvelles, v. 1, 1971.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. 3a. ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. III)
- BILAC, O. e PASSOS, G. *Tratado de versificação*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1944.
- BRANDÃO, M. *A cabeleira de Bilac*. Araraquara: Edições do autor, 1999.
- BRUNEL, P. *Baudelaire et le “puits de magies”*. Paris: José Corti, 2003.
- CAMPOS, H. de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, H. de (1996) “Paul Valéry e a Poética da Tradução”. in COSTA, L. A. da (org). *Limites da traduzibilidade*, 201-216. Salvador: EDUFBA.
- CANDIDO, A. “Os primeiro baudelairianos”. in: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. 2a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CARVALHO, A. de. *Tratado de versificação portuguesa*. 6ª. Edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.
- CASTILHO, A. F. de. *Tratado de Versificação Portuguesa*. Lisboa: Edições 70, 1974.

CAVALCANTE, A. M. *Pela porta da frente*. em: "Editoria do Vida & Arte". Jornal *O Povo*, 28.02.1999.

CÉSAR, A. C. *Crítica e tradução*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática, 1999.

CÉSAR, A. C. *Escritos da Inglaterra*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CÉSAR, A. C. *Escritos no Rio*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense/UFRJ, 1992.

CÉSAR, A. C. *Inéditos e dispersos*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COELHO, M. O. *O grupo dos novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA/UNAMAZ, 2005.

CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: MacGraw-Hill, 1974.

COUTINHO, A. e COUTINHO, E. de F.. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/Eduff, 1986.

DELABROY, J. et CHARNET, Y. (org.) *Baudelaire: nouveaux chantiers*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

ELIOT, T. S. *Essais Choisis*. Traduit de l'anglais par Henri Fluchere. Paris: Éditions du Seuil, 1950.

FALEIROS, A. "A Crítica da retradução poética". in: *Itinerários*, FCL/UNESP/CAr, Araraquara, n. 28, p.145-158, jan./jun. 2009.

FALEIROS, A. "Sobre uma não -tradução e algumas traduções de 'L'invitation au voyage' de Baudelaire". in: *Alea: Estudos Neolatinos*. PPGLN/FL/UFRJ, v. 9, n. 2, Rio de Janeiro, p.250-262, julho/dezembro de 2007.

FERRAN, A. *L'Esthétique de Baudelaire*. Paris: Hachette, 1933.

FRANCHETTI, P. *Na beira do andaime*. Encarte. Especial para o *Germina Literatura*.

Disponível em < http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_r1.htm>

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUTHIER, T. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira e introdução de Glória Carneiro do Amaral. São Paulo: Boitempo, 2001.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 5a. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

GRAMMONT, Maurice. *Les vers français*. Paris: Librairie Delagrave, 1947.

HADDAD, J. A. e BUZUID, A. *Defesa e ilustração da antologia*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1961.

ITAÚ CULTURAL. *Panorama de poesia e crônica*. 2010. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5011&cd_item=35&cd_idioma=28555>

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKOBSON, R. *Poética em ação*. Seleção, prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990. (Coleção Estudos 92)

JAUSS, H. R. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JOUËT-PASTRÉ, C. M. C.. *Jogos de poder nas traduções brasileiras dAs Flores do Mal*. Tese de doutoramento. DLM/FFLCH/Usp. São Paulo, 1999.

KITEL, H. (org.) *International Anthologies of Literature in Translation*. Göttingen, Erich Schmidt, 1995.

KITEL, H. "An Introduction to Incipient Research". In: KITEL, H. (org.) *International Anthologies of Literature in Translation*. Göttingen, Erich Schmidt, 1995. p. I-XXVII.

LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 1993. (Criação e Crítica, v. 12)

LIMA, L. C. *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Hans Robert Jauss et al.; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, L. C. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KILLICK, R. "Baudelaire's versification: conservative or radical?" In: LLOYD, Rosemary (org.). *The Cambridge companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 51-68.

MAURON, C. *Le dernier Baudelaire*. Paris: José Corti, 1986.

MEIRELLES, R. *Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas, 2003.

MEMELLI, A. F. "Encenações de intimidade: a poesia de Ana Cristina César e a pintura-objeto de Leonílson". em: *Literatura: fronteiras e teorias*, vol. 1, Vitória, PPGL/MEL, 2004. Hipertexto, disponível em <<http://www.ufes.br/%7Emlb/anais/pesquisa.asp?PagAtual=6>>.

MILTON, J. *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

- MILTON, J. *Modernists versus Neo-Parnassians in Translated Anthologies in Brazil*. In: KITTEL, H. (org.) *International Anthologies of Literature in Translation*. Göttingen, Erich Schmidt, 1995. p. 126-133.
- MARAGUSA, 2010, disponível em <<http://www.maragusa.com.br/maraba.php>>
- MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- MORAES, M. J. de. “*As Flores do Mal* e o fracasso do poema”. in: *Alea: Estudos Neolatinos*. PPGLN/FL/UFRJ, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, p.141-152, julho/dezembro de 2007.
- MOUNIN, G. *Os problemas teóricos da tradução*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- NOVAFRONTEIRA, 2010. disponível em <<http://www.novafrenteira.com.br>>
- OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OEHLER, D. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OTTONI, P. (organizador). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Unicamp/Fapesp, 1998. (Coleção Viagens da Voz)
- PACHECO, F. *Baudelaire e os gatos*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1934.
- PACHECO, F. *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933a.

- PACHECO, F. *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933b.
- PACHECO, F. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933c.
- PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990. (Série Temas).
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Baudelaire reabilitado*. Folha de São Paulo, 11/05/97, Caderno *Ilustrada*, p. 4).
- PICCHIO, L. S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PICHOIS, C. *Baudelaire. Études et Témoignages*. Bern: Éditions de la Baconnière-Neuchatel, 1967.
- RAMOS, P. E. da S. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- RAYMOND, M. *De Baudelaire al Surrealismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.
- ROUBAUD, J. *La vieillesse d'Alexandre*. Paris: Ramsay, 1988.
- RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.
- RÓNAI, P. *Escola de Tradutores*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfra e cia*. São Paulo: Ática, 2003.
- SARTRE, J. –P. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1972.
- SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos econômicos*. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

STAROBINSKI, J. *La mélancolie au miroir*. Trois lectures de Baudelaire. Paris: Julliard, 1989.

TODOROV, T. "Synecdoques". in: *Communications*. 16, 1970. pp. 26-35.

TRE-PA, Tribunal Regional do Pará, 2010. disponível em <http://www.tre-pa.gov.br/container_tribunal.php?pagina=tribunal/expresidentes/expresidentes.htm&titulo=tribunal>

VALÉRY, P. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa, tradução de Maiza Martins de Siqueira e posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Livros de Charles Baudelaire

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difel, 1958.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução de Ignácio de Souza Moitta. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos)

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Edition Critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin. Paris: José Corti, 1942.

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam. Paris: Garnier, 1961.

BAUDELAIRE, C. *Las flores del Mal*. Traducción e introducción de Enrique López Castellón. Madrid: Edimat, 2007.

BAUDELAIRE, C. *Las flores del Mal*. 6a. ed. (1a. 1977) Traducción e edición de Jacinto Luis Guerená. Madrid: Visor, 2007.

BAUDELAIRE, C. *Las flores del Mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, Mil Letras, 2008. (1a. ed. em Letras Universales 1991) bi

BAUDELAIRE, C. *I Fiori del male*. A cura di Davide Monda, saggio introduttivo di Albert Thibaudet, nota alla traduzione di Matteo Veronesi. Siena: Lorenzo Barbera, 2006. bi rimada

BAUDELAIRE, C. *I Fiori del male e tutte le poesie*. 5a ed. (1a 1998) A cura di Massimo Colesanti, traduzione di Cláudio Rendina. Roma: Newton Compton, 2009. bi

BAUDELAIRE, C. *I Fiori del male*. 7a ed. (1a 2003). Traduzione e cura di Antonio Prete. Milano: Giangiacomo Feltrinelli, 2009. bi

BAUDELAIRE, C. *I Fiori del male*. 25a reimpressão (1a 1983). A cura di Gesualdo Bufalino. Milano: Arnoldo Mondadori, 2009. bi

BAUDELAIRE, C. *I Fiori del male*. 23a. ed. (1a 1975). Introduzione di Giovanni Macchia, versione in prosa di Attilio Bertolucci, con una nota di Giovanni Raboni. Milano: Garzanti, 2008. bi prosa

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes*. préface de Claude Roy, notices et notes de Michel Jamet. Paris: Robert Laffont, 1986.

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1968.

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

BAUDELAIRE, C. Opere. 6ª ed. (1ª 1996) A cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano. Introduzione di Giovanni Macchia. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002.

Bibliografia dos tradutores

BARROSO, I. *O torso e o gato*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

CÉSAR, A. C. “O cisne”. In: *O estado de São Paulo*. 03.11.1995

GRÜNEWALD, J. L. *Poetas franceses do século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

LARANJEIRA, M. “Don Juan nos infernos”, “O inimigo”. In: GAUTHIER, T. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira, introdução de Glória Carneiro do Amaral, São Paulo: Boitempo, 2001.

MILANO, D. *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*. Rio de Janeiro: Boca da Noite, 1988.

MILANO, D. *Poesia e prosa*. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Núcleo Editorial da UERJ, 1979. (Coleção Vária).

PAES, J. P. *Poesia Erótica em tradução*. São Paulo: Cia. das letras, 1990.

PEREIRA, L. F. *Poesia em tempo de prosa*. Organização e textos introdutórios: Kathrin H. Rosenfeld. São Paulo: Iluminuras, 1996.

PIGNATARI, D. “A gigante” In: SUZUKI JR., M. e ARSCHER, N. *Folhetim. Poemas traduzidos*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1987.

PIGNATARI, D. "A gigante". In: *Folhetim*. Folha de São Paulo. 03.06.1985

RAMOS, P. E. da S. *Revista de poesia e crítica*, ano VI, nº 8, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro, set. 1982.

VEIGA, C. *Antologia da poesia francesa (do século IX ao século XX)*. 2a ed. ampliada. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VILLELA, M. M. *Algumas "Flores do mal"*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1964.

Anexos

1. Índices das edições francesas de *Les Fleurs du mal*

2. Íntegra dos poemas e das traduções citados

Índices das edições francesas de *Les Fleurs du mal*

1857 – edição de Poulet-Malassis e De Broise

Table des matières

Dédicace

Au Lecteur

Spleen et idéal

01. *Bénédiction*

02. *Le Soleil*

03. *Élévation*

04. *Correspondances*

05. *J'aime le souvenir de ces époques nues*

06. *Les Phares*

07. *La Muse malade*

08. *La Muse vénale*

09. *Le Mauvais Moine*

10. *L'Ennemi*

11. *Le Guignon*

12. *La Vie antérieure*

13. *Bohémiens en voyage*

14. *L'Homme et la mer*

15. *Don Juan aux enfers*

16. *Châtiment de l'orgueil*

17. *La Beauté*

18. *L'Idéal*

19. *La Géante*

20. *Les Bijoux*
21. *Parfum exotique*
22. *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*
23. *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*
24. *Sed non satiata*
25. *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*
26. *Le Serpent qui danse*
27. *Une Charogne*
28. *De profundis clamavi*
29. *Le Vampire*
30. *Le Léthé*
31. *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*
32. *Remords posthume*
33. *Le Chat*
34. *Le Balcon*
35. *Je te donne ces vers afin que si mon nom*
36. *Tout entière*
37. *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*
38. *Le Flambeau vivant*
39. *À celle qui est trop gaie*
40. *Réversibilité*
41. *Confession*
42. *L'Aube spirituelle*
43. *Harmonie du soir*
44. *Le Flacon*
45. *Le Poison*
46. *Ciel brouillé*
47. *Le Chat*
48. *Le Beau navire*
49. *L'Invitation au voyage*
50. *L'Irréparable*
51. *Causerie*
52. *L'Héautontimouroménos*

53. *Franciscae meae laudes*
54. *À une dame créole*
55. *Moesta et errabunda*
56. *Les Chats*
57. *Les Hiboux*
58. *La Cloche fêlée*
59. *Spleen (Pluviôse irrité)*
60. *Spleen (J'ai plus de souvenirs)*
61. *Spleen (Je suis comme le roi)*
62. *Spleen (Quand le ciel bas et lourd)*
63. *Brumes et pluies*
64. *L'Irremédiable*
65. *À une mendiante rousse*
66. *Le Jeu*
67. *Le Crépuscule du soir*
68. *Le Crépuscule du matin*
69. *La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse*
70. *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*
71. *Le Tonneau de la haine*
72. *Le Revenant*
73. *Le Mort joyeux*
74. *Sépulture*
75. *Tristesses de la lune*
76. *La Musique*
77. *La Pipe*

Fleurs du mal

78. *La Destruction*
79. *Une Martyre*
80. *Lesbos*
81. *Femmes damnées (À la pâle clarté)*
82. *Femmes damnées (Comme un bétail pensif)*

- 83. *Les Deux Bonnes Soeurs*
- 84. *La Fontaine du sang*
- 85. *Allégorie*
- 86. *La Béatrice*
- 87. *Les Métamorphoses du vampire*
- 88. *Un Voyage à Cythère*
- 89. *L'Amour et le crâne*

Révolte

- 90. *Le Reniement de saint Pierre*
- 91. *Abel et Caïn*
- 92. *Les Litanies de Satan*

Le Vin

- 93. *L'Âme du vin*
- 94. *Le Vin des chiffonniers*
- 95. *Le Vin de l'assassin*
- 96. *Le Vin du solitaire*
- 97. *Le Vin des amants*

La Mort

- 98. *La Mort des amants*
- 99. *La Mort des pauvres*
- 100. *La Mort des artistes*

1861 – edição de Poulet-Malassis e De Broise

Table des matières

Dédicace

Au Lecteur

Spleen et idéal

01. Bénédiction

02. L'Albatros

03. Élévation

04. Correspondances

05. J'aime le souvenir de ces époques nues

06. Les Phares

07. La Muse malade

08. La Muse vénale

09. Le Mauvais Moine

10. L'Ennemi

11. Le Guignon

12. La Vie antérieure

13. Bohémiens en voyage

14. L'Homme et la mer

15. Don Juan aux enfers

16. Châtiment de l'orgueil

17. La Beauté

18. L'Idéal

19. La Géante

20. Le Masque

21. Hymne à la Beauté

22 Parfum exotique

23. *La Chevelure*
24. *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*
25. *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*
26. *Sed non satiata*
27. *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*
28. *Le Serpent qui danse*
29. *Une Charogne*
30. *De profundis clamavi*
31. *Le Vampire*
32. *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*
33. *Remords posthume*
34. *Le Chat*
35. *Duellum*
36. *Le Balcon*
37. *Le Possédé*
38. *Un Fantôme*
39. *Je te donne ces vers afin que si mon nom*
40. *Semper eadem*
41. *Tout entière*
42. *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*
43. *Le Flambeau vivant*
44. *Réversibilité*
45. *Confession*
46. *L'Aube spirituelle*
47. *Harmonie du soir*
48. *Le Flacon*
49. *Le Poison*
50. *Ciel brouillé*
51. *Le Chat*
52. *Le Beau navire*
53. *L'Invitation au voyage*
54. *L'Irréparable*
55. *Causerie*

56. *Chant d'automne*
57. *À une Madone*
58. *Chanson d'après-midi*
59. *Sisina*
60. *Franciscae meae laudes*
61. *À une dame créole*
62. *Moesta et errabunda*
63. *Le Revenant*
64. *Sonnet d'automne*
65. *Tristesses de la lune*
66. *Les Chats*
67. *Les Hiboux*
68. *La Pipe*
69. *La Musique*
70. *Sépulture*
71. *Une Gravure fantastique*
72. *Le Mort joyeux*
73. *Le Tonneau de la haine*
74. *La Cloche fêlée*
75. *Spleen (Pluviôse irrité)*
76. *Spleen (J'ai plus de souvenirs)*
77. *Spleen (Je suis comme le roi)*
78. *Spleen (Quand le ciel bas et lourd)*
79. *Obsession*
80. *Le Goût du néant*
81. *Alchimie de la douleur*
82. *Horreur sympathique*
83. *L'Héautontimouroménos*
84. *L'Irremédiable*
85. *L'Horloge*

Tableaux Parisiens

86. *Paysage*
87. *Le Soleil*
88. *À une mendiante rousse*
89. *Le Cygne*
90. *Les Sept Vieillards*
91. *Les Petites Vieilles*
92. *Les Aveugles*
93. *À une passante*
94. *Le Squelette laboureur*
95. *Le Crépuscule du soir*
96. *Le Jeu*
97. *Danse macabre*
98. *L'Amour du mensonge*
99. *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*
100. *La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse*
101. *Brumes et pluies*
102. *Rêve parisien*
103. *Le Crépuscule du matin*

Le Vin

104. *L'Âme du vin*
105. *Le Vin des chiffonniers*
106. *Le Vin de l'assassin*
107. *Le Vin du solitaire*
108. *Le Vin des amants*

Fleurs du mal

109. *La Destruction*
110. *Une Martyre*
111. *Femmes damnées (Comme un bétail pensif)*
112. *Les Deux Bonnes Soeurs*

113. *La Fontaine du sang*

114. *Allégorie*

115. *La Béatrice*

116. *Un Voyage à Cythère*

117. *L'Amour et le crâne*

Révolte

118. *Le Reniement de saint Pierre*

119. *Abel et Caïn*

120. *Les Litanies de Satan*

La Mort

121. *La Mort des amants*

122. *La Mort des pauvres*

123. *La Mort des artistes*

124. *La Fin de la journée*

125. *Le Rêve d'un curieux*

126. *Le Voyage*

1868 – organização de Charles Asselineau e Théodore de Banville; edição de Michel Levy

Table des matières

Dédicace

Preface

Spleen et idéal

01. Bénédiction

02. L'Albatros

03. Élévation

04. Correspondances

05. J'aime le souvenir de ces époques nues

06. Les Phares

07. La Muse malade

08. La Muse vénale

09. Le Mauvais Moine

10. L'Ennemi

11. Le Guignon

12. La Vie antérieure

13. Bohémiens en voyage

14. L'Homme et la mer

15. Don Juan aux enfers

16. À Théodore de Banville

17. Châtiment de l'orgueil

18. La Beauté

19. L'Idéal

20. La Géante

21. Le Masque

22. *Hymne à la Beauté*
23. *Parfum exotique*
24. *La Chevelure*
25. *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*
26. *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*
27. *Sed non satiata*
28. *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*
29. *Le Serpent qui danse*
30. *Une Charogne*
31. *De profundis clamavi*
32. *Le Vampire*
33. *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*
34. *Remords posthume*
35. *Le Chat*
36. *Duellum*
37. *Le Balcon*
38. *Le Possédé*
39. *Un Fantôme*
40. *Je te donne ces vers afin que si mon nom*
41. *Semper eadem*
42. *Tout entière*
43. *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*
44. *Le Flambeau vivant*
45. *Réversibilité*
46. *Confession*
47. *L'Aube spirituelle*
48. *Harmonie du soir*
49. *Le Flacon*
50. *Le Poison*
51. *Ciel brouillé*
52. *Le Chat*
53. *Le Beau navire*
54. *L'Invitation au voyage*

55. *L'Irréparable*
56. *Causerie*
57. *Chant d'automne*
58. *À une Madone*
59. *Chanson d'après-midi*
60. *Sisina*
61. *Vers pour le portrait d'Honoré Daumier*
62. *Franciscae meae laudes*
63. *À une dame créole*
64. *Moesta et errabunda*
65. *Le Revenant*
66. *Sonnet d'automne*
67. *Tristesses de la lune*
68. *Les Chats*
69. *Les Hiboux*
70. *La Pipe*
71. *La Musique*
72. *Sépulture*
73. *Une Gravure fantastique*
74. *Le Mort joyeux*
75. *Le Tonneau de la haine*
76. *La Cloche fêlée*
77. *Spleen (Pluviöse irrité)*
78. *Spleen (J'ai plus de souvenirs)*
79. *Spleen (Je suis comme le roi)*
80. *Spleen (Quand le ciel bas et lourd)*
81. *Obsession*
82. *Le Goût du néant*
83. *Alchimie de la douleur*
84. *Horreur sympathique*
85. *Le Calumet de paix, imité de Longfellow*
86. *La Prière d'un païen*
87. *Le Couvercle*

88. *L'Imprévu*
89. *L'Examen de minuit*
90. *Madrigal triste*
91. *L'Avertisseur*
92. *À une Malabaraise*
93. *La Voix*
94. *Hymne*
95. *Le Rebelle*
96. *Les Yeux de Berthe*
97. *Le Jet d'eau*
98. *La Rançon*
99. *Bien loin d'ici*
100. *Le Coucher du soleil romantique*
101. *Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*
102. *Le Gouffre*
103. *Les Plaintes d'un Icare*
104. *Recueillement*
105. *L'Héautontimouroménos*
106. *L'Irremédiable*
107. *L'Horloge*

Tableaux Parisiens

108. *Paysage*
109. *Le Soleil*
110. *Lola de Valence*
111. *La Lune offensée*
112. *À une mendiante rousse*
113. *Le Cygne*
114. *Les Sept Vieillards*
115. *Les Petites Vieilles*
116. *Les Aveugles*
117. *À une passante*

- 118. *Le Squelette laboureur*
- 119. *Le Crépuscule du soir*
- 120. *Le Jeu*
- 121. *Danse macabre*
- 122. *L'Amour du mensonge*
- 123. *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*
- 124. *La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse*
- 125. *Brumes et pluies*
- 126. *Rêve parisien*
- 127. *Le Crépuscule du matin*

Le Vin

- 128. *L'Âme du vin*
- 129. *Le Vin des chiffonniers*
- 130. *Le Vin de l'assassin*
- 131. *Le Vin du solitaire*
- 132. *Le Vin des amants*

Fleurs du mal

- 133. *La Destruction*
- 134. *Une Martyre*
- 135. *Femmes damnées (Comme un bétail pensif)*
- 136. *Les Deux Bonnes Soeurs*
- 137. *La Fontaine du sang*
- 138. *Allégorie*
- 139. *La Béatrice*
- 140. *Un Voyage à Cythère*
- 141. *L'Amour et le crâne*

Révolte

142. *Le Reniement de saint Pierre*

143. *Abel et Caïn*

144. *Les Litanies de Satan*

La Mort

145. *La Mort des amants*

146. *La Mort des pauvres*

147. *La Mort des artistes*

148. *La Fin de la journée*

149. *Le Rêve d'un curieux*

150. *Le Voyage*

1975 – Texto estabelecido, apresentado e anotado por Claude Pichois.

Table des matières

Dédicace

Au Lecteur

SPLEEN ET IDEAL

I Bénédiction

II L'Albatros

III Elévation

IV Correspondances

V J'aime le souvenir de ces époques nues,

VI Les Phares

VII La Muse malade

VIII La Muse vénale

IX Le Mauvais Moine

X. L'Ennemi

XI. Le Guignon

XII. La Vie antérieure

XIII Bohémiens en Voyage

XIV. L'Homme et la Mer

XV. Don Juan aux Enfers

XVI. Châtiment de l'Orgueil

XVI La Beauté

XVII L'Idéal

XIX. La Géante

XX. Le Masque

XXI. Hymne à la Beauté

XXII. Parfum exotique

XXIII La Chevelure

- XXIV Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,*
XXV Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,
XXVI Sed non satiata
XXVII Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
XXVIII Le Serpent qui danse
XXIX Une Charogne
XXX De profundis clamavi
XXXI Le Vampire
XXXII Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
XXXIII Remords posthume
XXXIV Le Chat
XXXV Duellum
XXXVI Le Balcon
XXXVII Le Possédé
XXXVIII Un Fantôme
XXXVIII I Les Ténèbres
XXXVIII II Le Parfum
XXXVIII III Le Cadre
XXXVIII IV Le Portrait
XXXIX Je te donne ces vers afin que si mon nom
XL Semper Eadem
XLI Tout entière
XLII Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
XLIII Le Flambeau vivant
XLIV Réversibilité
XLV Confession
XLVI L'Aube spirituelle
XLVII Harmonie du Soir
XLVIII Le Flacon
XLIX Le Poison
L Ciel brouillé
LI Le Chat
LII Le Beau Navire

LIII L'Invitation au Voyage
LIV L'Irréparable
LV Causerie
LVI Chant d'Automne
LVII A une Madone
LVIII Chanson d'Après-midi
LIX Sisina
LX Franciscae meae laudes
LXI A une Dame créole
LXII Moesta et errabunda
LXIII Le Revenant
LXIV Sonnet d'Automne
LXV Tristesses de la Lune
LXVI Les Chats
LXVII Les Hiboux
LXVIII La Pipe
LXIX La Musique
LXX Sépulture
LXXI Une Gravure fantastique
LXXII Le Mort joyeux
LXXIII Le Tonneau de la Haine
LXXIV La Cloche fêlée
LXXV Spleen
LXXVI Spleen
LXXVII Spleen
LXXVIII Spleen
LXXIX Obsession
LXXX Le Goût du Néant
LXXXI Alchimie de la Douleur
LXXXII Horreur sympathique
LXXXIII L'Héautontimorouménos
LXXXIV L'Irrémédiable
LXXXV L'Horloge

TABLEAUX PARISIENS

LXXXVI Paysage

LXXXVII Le Soleil

LXXXVIII A une Mendiante rousse

LXXXIX Le Cygne

XC Les Sept Vieillards

XCI Les Petites Vieilles

XCII Les Aveugles

XCIII A une Passante

XCIV Le Squelette laboureur

XCV Le Crépuscule du Soir

XCVI Le Jeu

XCVII Danse macabre

XCVIII L'Amour du Mensonge

XCIX Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,

C La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse,

CI Brumes et Pluies

CII Rêve parisien

CIII Le Crépuscule du Matin

LE VIN

CIV L'Ame du Vin

CV Le Vin des Chiffonniers

CVI Le Vin de l'Assassin

CVII Le Vin du Solitaire

CVIII Le Vin des Amants

FLEURS DU MAL

CIX La Destruction

CX Une Martyre

CXI Femmes damnées

CXII Les Deux Bonnes Sœurs

CXIII La Fontaine de Sang

CXIV Allégorie

CXV La Béatrice

CXVI Un Voyage à Cythère

CXVII L'Amour et le Crâne

RÉVOLTE

CXVIII Le Reniement de Saint Pierre

CXIX Abel et Caïn

CXX Les Litanies de Satan

LA MORT

CXXI La Mort des Amants

CXXII La Mort des Pauvres

CXXIII La Mort des Artistes

CXXIV La Fin de la Journée

CXXV Le Rêve d'un Curieux

CXXVI Le Voyage

Poèmes Apportés Par La Troisième Édition, 1868

cxxvii – Épigraphe Pour Un Livre Condamné

cxxviii - Madrigal Triste

cxxix – La Prière D'un Païen

cxxx – Le Rebelle

cxxxi – L'avertisseur

cxxxii – Recueillement

cxxxiii - Le Couvercle

cxxxiv – La Lune Offensée

cxxxv – Le Gouffre

cxxxvi – Les Plaintes D'un Icare

cxxxvii – L'examen De Minuit

cxxxviii – Bien Loin D'ici

Les Epaves

cxxxix – I Le Coucher Du Soleil Romantique

Pieces Condamnees Tirees Des "Fleurs Du Mal"

cxl – II Lesbos

cxli – III Femmes Damnées (Delphine Et Hippolyte)

cxlii – IV Le Léthé

cxliii – V À Celle Qui Est Trop Gaie

cxliv – VI Les Bijoux

cxlv – VII Les Métamorphoses Du Vampire

Galanteries

cxlvi – VIII Le Jet D'eau

cxlvii – IX Les Yeux De Berthe

cxlviii – X Hymne

cxlix – XI Les Promesses D'un Visage

cl – XII Le Monstre Ou Le Paranymphe D'une Nymphé Macabre

cli – XIII Franciscae Meae Laudes

Épigraphes

clii – XIV Vers Pour Le Portrait De M. Honoré De Daumier

cliii – XV Lola De Valence

cliv – XVI Sur Le Tasse En Prison D'eugène Delacroix

*Pieces Diverses**clv – XVII La Voix**clvi – XVIII L'imprévu**clvii – XIX La Rançon**clviii – XX À Une Malabaraise**Bouffonneries**clix – XXI Sur Les Débuts D'amina Boschetti**clx – XXII À Propos D'un Importun**clxi – XXIII Un Cabaret Folâtre*

2. Íntegra das traduções citadas

HaddadJA1957t

Correspondências

*A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com olhos familiares.*

*Como os ecos além confundem seus rumores
Na mais profunda e mais tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.*

*Perfumes frescos há como carnes de criança
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos
E outros ricos, triunfais e podres na fragrância*

*Que possuem a expansão do universo sem termos
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam dos sentidos o transporte imenso.*

JunqueiraI1985t

Correspondências

*A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.*

*Como ecos longos que à distância se matizam
 Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
 Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
 Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.*

*Há aromas frescos como a carne dos infantes,
 Doces como o oboé, verdes como a campina,
 E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,*

*Com a fluidez daquilo que jamais termina,
 Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
 Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.*

Moitta|S1971t

IV – Correspondências

*A Natureza é um templo, onde vivos pilares
 Deixam, vêzes, ouvir estranhas ingresias:
 Por êles o homem passa em meio a alegorias
 Que o perscrutam então, com olhos familiares.*

*Tal como os ecos se confundem à distância,
 Em uma tenebrosa e profunda unidade,
 Imensa como a noite e como a claridade.
 Correspondem-se os sons, as cores, a fragrância.*

*Como pele de criança, há essência que são meigas,
 Doces como os oboés e frescas como as veigas
 - E há aromas fortes, de um poder sensual intenso,*

*E quais as cousas infinitas, expandidos,
Como o âmbar e o benjoim, como o almíscar e o incenso,
Ao êxtase levando o espírito e os sentidos.*

CardosoC193338

Correspondências

*A natureza é um templo, onde vivos pilares
Palavras deixam sair em confusão imensa;
O homem atravessa aí uma floresta densa
De símbolos, que o têm sob íntimos olhares.*

*Como os ecos além se confundem nos ares,
Numa unidade ideal, mas tão profunda e extensa
Quanto a noite fechada ou claridade intensa,
Fundem-se cores, sons e aromas mais dispares.*

*Perfumes frescos há de carne de criança,
Doces como o oboé, verdes como a esperança,
E há outros triunfais, ricos ou corrompidos,*

*Tendo a viva expressão dessas coisas sem fim,
Tais como o âmbar, o incenso, o almíscar, o benjoim,
Que o enlevo cantam da alma e erguem-nos os sentidos.*

iDutraO193738

02. Correspondência

*A natureza é um templo em que vivos pilares
Trocam, de quando em vez, esquisitas mensagens;
O homem, nessa floresta, anda através de imagens*

Que o seguem, sem querer, com olhos familiares.

*Como os ecos sem fim, que à distância se escondem
Na mesma tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os perfumes, os sons e as côres se respondem.*

*Há perfumes que são como as crianças franzinas,
Doces como os oboés, verdes como as campinas,
- E outros há triunfais, ricos e corrompidos,*

*Tendo a larga expansão do infinito, do imenso,
Assim como o benjoim, a malva, âmbar e o incenso,
Que celebram, cantando, o espírito e os sentidos.*

GrünwaldJL19914

Correspondências (p.59)

*A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam sair às vezes palavras confusas:
Por florestas de símbolos, lá o homem cruza
Observado por olhos ali familiares.*

*Tal longos ecos longe onde lá se confundem
Dentro de tenebrosa e profunda unidade
Imensa como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se transfundem.*

*Perfumes de frescor tal a carne de infantes,
Doces como o oboé, verdes igual ao prado,
- Mais outros, corrompidos, ricos, triunfantes,*

*Possuindo a expansão de um algo inacabado,
Tal como o âmbar, almíscar, benjoim e incenso,
Que cantam o enlevar dos sentidos e o senso.*

iGuimaraensE193383

03. Correspondências

*Parece a Natureza um templo architettato,
e no qual fala a pedra às vezes: uma basta
e sombria floresta, ao homem que se arrasta
e entre os symboblos vai, que o espreitam, deslumbrado*

*tal se confunde um echo e ao longe, de onde em onde
se amplia numa obscura e profunda unidade
que é vasta como a noie e como a claridade,
côres, perfumes, sons, tudo se corresponde.*

*Sei de aromas que são de uma carnal frescura
como a pelle infantil: outros, de um verde intenso
de relva; e os que o oboé relembram, com doçura.*

*- E outros, que as sensações do infinitos supplantam,
âmbar ou benjoim, almiscar ou incenso,
e que os transportes da alma e dos sentidos cantam.*

iPachecoF193234

04. Correspondencias

*A natureza é um templo, onde pilastras vivas
Manam de quando em vez o confuso segredo.
Em cada canto, ahi, um symbolo do enredo*

Tem para todos nós miradas compreensivas.

*e é tudo um echo só às vozes dispersivas.
ferve por toda parte a unidade em levedo.
A mesma a noute vasta e a luz clara e sem medo,
E o aroma, e a côr e o som – simples alternativas.*

*Ha cheiros com o frescor da carne das crianças,
E suaves como oboés, e verdes como franças,
E outros, de corrupção, e ricos, e subidos.*

*No amplo expandir subtil de materia sem fim,
Como o ambar, como o incenso, e o almiscar, e o benjoim,
Cantando os vôos d'alma e a febre dos sentidos!*

VeigaC197211

01. Correspondências

*A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam por vez ouvir um língua confusa;
Nela, simbólicas florestas o homem cruza,
Atraindo, ao passar, amistosos olhares.*

*Como os ecos, ao longe, afinam seus rumores,
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Correspondem-se os sons, os perfumes, e as cores.*

*Alguns perfumes têm da criança o frescor,
A maciez do oboé, das matas o verdor,
- E ricos outros são, triunfantes, corrompidos,*

*Possuindo a expansão dessas coisas sem fim,
Tal como o incenso, o nardo, o sândalo, o benjoim,
Que cantam o fervor da mente e dos sentidos.*

SilvaJM200384

83 Correspondências

*A natureza é um templo onde os vivos pilares
Deixam, às vezes, escapar de palavras uma festa;
O homem nela passa como através de uma floresta
De símbolos que o vêem com olhos familiares.*

*Como longos ecos que de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se fundem.*

*Existem perfumes frescos como a carne das crianças,
Doces como os oboés, verdes como certas pedrarias,
E outros, dissolutos e ricos, além das esperanças*

*Tendo a expansão das coisas infinitas, pradarias
Do almíscar, do sândalo, do benjoim ou do incenso
Que cantam do espírito e do sentido o élan imenso.*

GuimarãesD191281

04 Correspondencias

*A Natureza é um templo augusto, singular,
Que a gente ouve exprimir em língua misteriosa;
Um bosque simbolista onde a árvore frondosa
Vê passar os mortaes, e segue-os com o olhar.*

*Como distintos sons que ao longe vão perder-se,
Formando uma só voz, de uma rara unidade,
Tam vasta como a noite e como a claridade,
Sons, perfumes e cor logram corresponder-se.*

*Há perfumes subtis de carnes virginaes,
Doces como o oboé, verdes como o alecrim,
- E outros, de corrupção, ricos e triunfaes,*

*Como o âmbar e o musgo, o incenso e o benjoim,
Entoando o louvor dos arroubos ideaes,
Com a larga expansão das notas d'um clarim.*

Paisagem

Quero, para compor os meus castos monólogos,
 Deitar-me junto ao céu, à moda dos astrólogos
 E bem perto do sino ouvir-lhe cismarento
 As solenes canções, levadas pelo vento.
 5 As mãos postas no queixo, eu do alto da mansarda,
 Hei de ver a oficina a cantar na hora parda:
 Torres e chaminés ou mastros da cidade,
 Grandes céus a fazer sonhar a eternidade.

É sempre doce ver que à tarde a bruma vela
 10 A estrela pelo azul e a lâmpada à janela,
 Os rios de carvão irem ao firmamento,
 E a lua derramar seu frouxo encantamento:
 Eu hei de ver a primavera, o outono e o estio:
 E quando o inverno vier, monótono de frio,
 15 Por tudo fecharei cortinas e portões
 Para construir na noite as feéricas mansões.
 Sonharei com o poente azul e com seus astros,
 Repuxos no jardim chorando entre alabastros,
 Beijos como canções desde a manhã à tarde,
 20 Tudo o que de infantil o Idílio ainda guarde.
 O alvoroço lá fora em tempestade cresça
 Mas eu nunca erguerei da carteira a cabeça:
 Mergulhado serei nesta sensualidade
 Do mês de abril chamar só com minha vontade,
 25 Tirar sol de minha alma que mudar espera
 Meu pensamento ardente em tépida atmosfera.

Tradução de HaddadJA1957t

LXXXVI Paisagem

*Quero, para compor os meus castos monólogos,
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
E, junto aos campanários, escutar sonhando
Solenes cânticos que o vento vai levando.*

*5 As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.*

*É doce ver, em meio à bruma que nos vela,
10 Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,
Os rios de carvão galgar o firmamento
E a lua derramar seu suave encantamento.
Verei a primavera, o estio, o outono; e quando,
Com seu lençol de neve, o inverno for chegando,
15 Cada postigo fecharei com férreos elos
Para na noite erguer meus mágicos castelos.
Hei de sonhar então com azulados astros,
Jardins onde a água chora em meio aos alabastros,
Beijos, aves que cantam de manhã e à tarde,
20 E tudo o que no Idílio de infantil se guarde.
O Tumulto, golpeando em vão minha vidraça,
Não me fará volver a fronte ao que se passa,
Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento
De lembrar a Primavera em pensamento
25 E um sol na alma colher, tal como quem, absorto,
Entre as idéias goza um tépido conforto.*

Tradução de Junqueira1985t

CVIII Paisagem

*Quero, para compor églogas, castamente,
 Como os astrólogos, dormir do céu em frente,
 Dos campanários perto, escutando a sonhar,
 Seus hinos triunfais, retumbando pelo ar.
 5 As duas mãos no queixo e do alto da trapeira,
 Verei o estúdio, que parola a tarde inteira,
 Sineiras, chaminés, urbanos mastaréis,
 E a recordar a eternidade, os grandes céus.*

*Quão doce é ver surgir, lá no azul, uma estrêla,
 10 Das brumas através e a lâmpada à janela,
 E o rôlo de fumaça, aos espaços subir,
 E a lua, o seu encanto esmaiado espargir.
 Primaveras verei, os outonos, e estios,
 E quando o inverno vier, de monótonos frios,
 15 Postigos e portais, de pronto fecharei,
 E paços feéricos, na noite construirei.
 Então vislumbrarei os azuis horizontes,
 Repuxos e jardins, com seus tanques e fontes,
 Beijos, aves, cantando em tardes e manhãs,
 20 Tudo o que o Idílio of'rece, em graças mais louçãs.
 O motim que a bramir em meu portal não cessa,
 Não me fará mover, nem um pouco a cabeça,
 Pois dar-me-ei a evocar, em doce languidez,
 A primavera, só com a minha avidez,
 25 Do coração colher um sol, criando, absorto,
 Nos pensamentos meus, um tépido confôrto.*

Tradução de Moitta/S1971t

Cxix Crepúsculo Vespertino

*Eis a noite a cair, do criminoso amiga,
 Que a pesepelo vem, como cúmplice antiga.
 Tal uma alcôva, o céu se enche lento, de sombra,
 E o inquieto homem se torna uma fera que assombra.*

*Oh noite, amável noite, almejada por êsse
 Que dizer pode: hoje fizemos nossa messe,
 Pois temos trabalhado! É a noite que consola
 O ânimo que uma dor selvagem estiola,
 O sábio, que reclina a pesada cabeça,
 E o obreiro que, acurvado, ao seu leito regressa.*

*Os demônios entanto, acordam de seus ócios,
 E espalham-se pelo ar, como homens de negócios
 E empurram a correr, tôdos e paravento.
 Através dos clarões, relampejando ao vento,
 Brilha a Prostituição, alumando as ruelas,
 E como formigueiro, abre as suas vielas.
 E em tôda a parte, força uma oculta devesa,
 Qual inimigo que arma uma ação de surpresa,
 E em meio ao meretrício agita-se fremente,
 Qual germe que corrói o homem interiormente.
 Ouvem-se, aqui e ali, das cozinhas sibilos,
 Os teatros a guinchar e orquestras com seus trilos,
 Pelas mêsas do hotel, onde rola a batota,
 A chusma dos rufiões e croias se abarrota,
 E os ladrões que não têm jamais, tréguas nem tratos,
 Vão logo começar seu trabalho de ratos,
 E forçar lestamente, os cofres e as janelas,
 P'ra viver algum tempo e vestir as michelas.*

*Recolhe-te, minha alma, em momento tão grave,
 E fecha a êste rumor, o teu ouvido suave,
 Esta é a hora má, que a dor dos doentes exaspera,
 Estrangula-os a noite escura, à sua espera,
 Cumprem pois o seu fado e vão ao podrideiro,
 Com seus suspiros se enche o hospital por inteiro,
 - Mais de um não há de vir à sôpa perfumada,
 Ao pé do fogo, à noite e junto à bem amada.*

*E em mór parte, talvez, muitos não conheceram,
 A doçura de um lar e assim, nunca viveram!*

Tradução de Moitta/S1971t

O Crepúsculo Vespertino

*Eis a noite sutil, amiga do assassino;
 Ela vem como um cúmplice, a passo lupino;
 Qual grande alcova o céu se fecha lentamente,
 E em besta fera torna-se o homem impaciente.*

*Ó noite, amável noite, almejada por quem
 Cujas mãos, sem mentir, podem dizer: Amém,
 Ganhamos nosso pão! - É a noite que alivia
 As almas que uma dor selvagem suplicia,
 O sábio cuja fronte pesa sem proveito,
 E o recurvo operário que regressa ao leito.
 Entretanto, demônios insepultos no ócio
 Acordam do estupor, como homens de negócio,
 E estremecem a voar o postigo e a janela.
 Através dos clarões que o vendaval flagela
 O Meretrício brilha ao longo das calçadas;*

Qual formigueiro ele franqueia mil entradas;
 Por toda parte engendra uma invisível trilha,
 Assim como o inimigo apronta uma armadilha;
 Pela cidade imunda e hostil se movimenta
 Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta.
 Ouvem-se aqui e ali as cozinhas a chiar,
 Os teatros a ganir, as orquestras a ecoar;
 Sobre as roletas em que o jogo encena farsas
 Curvam-se escroques e rameiras; seus comparsas,
 E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm,
 Começam cedo a trabalhar, eles também,
 Forçando docemente o trinco e a fechadura
 Para que a vida não lhes seja assim tão dura.

Recolhe-te, minha alma, neste grave instante,
 E tapa teus ouvidos a este som uivante.
 É o momento em que as dores dos doentes culminam!
 A Noite escura os estrangula; eles terminam
 Seus destinos no horror de um abismo comum;
 Seus suspiros inundam o hospital; mais de um
 Não mais virá buscar a sopa perfumada,
 Junto do fogo, à tarde, ao pé da bem-amada.

E entre eles muitos há que nunca conheceram
 A doçura do lar e que jamais viveram!

Tradução de Junqueira/1985t

Xo Crepúsculo da Tarde

É doce o anoitecer, que é amigo do réu;
 Como um cúmplice vem, tão veludoso; o céu
 Fecha-se lentamente - ele é uma alcova enorme

*E muda o homem inquieto em fera que não dorme.
 Desejam-te por certo, ó suave anoitecer,
 Estes que sem mentir hão de poder dizer:
 Nós trabalhamos hoje! É a tarde que alivia
 As almas que devora uma atroz agonia,
 O sábio mais tenaz, pesada a fronte em chama,
 O cansado artesão que volta à sua cama.
 E demônios malsãos, nestes pardos instantes,
 Acordam gravemente e, como os negociantes,
 E movem ao voar o postigo ou a porta.
 Através dos clarões que a ventania entorta,
 O deboche na rua acende lume infame,
 E como um formigueiro encontra o seu forame 1.
 Vai forçando por tudo uma escondida estrada,
 Tal como um inimigo a tentar a emboscada;
 Move-se pelo bairro, o que o lodo consome,
 E como um verme rouba ao homem o que come.
 Ouve-se em cada canto a cozinha assobiar,
 O teatro estremecer, a orquestra rressonar;
 Nas mesas dos cafés, sonoras de remoques,
 Vão conversando as cortesãs com os escroques 2,
 Os ladrões que mercê nem trégua alguma têm
 Vão logo principiar seu trabalho também,
 Docemente forçar caixas-fortes de bancos,
 Para vestir a amante e dormir pelos bancos 8.*

*Fecha-te, coração, neste grave momento.
 E os meus ouvidos cerra a este horrível lamento
 Que vem dos hospitais quando as dores culminam!
 Os enfermos a noite estrangula; terminam
 O seu destino e vão para o abismo comum;
 Vão enchendo o hospital de suspiros. Mais de um*

*Não virá mais buscar a sopa perfumada,
Junto ao fogão, à tarde, ao pé de uma alma amada.*

*Deles, a maior parte jamais conheceu,
A doçura do lar, como jamais viveu.*

Tradução de HaddadJA1957t

CXXVII CREPÚSCULO MATINAL

*Soava a alvorada pelo pátio das casernas,
E o vento da manhã apagava as lanternas.*

*Era a hora em que o tropel dos sonhos malfazentes,
Nos travesseiros, turba êsses adolescentes,
Em que, como ôlho que palpita e olha de esquelha,
A candeia, de dia, é qual mancha vermelha,
Em que a alma, sob a ação do corpo lasso e rude,
Do lampião e do dia arremeda a atitude.
Como um rosto que chora e a brisa enxuga o pranto,
Das fugitivas cousas o ar se enche de espanto.
Cansa o homem de escrever, de amar a mulher cansa.*

*Nas casas sobe o fumo e no alto se balança.
Lívidas, de mortiço olhar, as meretrizes
Dormiam, bôca aberta, os sonos infelizes.
As mendigas, movendo os seios, sem segredos,
Sopravam seus tições e os friorentos dêdos,
A hora em que entre a miséria e o frio cortante e hartos,
Aumenta mais a dor das mulheres de parto.
Qual suspiro que morre, em de sangue uma escuma,
Do galo o canto, além, dilacerava a bruma.
De nevoeiros, um mar banhava os edifícios,
E os moribundos lá no fundo dos hospícios,
Seu último estertor, em soluços, soltavam.
Alquebrado da orgia, os devassos voltavam.*

*Em traje rosa e verde e tiritando, a aurora,
Lenta, avançava, no deserto Sena, agora,
E o sombrio Paris, esfregando o ôlho arteiro,
Seus utensílios empunhava, velho obreiro.*

Tradução de Moitta|S1971t

O Crepúsculo Matinal

*Cantava a diana pelos pátios das casernas,
E o vento da manhã soprava nas lanternas.*

*Era a hora em que o tropel dos sonhos malfazejos
Retorce entre os lençóis impúberes desejos;
Em que, como olho que palpita e olha de esquelha,
A luz deixa no espaço uma nódoa vermelha;
Em que o espírito, ao peso da matéria bruta,
Imita o afã da lâmpada e do dia em luta.
Qual uma face cujo pranto a brisa enxuga,
O ar incorpora as pulsações da noite em fuga,
Cansa o homem de escrever e a mulher já não ama.*

*Nas casas via-se a primeira e tibia chama.
As prostitutas, sob as pálpebras sem viço,
Boca aberta, dormiam seu sono maciço;
As mendigas, os seios magros e doentios,
Sopravam os tições e os hirtos dedos frios.
Era a hora em que, ao fundo de um mísero quarto,
Mais padece a mulher entre as dores do parto;
Como um soluço à tona da sangüínea espuma,
A voz do galo ao longe espedaçava a bruma;
Um mar de névoas engolfava os edifícios,
E os moribundos, esquecidos nos hospícios,
Entre estertores desiguais se contorciam.
Exaustos, os rufiões enfim se recolhiam.*

Em traje verde e róseo, a enregelada aurora

*Fluía devagar pelo ermo Sena agora,
E Paris, os sombrios olhos entreabrindo,
Rumo ao trabalho, velho obreiro, ia seguindo.*

Tradução de Junqueira1985t

XVIII - O Crepúsculo Da Manhã

*Cantava a diana pelos pátios das casernas,
E o vento matinal assoprava as lanternas.*

*Era a hora em que o caudal dos sonhos repelentes
Retorcia na cama alvos adolescentes;
Como um olho a sangrar, que vibra e se desmancha,
Uma lâmpada ao sol era vermelha mancha;
E a alma grave do corpo imitava a porfia
Da luta que travava a lâmpada com o dia.
Como um rosto a chorar e que à brisa se enxuga,
Havia o tremor no ar dos objetos na fuga,
Lasso era o homem de ler como a mulher de amar.*

*As mansardas além pareciam fumar.
As mulheres do amor com seu olhar febril
Dormiam a roncar o seu sono imbecil;
As pobres, arrastando os seios frios, magros,
Sopravam seus tições e seus dedos amargos.
Era a hora em que, no frio e miserável quarto,
Se acrescentava a dor das mulheres no parto;
Um soluço cortado e por sangue espumoso,
Cantava o galo ao longe a ferir o ar brumoso;
A névoa - um vasto mar - banhava os edifícios
E os homens, a morrer no fundo dos hospícios,*

*Davam seu estertor, mas em soluços falhos;
Voltavam os rufiões, roídos de trabalhos.*

*A aurora, tiritando em seu vestido aberto,
la lenta a avançar sobre o Sena deserto,
E os olhos esfregando, o sombrio Paris
Apanha a ferramenta, operário feliz.*

Tradução de HaddadJA1957t

A morte dos artistas

*Quantas vezes eu devo enfiar a fantasia,
Tua fronte beijar, triste Caricatura?
Para o alvo não errar, de mística feitura,
Quantos dardos perder, fazendo a pontaria?*

*Em vãs complicações nossa alma se esvazia,
E vamos demolir muito forte armadura,
Antes de contemplar a grande Criatura,
Cujo anseio infernal nos enche de agonia!*

*Há mais de um que jamais o seu Ídolo alcança,
E este escultor maldito, as injúrias sofrendo,
No peito e na cabeça os punhos vai batendo:*

*Seu triste Capitólio é uma só esperança!
É que a Morte lembrando as luzes matutinas
Lhe faça despontar as flores cerebrinas!*

VeigaC197211

CXXIII - A morte dos artistas

*Quantas vezes irei sacudir os meus guisos,
Tua fronte beijar, morna Criatura?
E para o alvo alcançar, de tão mística altura,
Quantos dardos da aljava hão de me ser precisos?*

*Em conjuras sutis usaremos os juízos,
Para após demolir muita grave armadura,
Antes de contemplar a grande Criatura
De desejo infernal que paralisa os risos!*

*Há estes que o Ídolo seu não fitaram jamais,
Há o maldito escultor que, marcado de ofensa,
Só vive a martelar o peito e a fronte imensa.*

*Só esperam - Capitólio, e de sombras fatais! -
Venha a Morte e planando à feição de um sol novo,
Em seu cérebro arder como um floral renovo.
HaddadJA1957t*

Cxlviii A morte dos artistas

*Quantas vezes terei de sacudir meus guizos
E te beijar, caricatura torva, a fronte?
Para atingir esse alvo de ar místico, insonte,
Quantos, inúteis dardos já serão precisos?*

*A alma usaremos em conluios indecisos,
E destruiremos todo arnez que nos afronte,
Antes de ver a Criatura a nós defronte,
Que nos faz soluçar com seus tétricos risos!*

*Do seu Ídolo, há quem jamais tenha lembrança,
E escultores que são marcados pela injúria,
E o peito e a fronte martelando vão com fúria,*

*Só têm, estranho capitólio, uma esperança!
É que a Morte, a pairar, como um sol recenvindo,
Dos seus cérebros faça as flores ir se abrindo!
MoittaIS1971t*

A morte dos artistas

*Quantas vezes terei de sacudir meus guizos
E a fronte te beijar, triste caricatura?
Para atingir nesse alvo a mística nervura,
Quantos dardos, alijava, enfim serão preciosos?*

*Usaremos nossa alma em conluios concisos,
E destruiremos cada peça de armadura,
Antes de contemplar a soberba criatura
Que nos faz soluçar com fúnebres sorrisos!*

*Há quem jamais tenha fé de um Ídolo a lembrança,
E artistas há também, marcados pela injúria,
Que, sempre a martelar o peito e a fronte em fúria,*

*Só tem, sombrio Capitólio, uma esperança!
É que a Morte, a pairar qual sol há pouco vindo,
O crânio lhe fará em flores ir se abrindo!*

Junqueira1985t

Paráfrase de Baudelaire

*Assim! Quero sentir sobre a minha cabeça
 O peso dessa noite embalsamada e espessa...
 Que suave calor, que volúpia divina
 As carnes me penetra e os nervos me domina!
 Ah! Deixa-me aspirar indefinidamente
 Este aroma subtil, este perfume ardente!
 Deixa-me adormecer envolto em teus cabelos!...
 Quero senti-los, quero aspirá-los, sorvê-los,
 E neles mergulhar loucamente o meu rosto,
 Como quem vem de longe, e às horas do sol posto,
 Acha a um canto da estrada uma nascente pura,
 Onde mitiga ansioso a sede que o tortura...
 Quero tê-los nas mãos, e agitá-los, cantando,
 Como a um lenço, pelo ar saudades espalhando.
 Ah! Se pudesses ver tudo o que neles vejo!
 - Meu desvairado amor! Meu insano desejo!...*

*Teus cabelos contêm uma visão completa:
 - Largas águas, movendo a superfície inquieta,
 Cheia de um turbilhão de velas e de mastros,
 Sob o claro dossel palpitante dos astros;
 Cava-se o mar, rugindo, ao peso dos navios
 De todas as nações e todos os feitios,
 Desenrolando no alto as flâmulas ao vento,
 E recortando o azul do limpo firmamento,
 Sob o qual há uma eterna, uma infinita calma.*

*E prevê meu olhar e presente minh'alma
 Longe, - onde, mais profundo e mais azul, se arqueia
 O céu, onde há mais luz, e onde a atmosfera, cheia
 De aromas ao repouso e ao divagar convida, -*

*Um país encantado, uma região querida,
Fresca, sorrindo ao sol, entre frutos e flores:
- Terra santa da luz, do sonho e dos amores...
Terra que nunca vi, terra que não existe,
Mas da qual, entretanto, eu, desterrado e triste,
Sinto no coração, ralado de ansiedade,
Uma saudade eterna, uma fatal saudade!
Minha pátria ideal! Em vão para teu lado os passos
Movo! Em vão! Nunca mais em teu seio adorado
Poderei repousar meu corpo fatigado...
Nunca mais! Nunca mais!*

*Sobre a minha cabeça,
Querida! Abre essa noite embalsamada e espessa!
Desdobra sobre mim os teus negros cabelos!
Quero, sôfrego e louco, aspirá-los, mordê-los,
E, bêbedo de amor, o seu peso sentindo,
Neles dormir envolto e ser feliz dormindo...
Ah! Se pudesses ver tudo o que neles vejo!*

Meu desvairado amor! Meu insano desejo!

BilacO18881

92. Os cegos

*Comtempla-os, minha dor! São todos horrorosos!
Perfeitos manequins, vagamente grotescos,
Terríveis, siderais, sonâmbulos, dantescos,
Jogando, não sei onde, os globos tenebrosos!*

*Seus olhos, de onde a luz partiu sem mais cuidados,
Como se olhassem longe, elevam-se, cansados,
Ao céu. Ninguém os viu jamais sobre as calçadas
Inclinar levemente as cabeças pesadas.*

*Atravessam assim a negra imensidade,
Essa irmã do silêncio eterno. Ó vil cidade!
Enquanto gritas, ris nesse bater de pregos,*

*Tomada de um prazer atroz e corrompido,
Olha! Eu também me arrasto, e, como eles vencido,
Pergunto: “o que no céu procuram tantos cegos?”*

Tradução de Osório Dutra

92. Os cegos

*Olha, ó minha alma, como eles são horrorosos!
Iguais aos manequins, um tanto extravagantes;
Como sonâmbulos se vão terríficas,
Não sei onde apontando os globos tenebrosos.*

*Seu olhar que perdeu a centelha divina,
Como se visse além, prende-se na amplidão
Do céu; e em tempo algum a fronte para o chão,
A pensar e cismar, sonhadora se inclina.*

*Lá se vão através da imensa escuridade,
Este irmão do silêncio. E contempla, ó Cidade,
Que ficas tão cruel, na busca do prazer:*

*Enquanto, junto a nós, fazes grande alarido,
Arrasto-me, também, dizendo mais perdido:
Que estão no Céu buscando os que não podem ver?*

Tradução de Cláudio Veiga

O cisne

A Victor Hugo

I

*Andrômaca 1, só penso em ti! O curso de água,
Espelho pobre e triste onde já resplendeu,
De teu rosto de viúva a majestosa mágoa,
O Simoente 2 falaz que ao teu pranto cresceu,*

*Rápido fecundou minha fértil saudade,
Como eu atravessasse o novo Carrossel.
Morto é o velho Paris (a forma da cidade
Muda bem mais que o coração de uma infiel);*

*Em espírito vejo os campos de barracas,
Os fustes aos montões, as cornijas rachadas,
Os muros de um verniz verde, as ervas opacas,
O vago ferro-velho a brilhar nas calçadas.*

*Ali antigamente havia um aviário;
Lá vi uma manhã, quando sob a amplidão
Clara, o trabalho acorda e o lixo funerário
Manda ao ar silencioso obscuro furacão,*

*Um cisne que, ao deixar sua gaiola, as palmas
Dos seus pés atritando o pavimento iníquo,
Arrastava no chão as grandes plumas calmas.'
Junto a um riacho sem água, a ave abrindo o seu bico,*

*E na floresta, que meu pobre corpo trilha,
Soa como buzina uma velha lembrança.*

*Penso no marinheiro esquecido numa ilha, . .
Nos vencidos de sempre e nos sem esperança!*

*Suas asas no pó banhava, num desmaio.
E dizia a sonhar com seu lago natal:
“Água, não choverás? Não trovejarás, raio?”
Eu vejo este infeliz, mito estranho e fatal,*

*Às vezes fitando o céu, como o homem ovidiano,
Para o céu de um azul cruel e tão irônico,
Contorcendo o seu colo, o mais convulso e insano,
Enquanto envia a Deus o seu riso sardônico!*

11

*Paris mudou! porém minha melancolia
:É sempre igual: torreões, andaimarias, blocos,
Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,
Minhas lembranças são mais pesadas que socos.*

*Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, o do gesto feroz,
Exilado que ele é, ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! como em vós*

*Andrômaca, a tombar dos braços de um esposo,
Gado vil, para as mãos de Pirro tão sereno,
Junto a tumba vazia, em langor doloroso
Viúva de Heitor além de ser mulher de Helenó!*

*Vou pensando na negra, a tísica e a doente;
Busca de pés na lama e de olhar tão bravo
De sua África nobre o coqueiral ausente*

Atrás do muro imenso, o da bruma e do frio;

*Em quantos a Fortuna, e para sempre, rouba
Seu bem melhor! Nos que se alimentam de dor,
Onde soem mamar, como de boa loba,
Nos órfãos a mirrar mais secos do que a flor!*

HaddadJA1957t

o CISNE

A Viciar Hugo

*IAndrômaca,44 só penso em ti! O fio d' água
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte45 em que teu pranto afiora,*

*Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi -se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);*

*Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.*

*Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,*

*Um cisne que escapara enfim ao cativoiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro. .
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,*

*No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o seu lago natal:
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,*

*Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!*

II

*Paris muda! mas nada em minha nostalgia
M~dou!, novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.*

*Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,*

*Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro⁴⁶ a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor⁴⁷ e, após, mulher de Heleno!⁴⁸*

*E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;*

*Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!*

*Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!*

Junqueira1985t

CXIII O cisne

A Victor Hugo

i

*Andrómaca. em ti penso! - Este filete d'água,
Um pobre e triste espelho onde um dia esplendeu
De tua dor de viúva. a desbordante mágoa.
Esse Simões mendaz. que a teus prantos cresceu,*

*De repente inspirou minha fértil memória,
O nôvo Carrossel atravessava eu mal.
Paris velho morreu (de uma cidade a história
Depressa muda mais, do que a alma dum mortal).*

*Dentro em mim. vejo só êsse campo de choças,
Capiteis em esbôço e fustes em tropel,
Capim, limosas pedras pela água das poças,
E esparsas pelo chão, miudezas a granel.*

*Outrora houvera ali. de animais uma emprêsa.
Lá vi, quando manhã, sob claros céus de anil,
O Trabalho desperta e a turma da limpeza
Lança no ar quieto, estranha chuva em jatos mil,*

*Escapo da gaiola, em liberdade, um cisne,
O lagedo a esfregar com espalmados pés,
Arrastando no chão a plumagem sem tisne.
Junto dum riacho sêco, o bico de través,*

*Banhava ansiosamente as asas nêsse cisco.
E dizia a evocar lagos de seu país:
. Agua. quando cairás, quando virás. corisco. ?
Vejo, mito fatal. sombrio. êsse infeliz.*

*Tal como o homem de Ovidio, às vêzes. num impulso.
Aos céus cruelmente azuis, aos irônicos céus,
A cabeça elevar no pescoço convulso,
Como se dirigisse exprobações a Deus.*

ii

*Muda Paris! mas nada em minha nostalgia
Mudou! andaimes, novos blocos e mansões,
Os velhos bairros. tudo é mera alegoria.
Pois pesam mais que rocha, em mim, recordações!*

*Ante o Louvre também, uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne e em seu gesto feroz,
Como os banidos, tão ridículo e sublime,
E cheio de um desejo infindo! e em ti, após,*

*Andrómaca, sem mais o espôso grande e pulcro.
De Pirro escrava e vil. como animal qualquer,
Em êxtase curvada ao lado dum sepulcro,
Pobre viúva de Heitor e de Helenos mulher!*

*E penso nessa negra, hética, magra, exausta,
Buscando a patinhar na lama e o olhar febril,
Os velhos coqueirais de sua África infausta,
Por trás do paredão do nevoeiro hostil,*

*E em quem perdeu o que não mais se recupera,
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam na dor,
A boa loba, e em quem no pranto se abebera !
Nos magros órfãos, a secar, como uma flor!*

*Assim, na selva em que se exila a minha alma e erra,
Velha Recordação ressoa em longos ais!
Penso em marujos, esquecidos numa terra,
Em prisioneiros e vencidos !... e outros mais!
MoittaS1971t*

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)