

RETRADUÇÕES DE *AS FLORES DO MAL* UMA VIAGEM ENTRE BRASIL E PORTUGAL¹

Álvaro Faleiros

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: Apesar de ser um livro de grande importância para a poesia brasileira e portuguesa desde o século XIX, *Les fleurs du mal* só recebem sua primeira tradução (praticamente) integral em língua portuguesa em 1958, no Brasil, por Jamil Almansour Haddad, à qual se seguem as traduções de Ignacio de Souza Moitta (1971) e de Ivan Junqueira (1985). A primeira edição integral portuguesa é de 1992, feita por Fernando Pinto do Amaral, à qual se segue a tradução de Maria Gabriela Llansol (2003). O Brasil, no século XXI, acolhe novamente *Les fleurs du mal* com o lançamento, em 2011, de mais duas traduções integrais, por Mário Laranjeira (2011) e Helena Amaral (2011, 2013). Apesar de já terem sido estudadas no Brasil e em Portugal, são poucas as reflexões que comparam essas traduções brasileiras com as portuguesas; comparação que nos permite interessantes indagações sobre as práticas tradutórias dos dois lados do continente.

Palavras-chave: Retradução; Baudelaire; Flores do Mal; Relações França-Brasil-Portugal.

RETRANSLATIONS OF *THE FLOWERS OF EVIL* A TRAVEL BETWEEN BRAZIL AND PORTUGAL

Abstract: Despite being a book of great importance for Brazilian and Portuguese poetry since the 19th century, *Les fleurs du mal* only received its first (almost) integral translation in Portuguese in 1958, in Brazil, by

¹ Este artigo é fruto de palestra proferida durante a mesa “Baudelaire e tradução”, no V Colóquio Internacional de Poesia – O Simbolismo, As Artes, realizado entre 1 e 4 de agosto de 2017, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP).



Jamil Almansour Haddad, followed by the translations of Ignacio de Souza Moitta (1971) and Ivan Junqueira (1985). The first Portuguese integral edition is of 1992, made by Fernando Pinto do Amaral, followed by the translation of Maria Gabriela Llansol (2003). Brazil, in the 21st century, again welcomes *Les fleurs du mal* with the launch in 2011 of two more complete translations, by Mário Laranjeira (2011) and Helena Amaral (2011, 2013). Although they have already been studied in Brazil and in Portugal, there are few reflections that compare these Brazilian and Portuguese translations; comparison that allows us to ask interesting questions about the translation practices on both sides of the continent.

Keywords: Retranslation; Baudelaire; *The Flowers of Evil*; France-Brazil-Portugal Relations.

As flores do mal no espaço da re-tradução

Debruçar-se sobre as traduções de *As flores do mal* é um trabalho ao mesmo tempo fascinante e, em certa medida, ingrato, pois é difícil abarcar esse imenso complexo que atravessa desde o final do século XIX nossa literatura. Nesse sentido, é importante lembrar de alguns marcos de nossa longa tradição, como as considerações, já em 1879, de Machado de Assis, em “A nova geração” e o trabalho seminal de Antônio Candido, em “Os primeiros baudelairianos”, publicado em 1973. Dele são tributários dois outros marcos da recepção brasileira de Baudelaire: o livro de Gloria Carneiro do Amaral, *Aclimatando Baudelaire*, publicado em 1996; e mais recentemente, os trabalhos de Ricardo Meirelles, com especial destaque para seu doutorado, intitulado *Les fleurs du mal no Brasil: traduções*, defendido na USP, em 2010.

Diante do vasto complexo que forma essa leitura, optamos por um recorte que, apesar de não exaustivo, permite compreender alguns grandes movimentos na história da recepção de *As flores do mal*, a saber, partimos das traduções completas existentes, cinco no Brasil e duas em Portugal. No Brasil, tivemos uma primeira tradução em 1958, de Jamil Almansour Haddad, seguida da tradução de Ignacio de Souza Moitta, bastante rara, publicada em 1971, em Belém. Estas foram seguidas da tradução mais canônica e de maior

circulação, de Ivan Junqueira, de 1985. Trata-se da única tradução brasileira publicada por uma grande editora, Nova Fronteira. Depois de um grande intervalo de um quarto de século, no qual não temos nenhuma tradução integral de *As flores do mal* no Brasil, em 2011, no mesmo ano, saíram duas novas traduções: a tradução do Mario Laranjeira, publicada pela Martin Claret, na leva de novas traduções que empreendeu a editora com o intuito de superar a polêmica em que se envolveu por ter plagiado uma série de grande traduções; e a de Helena Amaral, publicada numa primeira edição pela Multifoco. Como veremos, são traduções bastante distintas das traduções brasileiras feitas anteriormente.

No caso de Portugal, temos duas traduções: a de Fernando Pinto do Amaral, de 1992, e a tradução de Maria Gabriela Llansol, de 2002. Ou seja, pensando que a primeira tradução brasileira é de 1958 e que a primeira tradução integral portuguesa é de Fernando Pinto do Amaral — há uma tradução de 80 poemas, de Delfim Guimarães que é do início do século XX —, percebemos que traduções brasileiras antecedem as traduções portuguesas em mais de trinta anos. Essa distância aparece também no modo como Baudelaire foi recebido e reescrito. Para ilustrar nosso propósito, usaremos o poema “Correspondances”.

Primeiras “Correspondances” no Brasil

Antes de analisarmos as traduções mais recentes do poema “Correspondances”, é importante retornarmos às considerações de Ricardo Meirelles, uma vez que dedicou um dos capítulos de seu doutorado a esse poema, retomando-o posteriormente em pelo menos duas outras ocasiões (cf. MEIRELLES, 2012, 2011a, 2011b). Nesses estudos, o crítico aponta que:

Apesar de o simbolismo brasileiro ter produzido uma significativa parcela de poetas baudelafricanos, apenas alguns deles traduziram poucos poemas de *Les fleurs du mal*, como

Teófilo Dias e Wenceslau de Queiroz. 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 Valéry, 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 Machado Silva (2003), além dos 05 poetas que traduziram o livro todo. (MEIRELLES, 2010, p. 60)

Ainda que haja importantes variações semânticas nessas traduções (cujas implicações podem ser observadas nos trabalhos de Meirelles), todas elas parecem, em grande medida, compartilhar alguns princípios. Com efeito, as três primeiras traduções que reproduzimos em nosso anexo — e que ilustram bem o que ocorre nas treze traduções estudadas por Meirelles — compartilham do princípio de reprodução do esquema metro-rímico do original, princípio este que parecem corresponder, em grande medida, ao que Jamil Almansour Haddad fala em seu prefácio, originalmente escrito em 1958; e que retomamos desde a edição de 1981.

O vezo da tradução de Baudelaire pode ser entre nós levado à conta do triunfo da estética parnasiana. Só mesmo uma escola poética desta ordem, levando longe o sonho de apuro da linguagem e perfeição técnica, pode fazer da tradução de poemas um exercício realmente valioso. (HADDAD, *apud* BAUDELAIRE, 1981, p.14)

Essa citação é bastante emblemática por deixar claro que o que está em jogo nesse momento da recepção do Baudelaire no Brasil é o apuro da linguagem e a perfeição técnica. Há também outro tradutor e introdutor de Baudelaire entre nós, Felix Pacheco² que, como analisamos em estudo anterior (cf. FALEIROS, 2014c), nos anos 1930, já aponta claramente na mesma direção. Pacheco procura de certo modo “redimir” Baudelaire e transmitir a ideia de um Baudelaire cristão. Nessa perspectiva o que interessa é reconhecer em Baudelaire seu apuro formal e sua perfeição técnica. Esse viés, na verdade, que se desenvolve desde os anos 1930 e reverbera nessas primeiras traduções aqui apresentadas, já aparece no modo como Antonio Candido interpreta os primeiros baudelairianos ainda no final do século XIX. Candido observa que os primeiros baudelairianos foram:

uma espécie de pré-parnasianos, sobretudo na medida em que aprenderam com seu inspirador o cuidado formal, o amor pelas imagens raras, a recuperação do soneto e das formas fixas [...] mas refugaram ou não sentiram bem a coragem do prosaísmo e do torneios coloquiais. (Cândido apud Mello e Souza, 1989, p. 45-46)

Esse é o quadro no qual se situam as primeiras traduções de Baudelaire no Brasil; o que tem algumas implicações importantes, ilustradas, por exemplo, pela maneira como foi traduzido o famoso verso “L’homme y passe à travers des forêts de symboles”³. Se nos debruçarmos sobre as três traduções aqui referidas (ver poemas na íntegra no anexo), notamos que, no caso de Haddad, que talvez seja aquele que consegue melhor resolver o verso, lê-se “Fazem o

² cf. Felix Pacheco. *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933; *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933; *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933; *Baudelaire e os gatos*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1934.

³ Um estudo detalhado da tradução desse verso encontra-se em Meirelles 2011a

homem passar através de florestas / De símbolos que o veem com olhos familiares.”. Para dar conta de retomar a imagem da “floresta de símbolos”, imagem cara ao simbolismo, ele trabalha com o enjambement. Já na tradução de Moitta, de 1971, a “floresta de símbolos” é simplesmente abandonada e substituída pela seguinte imagem: “Por êles o homem passa em meio a alegorias”, ou seja, a floresta de símbolos vira alegoria. Na mais conhecida tradução entre nós, Junqueira diz: “O homem o cruza em meio a um bosque de segredos”. A floresta de símbolos se transforma num bosque de segredos. Podemos assim começar a entender um pouco o tipo de problema que essa abordagem da tradução implica. Para lograr a manter o alexandrino e o esquema rítmico, são muitas vezes sacrificados o aspecto semântico e imagético do texto. São alterações consideráveis caso se queira estabelecer com um texto um tipo de relação que dê conta de sua historicidade de um modo mais complexo; inquietação que parece ter animado os projetos mais recentes de retradução de *Les fleurs du mal* no Brasil.

Outras “Correspondances” brasileiras

Já nos anos 90, começamos a ver no Brasil algumas tentativas, ou pelo menos questionamentos, a esse modo de traduzir Baudelaire. Ainda que nosso assunto principal seja as traduções completas, não podemos deixar de mencionar o trabalho do Lawrence Flores Pereira que publica pela Iluminuras, em 1993, o livro *T.S. Eliot & Charles Baudelaire: poesia em tempo de prosa*. Em seu título, bastante revelador, ecoam leituras como, por exemplo, a de Alfonso Berardinelli, em que se recoloca a questão da modernidade poética no seu tensionamento com a prosa. Lawrence, na sua introdução, quando comenta seu projeto de tradução, destaca as grandes dificuldades do tradutor de “encontrar correspondentes formais para o ritmo e para as rimas” (p.12), mas também reproduzir o que chamou de “a impostação e os acentos das vozes” (p.10). Começamos, pois, a sair da lógica puramente de busca de correspondentes

formais para pensar também a impositação e a presença de diferentes acentos e de diferentes vozes dentro do poema.

Em 2003, há outro acontecimento relevante no que diz respeito à tradução de Baudelaire no Brasil, isto é, a publicação de *As flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire* por Juremir Machado da Silva. Mesmo se não é uma tradução integral, nela encontram-se reescritas algumas dezenas de poemas de Baudelaire, nas quais explora outro entendimento do que pode ser a tradução da poesia de Baudelaire no Brasil. O breve prefácio com que abre o livro — cujo título é bastante sugestivo e vai justamente na direção contrária dessa visão cristã de Felix Pacheco — intitula-se “Reescandalizar Baudelaire ou como ser fielmente infiel”. Nele, o tradutor lembra que tem como critérios tradutórios “exclusivamente, a paixão e o caos”; sendo suas traduções “mais fascinadas pelo vulgar do que pelo rebuscado”. E afirma sua liberdade ao afirmar que “quis, num gesto de heresia total, dar-lhe [a Baudelaire] um pouco do ar de nosso tempo, frívolo, pós-moderno, efêmero, obsceno”. Para chegar nesse resultado Silva faz alterações bastante consideráveis em alguns poemas.

Essa breve referência aos trabalhos de Lawrence Flores Pereira e Juremir Machado da Silva nos dá um pouco o contexto no qual vão se construir os outros projetos de tradução de *As flores do mal* no Brasil. Quando saem, em 2011, essas duas novas traduções não chegam a ser projetos necessariamente escandalosos, mas não deixam de se relacionarem com esse outro modo de se reescrever poesia no Brasil; que já não é mais um modo que se vincula exclusivamente à busca de correspondências formais. E Baudelaire talvez seja o poeta que melhor ilustra o tensionamento dessas questões que começam a atravessar a tradução e a recepção de poesia entre nós.

No caso de Helena Amaral, sua tradução completa de *As flores do mal* foi publicada por uma pequena editora do Rio de Janeiro — Multifoco. Trata-se de edição de difícil acesso, republicada por outra pequena editora do Rio de Janeiro — Oficina. Sua tradução difere de todas as anteriores por ser uma tradução semântica. Não se encontra ali nenhuma preocupação com rima e métrica e, em

alguns momentos, tampouco com os aspectos lexicais do texto. Por exemplo, em “Correspondances”, traduz-se “le regard d’enfant” por “olhares infantis”. Há, pois, em seu trabalho, alguns tipos de desvios que nos levam a questionar esse tipo de escolha. Não convém aqui aprofundar a questão, mas sobretudo apontar que reconhecemos nessa tradução semântica um desejo legítimo de destacar outros aspectos da poesia de Baudelaire. Certamente, foi priorizado, desde os primeiros baudelairianos até Ivan Junqueira, durante mais cem anos, uma recepção de Baudelaire que o associa mais ao apuro formal. Talvez o acúmulo de experiências nessa direção tenha estimulado alguém como Helena Amaral a fazer um projeto absolutamente radical na direção contrária. Ater-se mais ao que está contido nas imagens pode ter grande valor didático. Para nós, professores, dispor de uma tradução desse tipo pode ser de grande valia, pois, às vezes, dependendo da leitura que está sendo proposta, ela pode ser interessante para discutir determinados aspectos do autor. Essa é a riqueza de nos movermos no espaço das retraduições.

Em 2011, é também publicada a tradução de Mário Laranjeira, que é talvez a que melhor trabalhe as tensões que envolvem o prosaísmo e o desejo de forma que está implicado em *As flores do mal*. Para compreendermos melhor as implicações dessa tensão é importante relembrarmos que todos os tradutores das obras integrais do século XX, no Brasil, tiveram como um dos principais parâmetros da tradução a manutenção do alexandrino, que é o verso que domina a maioria dos poemas de *As flores do mal*, algo que não se pode desconsiderar. Como lembra Meirelles (2011b, p.164):

Desde a publicação da primeira tradução de um poema desse livro, em 1872, até o fim do século XX, a grande maioria dos tradutores brasileiros elegeu como fundamental a manutenção, a qualquer custo, do verso alexandrino.

Laranjeira também considera o alexandrino, mas ele não o trata mais em uma perspectiva tão fechada, pois explora a contagem

métrica espanhola. Vale aqui lembrar que Péricles Eugênio da Silva Ramos, em seu livro intitulado *O Verso Romântico e Outros Ensaios* (ensaios escritos de 1950 a 1958), traz à tona a importância do sistema de contagem espanhol para o entendimento da poesia romântica brasileira. No caso específico do alexandrino, observa Ramos, na contagem métrica espanhola retomada por alguns poetas românticos, mantém-se a acentuação na sexta sílaba, mas as átonas que vêm depois não são contadas. É exatamente o que acontece na tradução de Laranjeira quando traduz “L’homme y passe à travers des forêts de symboles” por “Nas florestas de símbolos o homem se emaranha”. No caso, a contagem fica da seguinte maneira:

Nas /flo/res/tas/de/sím/bolos // o/ ho/mem/ se e/ma/ra/nha

Assim, o “bolos” de “símbolos” não é contado, o que abre possibilidades interessantes, dando mais plasticidade à tradução. Nota-se ainda que as rimas não são necessariamente todas “perfeitas”. Em “Correspondances”, por exemplo, temos, na rima de perpassa os dois tercetos, a belíssima rima “campinas/infinitas” para rimar “prairies/infinies”. Produz-se ali uma reiteração fônica considerável, mas sem necessariamente limitá-la à “busca da rima perfeita”. Como pudemos observar em ocasião anterior:

... são raros os tradutores sensíveis à riqueza das possibilidades rítmicas do português e ao fato de que, muitas vezes, uma rima “imperfeita” pode produzir um efeito sonoro mais interessante.

Mário Laranjeira vai, assim, utilizando com muita propriedade esse recurso ao longo de todo o livro e produzindo, entre outras, rimas como ‘transa-laranja’, ‘tantas-chamas’, ‘escarros-passos’, ‘infernos-universos’, ‘austeros-caseiros’, ‘abrigam-meditam’, ‘mortos-esforços’. Não se trata de uma escolha qualquer, em todas as rimas há uma fina homofonia: ‘transa’ e ‘laranja’ têm ambas um [r] antes do segmento rimante, ambas têm uma nasal em suas tônicas e ambas

terminam com a mesma vogal. A ‘imperfeição’ resume-se aos sons [z] e [j], ambos, porém, são consoantes fricativas sonoras. Mesmo em momentos mais audazes, como a rima ‘escarros-passos’, há repetição, nos dois vocábulos, do som [s], além de as vogais serem as mesmas em todo o segmento rimante; o que conduz a um saboroso estranhamento, digno de Baudelaire. BAUDELAIRE Apud FALEIROS, 2011b, p. 17-18)

“Correspondances” além-mar: aproximações

O projeto de Mário Laranjeira, curiosamente, se aproxima daquele de Fernando Pinto do Amaral, primeiro tradutor da obra integral em Portugal. O que eles têm em comum é o fato de não ficarem absolutamente presos à rima a qualquer custo em detrimento do sentido; a diferença é que, para Fernando Pinto do Amaral, manter a métrica dos poemas originais, como para a maioria dos tradutores brasileiros, foi imprescindível, tanto é que ele afirma em seu “Prefácio”:

Contrastando com a relativa fluidez lexical, desejei manter balizas nítidas no tocante à métrica. Desse modo, todos os textos foram transpostos conservando escrupulosamente o número de sílabas de cada verso [...] Se repararmos na medida dos versos baudelairianos, constataremos que a esmagadora maioria se divide em dois tipos: o dodecassílabo alexandrino (doze sílabas, com acento obrigatório na sexta sílaba) e o verso octossilábico sem acentuação predominante. Quanto a este último grupo, preservei os octossílabos em português sem procurar à viva força uma acentuação, embora pessoalmente me agradem mais os que acentuados a meio, ou seja, na quarta sílaba. Em relação aos alexandrinos (que representam talvez mais de 70% do total) considerei fundamental a manutenção quer das sílabas, quer da acentuação, o que me fez encontrar dodecassílabos portugueses

aptos a serem lidos com ritmo baudelairiano, isto é, com acento decisivo na sexta sílaba (para lá de outros acentos disseminados ao longo dos versos). (BAUDELAIRE Apud AMARAL, 1992, p. 23)

A longa citação mostra com clareza a importância dada pelo tradutor à questão da métrica. Sua postura em relação à rima, contudo, é um tanto distinta e menos assertiva. Como afirma Amaral:

Falando agora da rima, dei-lhe menos importância do que à métrica, decidindo mantê-la, no entanto, sempre que não prejudicasse o sentido ou o ritmo dos versos, mas vendo-me constringido a desprezá-la quando seu respeito exigisse por demais alterações. Vistas as coisas a alguma distância, creio que nalguns casos terei agido com excesso de prudência — abdicando da rima para salvaguardas a ‘fidelidade’ semântica ou a harmonia prosódica —, enquanto noutros terei mostrado exagerada ousadia, alterando, aqui ou além, certas palavras para que pudessem rimar com outras. (1992, p. 24)

A primeira estrofe de “Correspondances” ilustra bem esse projeto tradutório, em que é possível reconhecer o rigor em relação aos alexandrinos e, ao mesmo tempo, a preocupação em transpor, em grande parte, as imagens contidas do verso, como se pode notar abaixo.

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Pronunciam por vezes palavras ambíguas;
O homem passa por ela entre bosques de símbolos
Que o vão observando em íntimos olhares. (BAUDELAIRE,
1992, p. x)

Bastante distinto do que se costuma observar no Brasil, o projeto de Amaral pode soar um tanto ambíguo para os ouvidos brasileiros, mais acostumados com o rigor formal. A leitura do conjunto, con-

tudo, cria um efeito de unidade devido à cadência que a isometria produz. Além disso, a retomada de imagens fundamentais, como a “floresta de símbolos”, é mais provável com esse tipo de escolha. Não impede que projetos desse tipo sejam criticados. Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, por exemplo, em seu estudo, “Qui fait courir les traducteurs? Pour une poétique de la traduction: Baudelaire traduit en espagnol, en catalan et en portugais” afirma:

Quanto a Fernando Pinto do Amaral, o que ele propõe é mais uma tradução sinônimo de exercício de estilo, espécie de antídoto contra o ‘spleen’ urbano. Aliás, ele confessa sua liberdade (lexical) em relação ao contexto no qual certas palavras aparecem, afirmando, ao mesmo tempo, que cabe ao leitor emitir julgamentos críticos em relação aos critérios que ele não aplicou universalmente, mas sim caso a caso... (SANTOS, 2008, p. 379)⁴

A afirmação acima nos faz supor que, para a crítica, uma poética do traduzir deveria utilizar critérios universalmente aplicáveis. É possível, contudo, imaginar que uma poética do traduzir deva lidar com cada acontecimento, obrigando a ajustes nos critérios em função da importância de cada elemento — rima, imagem, prosódia — a cada momento. Difícil não se perguntar também sobre como reagiria Santos a uma tradução como a de Moitta ou de Junqueira em relação a suas liberdades lexicais, uma vez que levam muito mais longe o que ela aqui nomeia de “exercício de estilo”.

De todo modo, o próprio Amaral (1992, p.21-22) parece bem consciente das implicações de um projeto como o seu, que corre o risco de ser duplamente mal compreendido, ao buscar, em sua tradução,

⁴ Quant à Fernando Pinto do Amaral, il propose, plutôt, une traduction synonyme d’exercice de style, sorte d’antidote contre le “spleen” urbain. D’ailleurs, il avoue sa liberté (lexicale) par rapport au contexte dans lequel certains mots apparaissent, tout en écrivant qu’il appartient au lecteur d’émettre des jugements critiques par rapport aux critères qu’il n’a pas appliqués universellement, mais plutôt cas par cas...

um relativo equilíbrio entre aquela dose de fidelidade essencial a que se conservasse o estilo e o espírito baudelairianos e, ao contrário, a infidelidade por vez necessária para que em português o texto soasse bem.

Seu projeto o leva

[...] a prever que os adeptos das traduções ditas literais irão considerar esta [sua] versão demasiado livre enquanto outros, por seu turno, gostariam que tivessem encontrado aqui ou ali expressões mais portuguesas.

É sempre nesse difícil jogo de perde-e-ganha que se situa a tradução. Jogo que, no caso de Amaral, pode acirrar alguns ânimos por ter tido ele a ousadia de procurar um grau de aderência considerável ao texto baudelairiano. A sensação que a tradução de Amaral provoca pode, contudo, ser bastante distinta. Por exemplo, Paula Mendes Coelho, ao comparar a tradução de Fernando Pinto do Amaral com a outra tradução integral publicada em Portugal, de Maria Gabriela Llansol, afirma:

o prazer imediato que sentimos ao ler a primeira tradução, desse poeta/tradutor que é Fernando Pinto do Amaral, se transforma em surpresa, em derrisão, em choque, até mesmo de raiva, tão logo se lê o primeiro poema ‘traduzido’ por Llansol⁵ (COELHO, 2014, p. 386).

⁵ le plaisir immédiat que l’on ressent à la lecture de la première traduction, celle de ce poète/traducteur qu’est Fernando Pinto do Amaral, se transforme en surprise, en désarroi, en choc, voire en colère, dès la lecture du premier poème ‘traduit’ par Llansol.

Um outro tipo de “correspondances”

Como se pode notar pelo tom do texto de Coelho, com Maria Gabriel Llansol estamos diante de um projeto tradutório completamente distinto dos projetos anteriores. Para compreender o que está ali implicado é importante atentar, primeiramente, para o fato de que Llansol trabalha com uma página dupla, na qual produz uma triangulação entre o poema original e suas duas traduções.

Na primeira tradução, que chama de “tradução literal” (ver anexo), a “literaridade” da tradução pode ser verificada na maioria dos versos. Não há nada ali que se compare aos exercícios de estilo propostos por Ivan Junqueira. Algumas escolhas, contudo, apontam para um processo de transformação que terá consequência importantes. No primeiro verso, a inversão — “pilares vivos” ao invés de “vivos pilares” — desmonta uma rima central na estruturação da estrofe. Talvez seu desejo fosse fazer com que as palavras ficassem mais confusas; confusão que parece alcançar, na tradução, a organização mesmo da primeira sentença, pois, ao invés de optar por “A Natureza é um templo *onde* vivos pilares / Deixam por vezes sair palavras confusas;”, ocorre um deslocamento sintático importante, uma vez que lemos: “A Natureza é um templo *de* pilares vivos / *Que* deixam, por vezes, sair palavras confusas”. A mudança (ver anexo) se dá também na pontuação, levando a um estranhamento visual pela presença, no primeiro terceto, de um travessão.

Como apontamos em estudo anterior (cf. FALEIROS, 2014b), Llansol faz com que o próprio poema *performe* a “confusão das palavras”, potencializando a “confusão de ecos” e expandindo as “coisas infinitas” (*choses infinies*). Não parece acaso o fato de “*choses*” (coisas) ser o único substantivo em todo o poema a não corresponder “literalmente” ao do poema de Baudelaire — ao transformar a “coisa” em “quimera”, a tradutora radicaliza o caráter etéreo das imagens, dissipando no ar seus cheiros. Ao longo desse gradual processo de apropriação, Llansol, contudo, não perde de vista o poema baudelaireano. Ela move-se por dentro dele,

tensionando, em sua tradução, também a forma do poema, pois, mesmo que não “conserva” métrica e rima, a mancha do texto na página remete claramente ao soneto, articulação em nível formal que, aliás, se radicaliza na “outra versão”.

Nesse novo texto, algumas escolhas produzem deslocamentos semânticos importantes — a “Natureza” torna-se “Paisagem”, assim como o “Templo” passa a ser “Alpendre”, num processo evidente de dessacralização do lugar, dando-lhe mais concretude. Há uma radicalização do processo iniciado na dita “versão literal”, uma vez que, por exemplo, as “coisas” seguiram sendo “quimeras” ... O sonho em Llansol não é, contudo, devaneio ou evasão, ele adere ao mundo sensível, como se pode notar também no idiossincrático uso do verbo haver.; na tradução de “une ténébreuse et profonde unité” por “um tenebroso e profundo Há___”. Assim, a observação da paisagem em Llansol, diferentemente observação da natureza em Baudelaire, não permite uma “profunda unidade”, mas uma “existência”, uma unidade que é da ordem da experiência, e não de algum conceito abstrato de unidade.

Essa nossa leitura se aproxima em alguns pontos das considerações de Coelho (2014, p.395) como o fato de que, segundo a crítica, nessa segunda versão de Llansol, há uma crescente materialização de alguns conceitos, que poderiam levar, inclusive, ao que a crítica chamou de “laicização”, quando, por exemplo, se lê em Llansol, “Paisagem” ao invés de “Natureza”, ou quando substitui-se “templo” por “alpendre”.

Como também já notamos, a correspondência pode ser entendida como a própria razão de ser do desdobramento das traduções, sobretudo se levarmos em conta o fato de que este é um dos primeiros poemas do livro de Baudelaire, livro traduzido na íntegra por Llansol. Este é também um dos poemas-chave da própria poética baudelariana e um dos poemas centrais na construção da poética simbolista posterior. Desse modo, ao lançar mão da multiplicação das traduções num mesmo volume, escolhendo esse poema como o primeiro a multiplicar-se, Llansol produz ação que comunica e medeia um tipo de relação em que

a matriz, que é o próprio jogo das correspondências, é ativado, ecoando distintas frequências.

Essa nossa leitura sintoniza-se com a leitura de Coelho quando, por exemplo, declara:

Mas é sobretudo quando trazemos o quadro conceitual do Simbolismo, da poética simbolista, que as soluções ‘fantasiosas’ de Llansol tornam-se interessantes, até mesmo pertinentes. Com efeito, o soneto original de Baudelaire já continha em si certa dissonância expressa nas ‘confusas palavras’ (v.2): a palavra, a língua (sua impostura...) já parecia contrariar as tão vangloriadas harmonia e analogia universais. Na tradução de Llansol de ‘Laisent parfois sortir de confuses paroles’ (v. 2), por ‘Que soltam palavras confusas, mas nem sempre’, o advérbio ‘parfois’ passa a ter um caráter um pouco mais otimista; uma hipótese que, destacada entre vírgulas, parece aludir a certa esperança dentro de uma possível ‘harmonia total’. Harmonia esta que o soneto de Baudelaire já questionava, contrariando o ato de nascença do Simbolismo que lhe fora atribuído. (2104, p. 384)⁶

Esse importante jogo entre as comparações e as correspondências que atravessam o soneto de Baudelaire e que se potencializam na reescrita de Llansol levam Coelho a acrescentar:

⁶ Mais c’est surtout quand on convoque le cadre conceptuel du Symbolisme, de la poétique symboliste, que les solutions ‘fantaisistes’ de Llansol, deviennent intéressantes, voire pertinentes. En effet le sonnet original de Baudelaire contenait déjà en lui une certaine dissonance exprimée dans ‘les confuses paroles’ (v. 2) : la parole, la langue (son imposture...) semblant déjà contrarier les tant vantées harmonie et analogie universelles. Dans le texte de Llansol, traduisant ‘Laisent parfois sortir de confuses paroles’ (v. 2), par ‘Que soltam palavras confusas, mas nem sempre,’ , l’adverbe parfois, soulignant le caractère occasionnel, a donné lieu à une espèce de registre un peu plus optimiste, une hypothèse, détachée entre virgules, semblant dire un vague espoir dans une possible ‘harmonie totale’, que le sonnet de Baudelaire mettait déjà en cause, contrariant le statut ‘d’acte de naissance’ du Symbolisme qui lui a longtemps été attribué.

Aliás, o procedimento retórico privilegiado por Baudelaire no soneto sendo a comparação (7 ‘como’ em 17 versos), que atenua o alcance das famosas ‘correspondências’, vai se reduzir nos versos correspondentes de Llansol. Neles há apenas dois ‘como’. Quanto ao celeberrimo verso/síntese do soneto ‘Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.’, que supõem uma alternância no tempo, ao se tornarem ‘Sons cores e odores mutuamente sintonizam.’, fazem com que essa alternância torne-se uma superposição (uma sintonização). (2014, p.385)⁷

“Correspondances”, transgressões, transversalidades

Esse breve percurso entre poéticas do traduzir brasileiras e portuguesas via Baudelaire nos leva a crer que pensar certas traduções nessa virada de século já não é possível se nos ativermos apenas a teorias linguísticas e textuais como as que permitem, por exemplo, comparações entre Mario Laranjeira e Fernando Pinto do Amaral. Estamos diante de outra dinâmica, de um trabalho de reescrita cuja radicalidade exige a mobilização de outro aparato teórico. No caso de Paula Mendes Coelho, ela o faz a partir da própria obra de Llansol, mais especificamente da ideia de hospitalidade e que a leva a concluir que:

Ora, se sua obra pode ser considerada como uma das mais hospitaleiras, por receber e abrigar em sua casa textos, autores, figuras de todos os lugares e de todas as épocas, não

⁷ Par ailleurs, le procédé rhétorique privilégié par Baudelaire dans le sonnet étant la comparaison (7 ‘comme’, dans les 17 vers), qui décroît la portée des fameuses ‘correspondances’, va se réduire dans les vers correspondants de Llansol. On y trouve à peine deux ‘comme’. Quant au très célèbre vers/synthèse du sonnet ‘Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.’, qui laisse supposer une alternance dans le temps, en devenant ‘Sons cores e odores mutuamente sintonizam.’, voit cette alternance devenir une superposition (une syntonisation).

se pode dizer o mesmo de suas supostas ‘traduções’, uma vez que ali ela dobra, subjuga os textos originais a suas regras de ‘anfitriã’, muito libertina. Aliás, um de seus encantos reside na liberdade com que introduz o registro irônico e pornográfico em certos textos de Baudelaire. (COELHO, 2014, p. 386)⁸

Coelho parte da ideia de hospitalidade de Llansol para mostrar como esta faz de sua obra de tradutora uma obra mais irônica e transgressora do que de fato hospitaleira. Em nossa pesquisa temos procurado pensar o projeto tradutório de Llansol mobilizando algumas teorias da antropologia contemporânea, sobretudo o trabalho de Eduardo Viveiros de Castro. Essa reflexão permitiu-nos, por exemplo, atentar para o fato de que há certo embutimento enunciativo dos cantos xamânicos que se aproxima desses projetos de reescrita como o de Llansol, como demonstramos em outras ocasiões (cf. FALEIROS 2010, 2014a, 2014b).

Enfim, não deixa de ser curioso que foi por meio de uma tradução portuguesa de *As flores do mal* que chegamos a uma teoria brasileira da antropologia contemporânea para pensar essa relação que passa pela tradução e mais especificamente pelas traduções de Baudelaire. A força da obra do poeta francês parece, assim, seguir sendo um campo privilegiado para a produção de novas e surpreendentes poéticas, cujas implicações no sistema receptor mal podem ser dimensionadas, mas que já tem instigado de forma ímpar o espaço da retradução.

⁸ Or, si son œuvre peut être considérée comme une des plus hospitalières, dans le sens où elle reçoit chez elle, les abrite, des textes, des auteurs, des figures de tous temps et de tous lieux, on ne saurait en dire autant de ses prétendues ‘traductions’, du fait qu’elle plie, subjugué les textes originaux à ses règles de ‘maîtresse de maison’, très libertine, par ailleurs, l’un de ses charmes passant par la liberté des registres ironique et pornographique qu’elle force dans certains textes de Baudelaire.

Referências

AMARAL Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ASSIS, Machado de. A Nova Geração. In: _____. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Clássicos Jackson, 1946.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Jamil Almansour Haddad. São Paulo: Max Limonad, 1981.

_____. *As flores do mal*. Tradução de Ignácio de Souza Moitta. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

_____. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *As flores do mal*. Tradução Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assirio & Alvin, 1992.

_____. *As flores do mal*. Tradução Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

_____. *As flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulinas, 2003.

_____. *As flores do mal*. Tradução Helena Amaral. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

_____. *As flores do mal*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

COELHO, Paula Mendes. Les fleurs du Mal traduite par Maria Gabriela Llansol ou l'hospitalité d'une mère porteuse. In: CICCIA, Marie Noëlle; HEYRAUD, Claude Maffre (org). *Traduction et lusophonie*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 379-396.

FALEIROS, Álvaro. Maria Gabriela Llansol retradutora de Charles Baudelaire. *Cadernos de Tradução XXV*. Florianópolis, 2010.p. 113-126.

_____. As Flores do Mal sem medida: por uma retradução de Charles Baudelaire. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 19. São Paulo, 2011a, p.145-156.

_____. Brota uma nova flor no Jardim de Baudelaire. BAUDELAIRE, Charles. Título. Local: Editora, ano, páginas do capítulo., 2011b.

_____. As flores de Llansol ou o poema contínuo. Maria Carolina Fenati (org.). *A partilha do incomum*. Florianópolis: Edufsc, 2014a.

_____. Tradução poética e xamanismo transversal: correspondências entre Llansol e Baudelaire. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 24. São Paulo, 2014b, p. 16-32.

_____. Bendito Baudelaire. *Teresa* (USP), v. 14. São Paulo, 2014c, p. 43-52.

MELLO E SOUSA, Antônio Cândido. Os primeiros baudelairianos. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.

MEIRELLES, Ricardo. *Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária*. 145f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas, 2003.

_____. *Les Fleurs du mal no Brasil: traduções*. 2010. 240f. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. *Les Fleurs du mal no Brasil: as traduções de Correspondances*. *Cultura & Tradução*. João Pessoa, v.1, n.1, 2011a.

_____. *Les Fleurs du mal no Brasil: as traduções de Correspondances*. FALEIROS, Álvaro *et al* (org.). *A tradução de obras francesas no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2011b, p. 159-174.

PEREIRA, Lawrence Flores. *T.S. Eliot & Charles Baudelaire: poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O Verso Romântico e Outros Ensaios*. São Paulo: Ed. Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos. Qui fait courir les traducteurs? Pour une poétique de la traduction: Baudelaire traduit en espagnol, en catalan et en portugais. *Actas do VII Congrès International de Linguistique Française*, 2008.

Anexos

“Correspondances” e suas traduções

Correspondances

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent 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.*

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 veem com olhos familiares.

Como os ecos além confundem seus rumores
Na mais profunda e mais tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a 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.

[Jamil Almansur Haddad, 1958]

Correspondências

A Natureza é um templo, onde vivos pilares
Deixam, vêzes, ouvir estranhas ingresias:
Por eles 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.

[Ignácio de Souza Moitta 1971]

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.

[Ivan Junqueira, 1985]

A Natureza

Correspondências

é um templo em que vivos pilares
Deixam às vezes escapar palavras confusas,
O homem aí passa através de florestas de símbolos
Que lançam-lhe olhares familiares.

Como longos ecos que de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores, os sons se correspondem.

Há aromas frescos como as carnes infantis,
Doces como os oboés, verdes como os prados,
— E outros ricos, triunfantes e corrompidos,

Apresentando a expansão das coisas eternas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam os transportes do espíritos e dos sentidos.

[Helena Amaral, 2011]

Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Por vezes dão a ouvir palavras muito estranhas;
Nas florestas de símbolos o homem se emaranha
Que o observam com olhos bem familiares;

Tais como longos ecos que ao longe se escondem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
As cores, os perfumes e os sons se respondem.

Perfumes frescos há, como carnes infantas,
Doces como oboés, verdes como campinas,
- E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

Tendo aquela expansão das coisas infinitas
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim, o incenso,
Transportes a cantar do espírito e do senso.

[Mário Laranjeira, 2011]

Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Pronunciam por vezes palavras ambíguas;
O homem passa por ela entre bosques de símbolos
Que o vão observando em íntimos olhares.

Em prolongados ecos, confusos, ao longe,
Numa só tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Correspondem-se as cores, os aromas e os sons.

Há perfumes tão frescos como a jovem carne,
Doces como oboés e verdes como prados,
-- E há outros triunfantes, ricos, corrompidos,

Que se expandem no ar como coisas sem fim,
Como o âmbar, o almíscar, o incenso, o benjoim,
E cantam os arroubos da alma e dos sentidos.

[Fernando Pinto do Amaral, 1992]

Correspondências

A Natureza é um templo de pilares vivos
Que deixam, por vezes, sair palavras confusas,
O homem por aí passa, através de florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que, de longe, se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade
Vasta como a noite e como a claridade
Os perfumes e as cores e so sons se respondem.

Ele há os perfumes frescos como pele de criança.
Doces oboés e verdes como as pradarias
___ E outros corruptos, vivos e triunfantes.

Contendo em expansão quimeras infinitas
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam o transporte do espírito e dos sentidos.

[Maria Gabriela Llansol, 2003 — tradução literal]

Correspondências

A Paisagem é um Alpendre de colunas vivas
Que soltam palavras confusas, mas nem sempre,
Florestas de símbolos com olhos compacientes
Observam o humano que por ali transita.

Em ondas longas de ecos que se confundem
À distância dum tenebroso e profundo Há ___
Vasto como a noite de uma imensa claridade ___
Sons cores odores mutuamente sintonizam.

Os perfumes, por exemplo. Há-os inocentes
Verde folha pele de menina com macios de oboé
___ E outros há, sabidos, triunfantes e perversos

Contendo em expansão quimeras infinitas
Que celebram o espírito transeunte dos sentidos,
Como o âmbar, o incenso, o benjoim e outros ainda.

[Maria Gabriela Llansol, 2003 — outra tradução]

Recebido em: 24/08/2018

Aceito em: 21/10/2018

Publicado em dezembro de 2018

Álvaro Faleiros. E-mail: alvarofaleiros@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7507-7801>