

Universidade de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Programa de Pós Graduação em Teoria e História Literária

Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária

Ricardo Meirelles

Campinas, agosto de 2003.

Universidade de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Programa de Pós Graduação em Teoria e História Literária

Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária

Ricardo Meirelles

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Luis Dantas

Campinas, agosto de 2003.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL -
UNICAMP

M479e	Meirelles, Ricardo Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária / Ricardo Meirelles. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003. Orientador: Luís Dantas Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Baudelaire, Charles, 1821-1867. 2. Tradução e interpretação. 3. Poesia. 4. Literatura brasileira. 5. Literatura francesa - Crítica e interpretação. I. Dantas, Luís. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
-------	---

Resumo

Este trabalho consiste na reunião das diversas traduções de poemas do livro *Les Fleurs du mal*, de 1857, do poeta francês Charles Baudelaire, publicadas no Brasil até o lançamento da primeira edição completa do mesmo livro, em 1958. Procurei ainda refletir sobre a relevância de tais traduções dentro da história da literatura brasileira e sobre qual é o posicionamento por elas manifestado em relação à obra francesa.

Tendo em vista que a tradução é elemento significativo de crítica literária e determinante cultural, procurei analisá-las e compará-las, levando em conta aspectos lingüísticos, históricos e culturais que poderiam vir a ser depreendidos de cada texto.

Com isso pude apontar as seguintes conclusões: não há tradução perfeita, absolutamente correta, eterna e unanimemente aceitável; a fidelidade ao texto diz respeito a uma interpretação do texto de partida, que será sempre produto da língua, da cultura e da subjetividade do tradutor; a tradução é sempre uma recriação.

A minha mãe, Neuza S. Meirelles, e a meu pai, Pedro Meirelles (em memória), pela paciência e pela resignação.

Agradecimentos

Agradeço ao Bruno da sessão de livros raros e os demais funcionários da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo - Mário de Andrade, a Carmen da Biblioteca Presidente Kennedy, a Cristina Antunes por ter me recebido na biblioteca do senhor José Mindlim, ao senhor José Mindlim por ter me deixado ler seus livros, ao pessoal da Biblioteca Nacional, e ao de todas bibliotecas públicas e universitárias que percorri em busca de Baudelaire.

Agradeço a Maximiliano Brandão por ter me mostrado os primeiros tradutores de 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 Luis Dantas pela paciência.

Agradeço aos professores Jorge Coli e Miriam Viviana Gárate pela contribuição na qualificação; e a professora Glória Carneiro do Amaral, por muito ter me orientado sobre Baudelaire e coisas baudelaireanas.

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

*But you know, sometimes
words have two meanings.*
Stairway to Heaven, Jimmy Page.

*Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu!*
Abel et Caïn, Charles Baudelaire.

Sumário

Baudelaire no Brasil: traduções	09
Charles Baudelaire e <i>Les Fleurs du mal</i>	23
Carlos Ferreira	25
Luiz Delfino	34
Afonso Celso	41
Teófilo Dias	44
Carvalho Jr	50
Fontoura Xavier	53
Vicente de Carvalho	56
Augusto de Lima	58
Olavo Bilac	60
Cassiano Tavares Bastos	64
Wenceslau de Queiroz	65
Batista Cepelos	69
Martins Fontes	71
Álvaro Reis	73
Matheus de Albuquerque	75
Henrique de Macedo	75
Onestaldo de Pennafort	76
Lopes Filho	78
Félix Pacheco	79
Eduardo Guimaraens	89
Clodomiro Cardoso	106
Guilherme de Almeida	111
Osório Dutra	119
Felipe Daudt D' Oliveira	124
Ary de Mesquita	126
Mário Faccini	128
Arnaldo Maia (Manuel J. Silva Pinto)	131
Heitor Froes	131
Oswaldino Marques	131
Helio C. Teixeira	131
Em lugar de conclusão, uma tradução	133
Bibliografia	138
Bibliografia dos tradutores	141

Baudelaire no Brasil: traduções

Este trabalho consiste na reunião das diversas traduções de poemas do livro *Les Fleurs du mal*, de 1857, do poeta francês Charles Baudelaire, publicadas no Brasil até o lançamento da primeira edição completa do mesmo livro, em 1958. A partir dessa reunião, procurei ainda refletir sobre a relevância de tais 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 desse capítulo introdutório, “Baudelaire no Brasil: traduções”, remete ao livro de Onédia Barbosa, “Byron no Brasil: traduções”¹, 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 para esse trabalho.

Também observei alguns aspectos relevantes dentro da própria recepção da obra estrangeira, procurando interpretar as escolhas feitas pelos poetas brasileiros ora como crítica - verificando se, e de que forma, esses poetas se alinham, ou não, nominalmente aos princípios estéticos e literários do francês - ora como realização poética independente - tomando a tradução como a expressão de uma eleição estética particular, dotada de um efeito poético próprio. Procurei mostrar ainda como essas relações foram modificadas ao longo dos anos.

Tracei então um panorama dessa baudelairiana brasileira através do tempo, seguindo um percurso cronológico. Optei em me deter em alguns pontos que considere mais representativos – visto o montante do *corpus* reunido – analisando poemas e poetas que de algum modo me pareceram necessários e apropriados, buscando sempre verificar qual a relação intertextual que tais traduções podem ter tido dentro da produção da literatura brasileira e a relação direta com a influência do modelo estrangeiro na sua produção original.

Contudo procurei fazer com que todos os poetas aparecessem dentro dessa antologia, mesmo sendo apenas e unicamente com o próprio poema traduzido, o que pelo menos mais uma vez reaproxima os dois escritores de forma a produzir assim uma nova impressão poética e oferecer ao leitor uma visão mais abrangente do movimento e de sua principal manifestação formal: os próprios poemas.

Com esse percurso cronológico pude trazer à baila não só poetas muitas vezes desprezados pela crítica, mas também lançar novos olhares sobre aqueles já consagrados, procurando outras

¹ Barboza, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974. Contém a sua tese apresentada ao programa de doutorado da FFLCH – Usp, orientada pelo professor Antonio Cândido.

facetas dentro de seu processo criativo. Após a coleção das diversas traduções brasileiras de *Les Fleurs du mal*, acredito que esse percurso dentro da história literária é por si enriquecedor, visto que reúne uma gama de autores brasileiros por vezes esquecidos e fadados a desaparecerem.

Por outro lado, quando observei melhor o conjunto estabelecido não pude deixar de vislumbrar algumas peculiaridades que, de alguma forma, acredito estarem interligadas. Considerando a tradução um processo em que os tradutores, por sua vez também poetas, relacionam-se com o autor através de uma crítica especial e característica, a própria tradução, acredito que esses tradutores - no momento da realização dessa crítica enquanto poema - avaliam e elegem os atributos do poema fonte que por sua vez se manifestam no poema tradução.

Tendo em vista que essa não é uma obra definitiva sobre a recepção de Baudelaire no Brasil, o levantamento realizado contribui em muito como ponto de partida para qualquer análise posterior sobre a influência do mestre 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”². 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 Edgar Allan Poe na França, sem que se precise ir muito longe para citar um exemplo.

Antes de mim, outros se preocuparam em verificar como e porque se deu a influência de tão importante obra ao longo da história da literatura brasileira, percorrendo especificamente sobre suas traduções: em 1930 são impressos os primeiros estudos de Félix Pacheco³, baudelaireano assaz preocupado em verificar quem por ventura tivesse traduzido poemas de *Les Fleurs du mal*, que escreveu, além de inúmeros artigos de jornal, nada menos do que quatro livros sobre o poeta francês, não deixando nunca de constar entre suas análises diversas traduções, suas e de outros, mais ou menos ilustres, que fazia questão de trazer a público.

Depois, justamente cem anos após sua primeira edição em livro, em 1958, Jamil Almansur Haddad lança a primeira edição integral brasileira do livro francês⁴, acompanhada de uma longa introdução 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, além de interessantes considerações sobre as relações literárias e a influência de Baudelaire sobre a poesia brasileira.

Em 1967, outro crítico, outrora poeta e tradutor, também tenta traçar minuciosamente o percurso histórico e a manifestação brasileira do livro francês *Les Fleurs du mal*. Cassiano Tavares

² Idem. p. 30.

³ Félix Pacheco: importante poeta e tradutor de *As Flores do Mal*, sobre o qual escreverei mais adiante nesse trabalho.

⁴ Haddad, Jamil Almansur. *As Flores do Mal*. Tradução, prefácio e notas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1958. Clássicos Garnier.

Bastos lança o seu *Baudelaire no idioma vernáculo*⁵, livro no qual se preocupou em determinar e registrar, mais rigorosamente talvez, quem, quando e onde se deram traduções de *Les Fleurs du mal* no Brasil, além de incluir algumas de seu próprio punho.

Nas últimas décadas surgem ainda outros importantes levantamentos, agora mais fartamente subsidiados. Em 1985 Ivan Junqueira⁶ faz acompanhar sua edição integral do livro francês de uma extensa referência bibliográfica sobre as notícias de traduções, integrais ou parciais, de *Les Fleurs du mal*, além de extensa introdução sobre a vida e a obra do poeta.

Sobre a primeira recepção brasileira da obra de Baudelaire, vale a pena lembrar do livro de Glória Carneiro do Amaral, *Aclimatando Baudelaire*⁷, que se detém com especial atenção a seis dos primeiros baudelaireanos, tratando não só de poesia e tradução, mas da profunda e importante influência do livro francês, influência que se estabeleceu e se transformou.

Finalmente, Clemmence Jouët-Pastré em sua tese de doutorado *Jogos de poder nas traduções brasileiras dAs Flores do Mal*⁸ reúne os três levantamentos bibliográficos anteriores, além de acrescentar em sua lista novas descobertas e as traduções de publicação mais recente.

Ao contrário das iniciativas anteriores, este trabalho, determinado em não se limitar apenas ao endereçamento bibliográfico, procurou colecionar de fato todas as traduções, 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 baudelaireana.

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*.

Baseado nessa reunião das diversas traduções acredito estar mais bem munido para

⁵ Bastos, Cassiano Tavares. *Baudelaire no idioma vernáculo*. Rio de Janeiro: São José, 1963.

⁶ Junqueira, Ivan. *As Flores do Mal*. Tradução e notas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos)

⁷ Amaral, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996. (Parcours)

⁸ Jouët-Pastré, Clémence Marie Chantal. *Jogos de poder nas traduções brasileiras dAs Flores do Mal*. Tese de doutoramento. DLM/FFLCH/Usp. São Paulo, 1999.

promover reflexões críticas e estéticas sobre o que é poesia e o que é tradução, e de como se manifestam, visto que a mera escolha de um poema para se criticar ou traduzir infere já numa posição crítica. Por outro lado, também urge apresentar o movimento “na sua vastidão, na sua complexa rede de correntezas subterrâneas”⁹, como um material constitutivo da própria obra francesa e como um conjunto significativo dentro da literatura brasileira.

Como já disse, escolhi pelo menos uma tradução de cada poeta brasileiro para figurar nessa antologia. Contudo, na organização da coleção, para guiar o aprofundamento em determinados poemas ou poetas, adotei alguns critérios. O primeiro foi a relevância de tal poeta ou poema em relação a Baudelaire e a seu livro; segundo, a relevância da tradução comparada a seus equivalentes brasileiros, visto que alguns poemas tiveram várias traduções diferentes, executadas por diferentes tradutores; terceiro, a quantidade poemas traduzidos pelo mesmo tradutor, visto que quase metade deles escolheu apenas um poema do livro francês.

Feita a escolha, parti para um exame mais apurado do conjunto levantado. Deparei-me 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. Detive-me então, mais demoradamente, em alguns poemas e poetas tentando esclarecer alguns pontos desse percurso. Para me orientar, segui combinando dois métodos de estudo: a reflexão crítica ou estética e a pesquisa histórica.

É certo que ao longo da história nenhuma literatura nacional pôde escapar da influência das literaturas estrangeiras, quaisquer que elas fossem, e a literatura brasileira certamente não foge a essa regra. Não poderia ter ocorrido de outro modo, tão atenta como sempre foi à literatura européia, principalmente à francesa. É certo que essa influência sempre variou e varia ao longo do tempo, podendo ser percebida com maior ou menor intensidade.

Tendo em vista a necessidade de medir essa intensidade, parti para uma abordagem crítica que me levou a pensar, num primeiro momento, no que seria um tradutor de poesia senão alguém que por um instante finge ser poeta. Mas isso também me fez lembrar do poema de Fernando Pessoa, “O poeta é um fingidor. Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”¹⁰, então o tradutor de poesia é um duplo fingidor - visto que a maior parte dos tradutores do livro de Baudelaire foram poetas.

Mas, todo tradutor de poesia deve ser também um poeta? Na opinião de Ezra Pound, “a tradução é uma força motriz no ato de escrever poesia e de entender literatura. É treinamento

⁹ Muricy, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Depto. de Imprensa Nacional, 1952. Pp.11

¹⁰ Pessoa, Fernando. “Autopsicografia”. In: *Cancioneiro. Fernando Pessoa - Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

excelente para o futuro poeta”, e que “a qualidade de tradução reflete a qualidade de poesia em uma época literária”¹¹. Sempre que se escolhe uma obra estrangeira para traduzir já se estabelece aí uma relação de cumplicidade, e essa escolha é sempre inevitavelmente guiada pelo seu comprometimento com os princípios estéticos vigentes.

Todo tradutor de poesia é, assim, um possível poeta. É certo que o trabalho de tradução exige dedicação árdua, visto que seu processo é muito semelhante ao de fazer poesia, ou seja, o tradutor também tem o trabalho de esculpir a linguagem. É Mário Laranjeira quem amplia a explicação:

A produção do poema exige do sujeito sensibilidade, capacidade de percepção, de análise e de síntese, domínio das virtualidades expressivas da língua e, não raro, conhecimento técnico ou retórico, tudo isso a serviço de uma visão *sui generis* da relação cosmos-antropos-logos. Se possuir essas qualidades é ser poeta, diríamos que o tradutor de poemas deve ser, pelo menos potencialmente, poeta. (...) Concebido assim, o tradutor está em pé de igualdade com o autor enquanto produtor de texto, realizador do poema na língua-cultura de chegada.¹²

Posso então concordar com a idéia de que o tradutor é também um poeta: a tradução deve necessariamente funcionar como um novo poema, gerado por um processo semelhante 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 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”¹³ (grifo meu), 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 agir como poeta, criando uma outra poesia, que vise realizar aquelas mesmas impressões suscitadas originalmente e, ao mesmo tempo e

¹¹ Milton, John. *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993. p. 67-68.

¹² Laranjeira, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: EDUSP, 1993. (Criação e Crítica, v. 12). p. 38-39

inevitavelmente, o seu próprio ideal estético.

Laranjeira continua, afirmando que “a essa ‘unidade formal e semântica que contém todos os sinais da obliquidade’ Riffaterre chama *significância*, reservando para a informação veiculada pelo texto no nível mimético o termo *sentido*”¹⁴, assim, é a partir da idéia de distinção entre significância e sentido que procura estabelecer o que chamaria de *teoria da significância*, ou seja, na observação daqueles elementos que fazem do poema um poema, aos quais deveriam estar atentos os tradutores de poesia.

Esses elementos, segundo Riffaterre¹⁵, dizem respeito às *agramaticalidades* do texto enquanto geradores intencionais de sentido, visto que “a agramaticalidade está na base de praticamente todas as manifestações da poeticidade, de todos aqueles índices que apontam para a passagem do mimético para o semiótico”¹⁶. O crítico e tradutor assim estabelece uma relação entre a observação desses elementos de significância e sua reprodução numa tradução, ou melhor dizendo, na nova realização desses elementos enquanto poesia.

Observando tais valores distintivos, Mário Laranjeira conclui que:

Traduzir um poema é traduzir a sua significância. Na significância não há separações possíveis entre 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 semiose¹⁷.

Como disse antes, é certo que o momento histórico-literário de quem observa essa significância 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. Penso, juntamente com Rosemary Arrojo, 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

¹³ Laranjeira, Mário. Op. Cit., p. 81.

¹⁴ Laranjeira, Mário. Op. Cit. p. 82.

¹⁵ Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la poesie*. Paris, Seuil, 1978. Apud: Laranjeira, Mário. Op. Cit.

¹⁶ Laranjeira, Mário. Op. Cit. p. 86.

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.¹⁸

Assim, juntamente com Paul Valéry e com o intuito de destacar e valorizar o trabalho de tradução, ainda gostaria 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”¹⁹.

Por outro lado, dentro da pesquisa histórica, buscando ampliar os horizontes além da disposição do plano meramente cronológico, optei em acompanhar a linha de pensamento da corrente alemã da estética da recepção²⁰, partindo da seguinte afirmação feita pelo crítico Felix Vodicka: “a repercussão de uma obra literária é uma consequência de sua concretização”²¹. Acredito, portanto, que as traduções nada mais são do que uma forma diferenciada de concretização, assim como a escrita da história ou a própria crítica, que modifica e propõe uma nova concretização.

Tendo em vista que a tradução é uma forma privilegiada de concretização da obra literária, concordo com o autor alemão quando ele 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.”²² 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.

Ainda no âmbito da estética da recepção, Vodicka considera a obra literária e a própria literatura “como um signo estético dirigido aos leitores”. Assim sendo a repercussão desse signo está ligada a uma avaliação, sendo que “a avaliação é estreitamente ligada à percepção estética”, pressupondo, portanto, “critérios de julgamento que, entretanto, não são constantes”, isto é, tanto

¹⁷ Laranjeira, Mário. Op. Cit. p. 146.

¹⁸ Arrojo, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. (Biblioteca Pierre Menard)

¹⁹ Milton, John. Op. Cit.

²⁰ Seu principal expoente foi Hans Robert Jauss, autor de *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*.

²¹ Lima, Luiz Costa. *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.

²² Lima, Luiz Costa. Op. Cit.

“os critérios de avaliação quanto os valores literários se transformam constantemente”. Posso chegar assim à conclusão de que essas idéias podem ser aplicadas diretamente à tradução: não há apenas uma maneira de traduzir, podendo a obra “estar sujeita a múltiplas avaliações, durante as quais sua forma na consciência de quem a apreende (sua concretização) está em constante mudança”²³, da mesma forma que quaisquer teorias a respeito do ato tradutório também estariam sujeitas a essas avaliações.

A concretização do que quer que seja através da linguagem é sempre a concretização de um pensamento único e individual, inevitavelmente, sempre que se tenta realizar ou comunicar as mesmas impressões suscitadas originalmente, usando de uma linguagem, qualquer linguagem, para expressar para o outro algo que se sente, quer, ou somente se pense, ou ainda mais simplesmente, como quando se descreve, por exemplo, uma cadeira. O ser humano faz isso o tempo todo transformando pensamento em linguagem, *traduzindo* de um para o outro.

Decidi dividir o espectro cronológico obtido a partir da reunião das traduções brasileiras de *Les Fleurs du mal* em partes, arbitrariamente, para facilitar seu manuseio e pesquisa. Essas partes não coincidem necessariamente com a divisão em escolas literárias adotada de forma convencional, mas não chegam a ser uma nova proposta de divisão. Procuram, contudo, esclarecer alguns momentos fundamentais dentro das relações literárias brasileiras, visto que a recepção do livro francês se deu ao longo do tempo de uma forma oscilatória, ou ainda em ondas, concentrando-se em alguns períodos e se desmanchando em outros.

A primeira parte se inicia no lançamento da primeira edição do livro francês, bem perto do momento de sua publicação original e vai até o fim do século XIX, com uma forte concentração e identificação com alguns ideais estéticos específicos de Baudelaire. É o mesmo período sobre o qual escreveu Antonio Candido, no célebre artigo “Os primeiros Baudelaireanos” e o livro de Glória Carneiro do Amaral, *Aclimatando Baudelaire*.

Tive então que considerar que a maior parte da literatura estrangeira consumida na época no país chegava através de traduções francesas: Byron, Goethe, Heine, Whitman, já vinham transformados, *à francesa*, para que depois se pudesse degluti-los. Também é certo que a influência causada pelo livro de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, se manifestou fortemente em várias literaturas ocidentais, influenciando as gerações subseqüentes e ressurgindo nas mais diversas línguas. Assim sendo, desde um tempo muito próximo à sua publicação em livro, em 1857, também foi motivo de muita discussão pelos literatos brasileiros.

Durante esse primeiro período, os poetas publicavam suas traduções principalmente na imprensa, veículo no qual também publicavam seus poemas originais. Quando as faziam publicar

²³ Lima, Luiz Costa. Op. Cit.

em livro, era junto e em meio aos seus próprios poemas, como se fossem uma poesia sua, nem sempre deixando claro de que se tratava de uma tradução, nem de quem se traduzia, apresentando, no mais das vezes, o nome do poeta estrangeiro em um canto qualquer, acompanhado das palavras “inspirado em” ou “paráfrase de”.

A maior parte das manifestações tradutórias baudelaireanas se deu na cidade do Rio de Janeiro, capital do império e depois da República e onde se dava o reconhecimento oficial tanto dos escritores nacionais, que queriam de alguma forma esse respaldo, bem como da política empregada na absorção dos valores estrangeiros. Os tradutores desse período foram poucos, primeiro alguns resquícios ainda do romantismo moribundo, depois, parnasianos e simbolistas, cada um a sua maneira.

As traduções mais antigas de Baudelaire conhecidas no Brasil datam de quatorze anos após a publicação do livro na França. Certamente o primeiro tradutor nunca será estabelecido, mas o ano de 1871 deve ser o das duas traduções provisoriamente mais antigas: “Moesta et errabunda”, de Carlos Ferreira, e “O veneno”, de Luiz Delfino²⁴. Pode parecer estranho num primeiro momento, mas na verdade nenhuma das duas foi editada em livro nesse ano: a primeira viria a público apenas em 1881, e a segunda só em 1924.

O que se tem é que no período em que se publicaram as primeiras traduções e se manifestaram os primeiros tradutores, também chamados de primeiros baudelaireanos, que vai de 1870 até, pelo menos, a virada do século, nada mais é que um número reduzido de admiradores. Esses admiradores pareciam empenhados em “aclimatar” o poeta francês, dentro de uma gama maior de poetas, atuantes e participativos, que tiveram também *Les Fleurs du mal* como referência, como bem explica Glória Carneiro do Amaral: “considerando-se epígrafes, traduções e suspeitas, provavelmente ninguém estaria isento de uma relação – pelo menos de passagem – com a obra de Baudelaire.”²⁵.

Apesar do número reduzido de traduções, manifesta-se uma forte concentração no alinhamento dos diversos poetas brasileiros a alguns ideais específicos do mestre francês, deixando para aqueles que traduziram e para as traduções propriamente ditas uma característica de documento da comprovação de identificação com o autor estrangeiro, visto que eram publicadas ao longo de seus próprios livros de poesia, como se fizessem parte de sua produção original, em harmonia com seu ideal estético, assim como estavam em harmonia com o ideal estético em voga na época.

Esse período ainda seria marcado pela “Batalha do parnaso”, pelas primeiras manifestações

²⁴ Ambos poemas e poetas sobre os quais se falará mais adiante.

²⁵ Amaral, Glória Carneiro do. Op. Cit. p. 30.

parnasianas, pelas poesias militantes, socialistas e científicas. Traduzir poemas de *Les Fleurs du mal* chegou aqui junto com as novidades da então modernidade e sobreviveu a todas elas, mesmo as mais renitentes, como o próprio parnasianismo. Nas palavras do crítico Wilson Martins:

Imitai Baudelaire – era, com efeito, a nova palavra de ordem para a criação de uma poesia *realista* (e não simbolista, apesar das conotações que mais tarde se estabeleceram), poesia de temática surpreendente, menos preocupada, aliás, com as questões sociais, como desejava Teófilo Dias, do que com a descrição desassombrada e desafiadora do feio e do ignóbil.²⁶

Os primeiros tradutores apresentam já uma antecipação do que viria a seguir: eram desiguais em suas realizações, como desiguais em sua própria obra, mas formavam um marco inicial na recepção e na produção em língua portuguesa de um texto de Baudelaire.

Esse período anterior à virada do século também foi definido, quanto à produção poética, pela poesia política de justiça social, que não deixou seguidores, nem poemas mais significativos. Fortemente inflados pelos ímpetos republicanos e abolicionistas, tinham os intelectuais e artistas da época de se engajar dentro dessa nova onda, a onda da modernidade. Como diz Alfredo Bosi:

Os promotores da Escola de Recife, Tobias Barreto e Sílvio Romero, e alguns poetas forrados de ingênuo materialismo e fortes convicções antimonárquicas, pretendiam demolir, à força de versos libertários, os pilares do conservantismo romântico que se ajustara tão bem ao sistema de valores do Segundo Império.²⁷

Entre esses poetas, *forrados de ingênuo materialismo*, arrola alguns dos tradutores de *Les Fleurs du mal*: “há boa messe da nova poesia participante nos (...) *Cantos tropicais* (1878), de Teófilo Dias (...) nas *Telas Sonantes* (1879), de Afonso Celso (...) e nas *Opalas* (1884), de Fontoura Xavier”²⁸, Esses, junto com outros nomes do período – como os já citados Carlos Ferreira e Luis Delfino, e ainda Regueira Costa, Augusto de Lima, Wenceslau de Queiroz e Olavo Bilac - fazem parte do primeiro elenco de tradutores de *Les Fleurs du mal*.

Depois, durante as três primeiras décadas do século seguinte, está certamente a parte mais obscura e de menor volume crítico encontrado sobre a produção poética original de escritores que manifestaram sua vinculação a Baudelaire por meio de traduções, muito menos sobre a sua prática

²⁶ Martins, Wilson. Op. Cit. p. 34.

²⁷ Bosi, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. 2a. edição. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 244.

tradutória. O período, por vezes chamado de pré-modernismo ou de *Belle Époque*, recebe atenção da crítica, no mais das vezes, apenas pelo valor de sua prosa, mesmo que ainda dentro do aspecto “civilizatório” de absorção da cultura francesa, consistindo numa baixa na produção de traduções do livro de Baudelaire, bem como a fraca influência mais direta do possível alinhamento com as suas idéias.

Augusto dos Anjos teria sido o maior poeta dessa época, mas, apesar de sua manifestada influência baudelaireana, não traduziu nenhum poema de *Les Fleurs du mal*. Os tradutores desse período seriam ainda mais obscuros e menos estudados, visto que a maioria das histórias literárias brasileiras se atém apenas à prosa de Lima Barreto ou a de Euclides da Cunha.

Massaud Moisés afirma que “Oscar Wilde, D’Annunzio, Ibsen, Maeterlinck, Eça de Queiroz são alguns dos nomes em voga”²⁹, mas ainda assim, alguns poetas se dedicaram ao livro de Baudelaire e publicaram algumas traduções. Apesar de não serem muitas, mostram que se manteve acesa a chama inspirada em *Les Fleurs du mal*, e que seus valores viriam, sim, criar raízes em solo nacional, mesmo quando sua estética já começasse a se tornar passadista, como conclui o mesmo crítico:

Uma nova revoada de poetas, não raro fundindo as duas plataformas estéticas [parnasianismo e simbolismo], invade a cena literária. Neoparnasianos ou neo-simbolistas, como por vezes são denominados pela crítica, semelham a ressurgência, à Fênix, de um ideal estético que a modernidade emergente repudiava frontalmente.³⁰

Dentre esses poetas estariam pelo menos alguns tradutores de *Les Fleurs du mal* como, por exemplo, Cassiano Tavares Bastos, Batista Cepelos, Martins Fontes, Álvaro Reis, Matheus de Albuquerque e Henrique de Macedo.

Concordo com Antonio Soares Amora que, dentro da literatura brasileira, a segunda década do século XX foi “um período de ansiosa busca (...) de direções estéticas capazes de dar, à literatura e às demais manifestações do espírito brasileiro, um caráter moderno, completamente descompromissado com soluções anteriores, e ao mesmo tempo um caráter autenticamente nacional”³¹.

A *Belle Époque* européia viria acabar com o advento da primeira guerra mundial, que se desenrolaria de 1914 a 1918, no entanto, longe dos seus horrores, seus ideais estéticos

²⁸ Bosi, Alfredo. Op. Cit.

²⁹ Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1984. Vol 3 “Simbolismo”. P. 168.

³⁰ Moisés, Massaud. Op. Cit. p. 170

³¹ Amora, Antonio soares. *História da Literatura Brasileira*. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 1973. p. 192.

continuariam em voga por aqui ainda por alguns anos, sendo que alguns venham a decretar o seu fim apenas em 1922, com a Semana de Arte Moderna.

Dentro desse período os escassos tradutores ainda usavam principalmente a imprensa para trazer a público suas poesias. Depois do advento da Semana, parece que se recolheram mais ainda, sendo que até o fim da década de 20 não mais se manifestaram traduções brasileiras dos poemas de *Les Fleurs du mal*.

Contudo, logo no início da década de 30, ressurgiu fortemente o interesse brasileiro pela obra francesa e é durante o período entre 1930 e 1947 que se dá uma produção certamente muito significativa dentro da recepção de *Les Fleurs du mal*, seja pela discussão de seu valor original, seja pelo número de traduções e a variedade de poetas que se entregaram à ousadia de apresentar em português do Brasil essa obra capital.

Nesse período, a discussão em torno de tal obra se dá como uma reação, mesmo que tardia, ao movimento modernista de 22, fundamentalmente paulista. Essa reação viria ainda na linha já estipulada nos períodos anteriores: adaptação da cultura brasileira ao gosto erudito e predominantemente europeu, apegada a valores por vezes conservadores, baseados em uma estética reconhecidamente clássica. Ainda há uma política oficial do que seria o perfil da cultura brasileira, e os cariocas, ainda na capital da República, não poderiam deixar de se manifestar, oferecendo um grande número de traduções do livro francês.

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.

Nessa época, a discussão sobre o livro de Baudelaire foi principalmente fomentada pelo referido Félix Pacheco, primeiro no *Jornal do Comércio*, depois em vários livros, publicando a maior parte dos tradutores do período. Alguns deles seriam mesmo publicados *apenas* por tal editor, muitas vezes se mantendo incógnitos, sob pseudônimo, ou não deixando obra própria publicada ou conhecida do público leitor.

Outros aparecem publicados apenas pela imprensa nesse período, ou, no mais das vezes ainda lembrados em livro na interessante *Antologia de Poetas Franceses*³² de Raimundo Magalhães Júnior, em 1933 e nas demais edições desse livro. No entanto, o período trouxe também grandes nomes da literatura brasileira, largamente mencionados nas diversas histórias da literatura, e ainda merecendo vários artigos, ensaios e mesmo livros sobre a sua poética particular, como, por

³² Magalhães Júnior, Raimundo. *Antologia de Poetas Franceses*. Do século XV ao Século XX. Rio de Janeiro: Tupy, 1950. 1a. ed. 1933.

exemplo, Guilherme de Almeida e Eduardo Guimaraens. Esses dois poetas seriam considerados como os melhores tradutores de Baudelaire, tanto na época em que publicaram suas traduções, como ainda hoje, muitas vezes servindo de referência brasileira para os poemas de *Les Fleurs du mal*.

Por fim, a década de 40, apesar de não apresentar nenhum novo tradutor, é marcada por dois fatos relevantes dentro da recepção do livro francês: primeiro, a publicação de *Flores d'As Flores do Mal*, de Guilherme de Almeida, em 1941, e, segundo, pelo início da empreitada de Jamil Almansur Haddad, em 1947, em produzir uma edição integral do livro francês, que viria a ser publicada em 1957 constituindo a primeira edição brasileira completa de *Les Fleurs du mal*.

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 apoiada 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 45³³ e as diversas traduções de seus integrantes, e ainda todo movimento do Concretismo³⁴, no qual muito se experimentou e se teorizou sobre tradução e poesia em geral.

Com a publicação da primeira edição brasileira integral de *Les Fleurs du mal* em 1957 por Jamil Almansur Haddad, chego ao fim do meu percurso cronológico. Contudo, em lugar de conclusão, terminei por analisar traduções de minha própria autoria, avaliando um exercício no qual pude de fato sentir o dilema intelectual pelo qual sempre passa o tradutor quando tem que tomar todas as decisões que se manifestarão sobre aquilo que está escrito em uma língua estrangeira. Pude assim tirar conclusões sobre uma prática orientada de tradução por um lado e por outro uma integração histórica inevitável a tudo aquilo que já foi escrito e absorvido sobre o texto estrangeiro.

³³ Entre eles Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva e Lêdo Ivo, que propuseram, entre outros princípios, a retomada do rigor formal. Esse movimento assinalou o início da terceira fase do Modernismo e seu maior expoente foi o poeta João Cabral de Melo Neto.

³⁴ Grupo que se formou em torno da revista *Noigraunde*; o principal texto da poesia concreta, publicado em 1958, tem o título *Plano Piloto para Poesia Concreta*, assinado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

1857

Charles Baudelaire e *Les Fleurs du mal*

A principal obra do francês Charles Baudelaire foi e ainda 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 outrora publicados na imprensa e outros ainda inéditos. Apresentava-se dividido em cinco partes - *Spleen et idéal*, *Fleurs du mal*, *Révolte*, *Le vin* e *La mort* - e continha 100 poemas, além do introdutório *Au lecteur*.

A maior parte destes poemas havia sido escrita desde 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 poucos meses depois do seu lançamento, acusado de imoralidades, assim como o livro de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, e tanto o autor quanto seus editores são condenados por ultraje à moral pública e o livro a ter suprimido alguns poemas.

Em 1861 sai sua segunda edição, rearranjada e modificada: por um lado, reduzida pela 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 35 poemas novos, totalizando 126. Os poemas aparecem distribuídos em outra ordem e é ainda nessa edição que Baudelaire faz mais uma subdivisão em seu livro, acrescentando o subtítulo *Tableaux parisiens*. Na época, publica ainda duas coletâneas de poemas: *Les Épaves* - também dividida em cinco partes: *Pièces condamnées*, *Galanteries*, *Épigraphes*, *Pièces diverses* e *Buffonneries*, divulgada principalmente na Bélgica - e *Nouvelles Fleurs du mal*.

Por fim, ainda sairia uma edição póstuma, em 1868, visto que o poeta falecera um ano antes, em agosto de 1867, 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 mesmo inéditos, totalizando 166.

Para me guiar, optei por usar a edição de *Les Fleurs du mal*³⁵ produzida pela editora francesa Gallimard dentro da coleção *Bibliothèque de la Pléiade*, 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*. Ainda apoiado nessa edição, optei em fazer acompanhar todo poema citado de seu número correspondente em algarismos romanos, ao lado do título. Acredito assim preservar uma certa integridade sugerida pelo poeta na disposição e na apresentação dos poemas aos olhos do leitor e facilitar a sua localização dentro da obra de referência.

³⁵ Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Texte établi, présente et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

1871

Carlos Ferreira

É o gaúcho Carlos Augusto Ferreira, (1844-1913), epígono de Castos Alves, tido como um dos últimos românticos e quase esquecido pela crítica consultada em geral, a apresentar a tradução publicada de um poema de Baudelaire mais antiga: “Modulações”, tradução de “Le Balcon”, encontrada no seu terceiro livro, *Alcíones*, publicado em 1872³⁶.

Notadamente romântico até o fim de sua carreira literária, "poeta-ourives, futuro autor de versos hugoanos, vai a São Paulo, saindo de sua terra natal, Porto Alegre, às expensas de D. Pedro"³⁷, uma espécie de poeta financiado pelo governo que, apesar de demonstrar intimidade com as mudanças que se passavam, não mudou sua maneira de escrever, e por isso, talvez, o pouco apreço da crítica. Também foi colaborador, junto com Apolinário Porto-Alegre, Damasceno Vieira e Fontoura Xavier, do periódico *Álbum de Domingo*, no qual se desenvolveu o debate realista, cientificista e moderno, na cidade de Porto Alegre.

Sobre a influência francesa, e mais especificamente a de Baudelaire, sofrida pelo poeta, observa Massaud Moisés:

A presença do autor dAs Flores do Mal no lirismo de Carlos Ferreira se, de um lado, significa precoce adesão à voz do mestre alquímico da poesia moderna, de outro, não deve surpreender: o pólo melancolizante e funéreo da dicção do poeta brasileiro guarda uma analogia latente com a do francês.³⁸

Moisés ainda diz que ele teria assim ajudado a marginalizar os versos de Baudelaire, mas é certo que nele já se sente a modernidade que virá: “ou já descobrira Baudelaire antes de 1872, ou pressentia, na multiplicidade temática de sua cosmovisão, o horizonte novo que As Flores do Mal viriam a rasgar”³⁹, conclui o crítico.

Sua tradução de “Le Balcon”, “Modulações”, classificada no subtítulo como “imitação de Baudelaire” pelo próprio poeta, aproxima-se muito do poema francês: tem a mesma estrutura formal e segue, além dos aspectos rítmicos e métricos, o tom melancólico, nostálgico e evocativo, tão caro a Baudelaire.

³⁶ Ferreira, Carlos. *Alcíones*. Poesias. Editor J. T. P. Soares, 1872. Seus outros livros foram *Cânticos Juvenis* (1865), *Rosas loucas* (1871), *Redivivas* (1881) – livro no qual saiu publicada a tradução de “Moesta et errabunda” da qual falarei mais adiante – e *Plumas ao vento* (1908).

³⁷ Picchio, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p 174.

³⁸ Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1984. Vol 2 “Romantismo Realismo”. p. 274.

³⁹ Moisés, Massaud. Op cit. p. 275

Modulações

(inspiração de Baudelaire)

Debil visão divina! Ó minha doce amante,
 Saudosa inspiração da lucida poesia!
 Que é da quadra feliz do affecto delirante
 D'aquelle immenso amor de immensa melodia,
 05 Debil visão divina, ó minha doce amante?...

Á tarde quando o sol morria no horizonte
 Olhávamos o céu sósinhos na janella...
 Tinhas o seio em ancia, a pallidez na fronte
 E eu cingia-te as mãos, as tuas mãos, ó bella,
 10 Á tarde quando o sol... morria no horizonte.

Como é sublime o céu por tarde estiva e quente!
 O coração palpita e não se prostra enxangue;
 Lembras-te ainda, amor? eu exclamava ardente
 Como que respirando odores de teu sangue:
 15 Como é sublime o céu por tarde estiva e quente!

Quando descia emfim da noite o negro manto
 Eu via inda na treva o brilho d'esse olhar!...
 Como eu bebia então o efflúvio d'esse encanto!
 Como eu sabia então teus lindos pés beijar
 20 Quando descia emfim da noite o negro manto

Sei evocar, bem vês, os dias meus ditosos...
 Meu saudoso passado esconde-se em teus braços.
 Porque querer gosar teus beijos languorosos?
 Porque querer gosar teus lubricos abraços?
 25 Sei evocar, bem vês, os dias meus ditosos...

Ó perfumes! amor! ó beijos infinitos!
 Vêr-vos-hei renascer em minha mente em chamma,
 Como após tantos sóes renascem sóes bemditos,
 Como após uma flamma atêa-se outra flamma,
 30 Ó perfumes! amor! ó beijos infinitos!

XXXVI Le Balcon

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
 O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!
 Tu te rappelleras la beauté des caresses,
 La douceur du foyer et le charme des soirs,
 Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
 Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.
 Que ton sein m'était doux! que ton cœur m'était bon!
 Nous avons dit souvent d'impérissables choses
 Les soirs illumines par l'ardeur du charbon.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!
 Que l'espace est profond! que le cœur est puissant!
 En me penchant vers toi, reine des adorées,
 Je croyais respirer le parfum de ton sang.
 Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
 Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
 Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!
 Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.
 La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
 Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
 Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
 Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux?
 Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
 Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
 Comme montent au ciel les soleils rajeunis
 Après s'être lavés au fond des mers profondes?
 - O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

Debil visão divina! Ó minha doce amante,
Cadente inspiração da lúcida poesia!
Não vês? eu góso ainda a febre delirante
D'aquelle eterno amor de eterna melodia,
35 Debil visão divina, ó minha doce amante!...

Glória Carneiro do Amaral, no entanto, vê a seguinte diferença, parecendo concordar com o que disse antes Massaud Moisés: “‘Le Balcon’ concentra-se na repercussão da lembrança amorosa na alma do poeta; ‘Modulações’ procura recuperar as reações femininas e acaba por fazer presente uma pálida e ansiosa musa romântica”⁴⁰. De fato, com uma estrofe a mais - na verdade a repetição da primeira com algumas modificações nos segundo e terceiro versos - o poeta parece querer fechar um ciclo, opondo assim “Saudosa inspiração da lúcida poesia! / Que é da quadra feliz do affecto delirante” (versos 2 e 3), a “Cadente inspiração da lúcida poesia! / Não vês? eu góso ainda a febre delirante” (versos 32 e 33), como se mesmo depois de realizada a proeza da lembrança ainda se dá conta que delira.

É certo que a poesia de Carlos Ferreira é muito menos ardente que a de Baudelaire, como se pode ver principalmente pela substituição dos versos franceses “*O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs! / Tu te rappelleras la beauté des caresses*” pelos versos citados acima. Os prazeres e deveres evocados na lembrança passam a ser algo como se o poeta se denunciasse, afirmando primeiro que é lúcida a sua inspiração – que parte de outro poema - e depois se desmentisse ou se resignasse dizendo que afinal ainda sofre a febre delirante – que pôde gerar tal poema.

Carlos Ferreira traduziu também “Moesta et errabunda”, publicada no livro *Redivivas*, em 1881. Esse poema por sua vez me parece muito mais intrigante: Ferreira foi o único poeta a escolhê-lo especificamente, mas essa escolha já serviria para definir e compreender a linha adotada pelos demais baudelaireanos brasileiros.

Logo abaixo do título do poema vai a data de 1871, data da provável elaboração do poema, sendo então um dos primeiros, disputando com Luis Delfino o título de primeiro baudelaireano. Numa nota o poeta já avisa que “esta poesia foi escripta sobre uma de Charles Baudelaire, do conhecido livro Flores do Mal”, quão conhecido já se vê. Eis os poemas:

⁴⁰ Amaral, Glória Carneiro do. Op. Cit. p. 38.

Moesta et errabunda

(1871)

Bem sei! teu coração é todo primaveras
 E fuge ás vezes, Lucia, aos mares da cidade
 Para outro mar, além, povoado de chimeras,
 Profundo, bello, azul, da côr da virgindade...
 05 Bem sei! teu coração é todo primaveras!...

O mar, o vasto mar que embala as nossas lidas!...
 Quem lhe daria a elle - o poeta grande e eterno
 Esse dom de arrancar das cordas doloridas
 Do vento do deserto, um poema imenso e terno,
 10 Ao mar, ao vasto mar que embala as nossas lidas?

Transporta-me wagon! eleva-me fragata!
 Longe! longe! que aqui - só vejo lama e pranto.
 Ó Lucia, vem commigo! Este ar cruel nos mata,
 Um sonho no oceano é bello, enorme e santo...
 15 Transporta-me wagon! eleva-me fragata!

Como tão longe estás, ó mundo perfumado
 Onde brilha o amor por entre azul e estrellas,
 Onde tudo convida a amar e ser amado,
 Onde a paixão desaba em lubricas procellas!...
 20 Como tão longe estás, ó mundo perfumado!...

Saltae do rubro leito, auroras purpurinas,
 Canções da juventude... ó sonhos! beijos, flores!
 Geme o violão sentido ás brisas da collina...
 Desperta, ó natureza, e afoga-me de amores,
 25 Saltae do rubro leito, auroras purpurinas!...

Esse sonhado céu de tanto goso occulto
 Mais longe inda será do que a India ou a China?
 Pois heide voar a elle, e lá verei teu vulto
 Ó Lucia! e escutar a tua voz divina
 30 - Esse sonhado céu de tanto goso occulto!...

LXII Moesta et Errabunda

Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe,
 Loin du noir océan de l'immonde cité,
 Vers un autre océan où la splendeur éclate,
 Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?
 Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe?

La mer, la vaste mer, console nos labeurs!
 Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
 Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,
 De cette fonction sublime de berceuse?
 La mer, la vaste mer, console nos labeurs!

Emporte-moi, wagon! enlève-moi, frégatê!
 Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!
 - est-il vrai que parfois le triste coeur d'Agathe
 Dise: loin des remords, des crimes, des douleurs,
 Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate?

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
 Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
 Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
 Où dans la volupté pure le coeur se noie!
 Comme vous êtes loin, paradis parfumé!

Mais le vert paradis des amours enfantines,
 Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
 Les violons vibrant derrière les collines,
 Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
 - mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
 Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?
 Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
 Et l'animer encor d'une voix argentine,
 L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs?

O poema francês foi publicado originalmente junto com outros dezessete⁴¹ na *Revue de Deux Mondes*, em 1855⁴², já sob o título, pela primeira vez aparecendo impresso como já se disse, de *Les Fleurs du mal*, o que me levar a pensar que a recepção e apreciação da obra de Baudelaire poderiam ter se dado antes mesmo do lançamento de seus poemas em livro.

“Triste e vagabunda”, tradução do título do poema originalmente em latim, descreve o estado de espírito da musa inspiradora, “il symbolyse cete idée baudelairienne que la tristesse du spleen essaie vainement de se guérir par l’évasion dans l’espace et dans le temps, par le voyage et le souvenir”⁴³ mas também pode ser uma citação de origem ainda desconhecida, visto que o poeta volta e meia intitulou na língua morta⁴⁴.

O nome Agathe, que aparece no primeiro verso, certamente remete à ópera *Der Freischütz* (1821), de Weber⁴⁵ - um dos “faróis” com o qual se orienta Baudelaire⁴⁶ - em que a heroína de mesmo nome é a própria representação da pureza. De fato “os temas da inocência e do paraíso perdido são aqui magistralmente explorados”⁴⁷, como aponta Ivan Junqueira, mas pode se ver muito mais do que isso.

É realmente emblemático que o primeiro poema traduzido de *Les Fleurs du mal* seja “Moesta et Errabunda”: ele contém uma série de elementos temáticos que vão formar uma tópica muito forte ao longo da recepção do livro francês: a paisagem tropical como o paraíso ideal e inalcançável, em oposição à cidade escura e inexpugnável - ideal e *spleen*. Esse paraíso não é inalcançável meramente no plano espacial, mas mais do que isso, já vem impregnado ele mesmo do mesmo tédio absoluto que envolve o poeta e o faz pressentir que por mais puras que um dia já foram as aspirações humanas, não mais satisfazem aquele espírito elevado. Não é só uma questão de impossibilidade, mas também de desencanto e desapego.

Ao longo das seis estrofes de cinco versos, apresenta alexandrinos, “verso longo e muito

⁴¹ Os outros dezessete poemas seriam: “Au Lecteur”, “Réversibilité”, “Le tonneau de la haine”, “Confession”, “L’aube spirituelle”, “La destruction”, “Un voyage à Cythère”, “L’irréparable”, “L’invitation au voyage”, “La cloche fêlée”, “L’ennemi”, “La vie antérieure”, “De profundis clamavi”, “Remords posthume”, “Le guignon”, “Le vampire”, “L’amour et le crâne”.

⁴² “1er juin 1855, *Revue de Deux Mondes*. Moesta et errabunda”. In: Ruff, Marcel. *Oeuvres Complètes*. Préface, présentation et notes. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1968. p. 80

⁴³ Crépet e Blin. *Les Fleurs du Mal*. Edition Critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin. Paris: José Corti, 1942. p.406.

⁴⁴ Ver também os poemas “Sed non satiata”, “De profundis clamavi”, “Duellum”, “Semper Eadem”, “Franciscae meae laudes”. “Triste et vagabonde.” Il y a peut-être là une citation, mais son origine n’a pa été retrouvée.” Ruff, Marcel. Op. Cit.

⁴⁵ Carl Maria von Weber. *Der Freischütz*. Peça executada pela primeira vez em Berlim em 1821 misturava vários elementos do Romantismo Alemão.

⁴⁶ Ver também o poema “Les phares”, na oitava estrofe:

“Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;”

querido dos poetas clássicos e dos parnasianos”⁴⁸, rimados de forma alternada entre versos graves e agudos, fazendo com que nas estrofes ímpares os versos ímpares sejam graves e os pares agudos e o inverso nas estrofes pares, versos ímpares agudos e versos pares graves. Isso já demonstra o rigor e a engenhosidade aplicados, também muito caros a Baudelaire.

Logo na primeira estrofe o eu lírico propõe uma solução para todos os males do título: fugir pelo mar, para o distante paraíso, “Vers un autre océan où la splendeur éclate,” (verso 3) onde há mais vida e o céu é mais azul, longe do negror da cidade; “Loin du noir océan de l’immonde cité,” (verso 2). As oposições são bem marcadas semanticamente, mas se equilibram no ritmo e no som: “noir” por “clair” e “l’immonde cité” por “ainsi que la virginité”. (versos 2 e 4)

O mar então se constitui como rota de fuga para um universo paralelo ao longo das três primeiras estrofes, percurso que deve ser ultrapassado para chegar ao paraíso. Mas, como se vê na segunda estrofe, esse mar é dotado pelo demônio (verso 7) com a capacidade de embalar com seu canto rouco ou com o som do órgão dos ventos, e se transformar, ao mesmo tempo, em algo que se torna um obstáculo, que esmorece o ímpeto.

Na terceira estrofe ouvi-se enfim o clamor do poeta, a manifestação de seu desejo, coincidente ao de sua musa, Agathe – que volta a aparecer no verso 13 - de ser levado para longe da cidade: “Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!” (verso 12) e “Dise: loin des remords, des crimes, de douleurs,” (verso 14), seu desespero é sintomático, visto que ele só pode se valer de transportes de alcance limitado, como o “wagon” e a “frégatê”, ficando no ar o seu brado de angústia. Concluindo essa primeira parte, o poeta manifesta ao mesmo tempo todo seu tédio e sua resignação, apresentando os atores de suas perspectivas baldadas e seu infortúnio.

Além-mar está o próprio paraíso, tratado nas três estrofes subseqüentes.

Essa paisagem esplendorosa, de certo muito mais idealizada do que vislumbrada, vai se repetir em vários outros poemas, como “L’Albatroz”, “L’Homme et la Mer” e “Parfum exotique”, e outros ainda. Idealizada por que já se mostra inalcançável e desencantada desde o início, visto que o eu lírico já parece conformado pelo embalo do mar. Novamente se vê outra clara oposição: entre “la boue” escura e negra em que o eu lírico se encontra (verso 12) ainda na terceira estrofe, com “sous un clair azur” do paraíso idealizado (verso 17) na quarta estrofe, marcando assim uma espécie de passagem, da lama escura para o céu claro, do que está abaixo para o que está acima, acentuando uma idéia de elevação.

“Comme vous êtes loin, paradis parfumé,” lê-se no verso 16 - não só longe, mas utópico, como demonstram seus outros adjetivos, onde só há amor e alegria, onde tudo que se ama é digno

⁴⁷ Junqueira, Ivan. In Notas. Op.cit. p. 597.

⁴⁸ Goldstein, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios) p. 32

de ser amado, e onde há uma volúpia que pode ser pura (verso 19) e profunda como a virgindade do verso 4. Trata-se de uma moral particular também idealizada, um paraíso diferente do cristão com uma certa luxúria inocente, essa volúpia pura, como se os seres humanos ainda possuíssem uma bondade ou inocência original.

Isso pode ser mais bem exemplificado pelos versos da quinta estrofe: esse paraíso verde é habitado por “amours enfantines” (versos 21 e 25), “les chansons” (verso 22), “les violons” (verso 23) e “les brocs de vin” (verso 24) que convivem em harmonia: amores infantis e prazeres mundanos compondo uma *aurea mediocritas*. Nota-se que esse prazer encontrado no paraíso também se manifesta de certa forma em oposição ao encontrado ao longo do mar da segunda estrofe, marcado também pelas idéias sonoras que agora transformadas embriagam ao invés de embalar, mas da mesma forma envolvem e dominam o poeta.

Fica então apenas no ideal esse paraíso, como se le na sexta estrofe: “L’innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,” (verso 26), não se pode encontrá-lo geograficamente, pois “Est-il déjà plus loin que l’Inde et que la Chine” (verso 27); pergunta então o eu lírico se esse paraíso está ao alcance de gritos agudos, “d’une voix argentine” (verso 29), parecendo já ciente da impossibilidade de ser ouvido.

Posso dizer que esse grito foi de certa forma ouvido pelo poeta Carlos Ferreira: onde mais poderia ser esse paraíso perfumado, inocente e cheio de prazeres furtivos e ocultos senão aqui mesmo na cidade maravilhosa? O poema brasileiro segue todos os aspectos formais do francês, seis estrofes rigorosamente medidas, apesar de só usar rimas graves. No entanto faz várias substituições, novamente implicando, como já o fizera nos seu "Modulações" na perda de sensualidade, tornando o poema ameno e mais tropical.

Pode-se ver isso logo nos primeiros versos: “Bem sei! teu coração é todo primaveras / E foge às vezes, Lucia, aos mares da cidade / Para outro mar, além, povoado de chimeras” (versos 1, 2 e 3). O poeta primeiro não preserva o nome da musa francesa, depois faz uma associação no mínimo estranha: para Baudelaire o coração a quem o eu lírico se dirige foge do escuro, indo para o claro, enquanto para Ferreira, ele vai da primavera a um ninho de quimeras, de algo positivo, como a primavera, para algo incerto e inalcançável, como as quimeras. Há mesmo assim uma oposição, marcada de forma diferente, entre a cidade e o paraíso idealizado. A cidade não desaparece, mas já não é ela que oprime, visto que ainda são desproporcionais quaisquer comparações entre Paris e o Rio de Janeiro, ou qualquer metrópole brasileira da época.

Apesar do belo verso “O mar, o vasto mar que embala as nossas lidas!” (verso 6) na segunda estrofe seguem-se várias outras substituições, fazendo com que a tradução chegue quase a ser uma paráfrase: desaparece o “démon”, e o mar torna-se “o poeta” que arranca sons dos ventos,

muito mais ativo que o “rauque chanteuse” francês; Ferreira não ouve uma canção, mas sim “um poema imenso e terno” (verso 9), novamente ele se denuncia como um tradutor a ouvir um poema original.

Mantém-se forte o desejo do eu lírico de ser levado dali, como se lê na terceira estrofe, onde há “lama e pranto” (verso 12), mas o que era “Loin des remords, des crimes, des douleurs,” passa a ser “Um sonho no oceano é bello, enorme e santo...” (versos 14): suas angústias já não são mais as mesmas, nem o oceano, obstáculo, agora apenas meio. Transforma a luxúria inocente, idealizada pelo francês, num paraíso santo do tipo cristão, mais do senso comum. Isso é confirmado na quarta estrofe: também se mantém longe o paraíso idealizado. “Onde brilha o amor” (verso 17), mas não há pureza na volúpia e “a paixão desaba em lúbricas procellas!...”, ou seja, em tempestades lascivas, dotadas da impetuosidade mesma da paixão, mas menos radicais que o próprio amor.

A quinta estrofe mantém por um lado as associações sonoras com o poema francês, mas por outro tinge o poema de outras cores: “le vert paradis” torna-se “rubro leito, auroras purpurinas” (verso 21); os “amours enfantines” se dissolvem primeiro nas auroras, depois nas “Canções da juventude” (verso 22); o poeta brasileiro clama para que desperte a própria Natureza (verso 24) não elidindo as quinta e sexta estrofes, como faz o francês.

Enquanto que na sexta estrofe do poema francês o eu lírico se pergunta se este paraíso está mesmo ao alcance de um grito, na tradução ele é mais incisivo: seu paraíso é “Esse sonhado céu de tanto goso oculto” (verso 26) muito mais atingível: o eu lírico está mesmo certo de alcançá-lo quando afirma “Pois hei de voar a elle, e lá verei teu vulto” (verso 28).

Apesar de já demonstrar estar atento às novas mudanças, como disse anteriormente, essas alterações parecem vir sempre no sentido de atenuar as imagens ardentes do poema francês, padecendo de um romantismo muito mais conservador, descrevendo a musa assim muito mais triste que erradia. Isso, de certa forma, confirma outro comentário que faz Massaud Moisés:

Nem o ar à Cesário Verde, de “Horas Mortas”, “Alta Escola”, “A Baronesa”, nem o emprego de vocábulos em moda, como “transformismo” ou “mônada”, nem o reflexo de Baudelaire em “*Moesta et errabunda*”, e nem os temas helênicos e pátrios, caros ao Parnasianismo, que despontam em *Plumas ao Vento*, dissipam os vapores românticos que embriagavam o poeta.⁴⁹

É assim então, como um dos últimos românticos, que Carlos Ferreira anuncia o primeiro poema do livro de Baudelaire ao Brasil, lidando ainda com elementos constitutivos muito mais do

“ideal” baudelairiano, sendo que é significativo, num primeiro momento, que seja a eleição desses elementos pelos poetas brasileiros o principal atrativo do livro estrangeiro.

⁴⁹ Moisés, Massaud. Op cit. p. 276.

1871

Luiz Delfino

Eis outro dos primeiros tradutores do livro *Les Fleurs du mal*: Luiz Delfino dos Santos, (1834-1910), poeta catarinense, médico e senador da república, sempre muito considerado pelos estudiosos e, a despeito disso, não tendo despertado a atenção crítica que merece.

Demonstrando já um engajamento com as questões sociais “Luiz Delfino reflete, em 1884, o novo clima social, divulgando alguns poemas abolicionistas, (...), em que é, talvez, menos dramático e eloqüente que Castro Alves”, afirma Wilson Martins⁵⁰. O crítico Clóvis Beviláqua, ao tratar do naturalismo corrente na época de Luis Delfino, chegou a classificá-lo como o “chefe unanimemente eleito da escola hoje dominante no Rio de Janeiro”⁵¹; e a historiadora Luciana Stegagno Picchio chama-o de “o camaleão de ouro das letras brasileiras”⁵².

Silvio Romero, “alegando existir a opinião de que Machado de Assis e Luis Delfino eram ‘legítimos representantes do Naturalismo no Brasil’”, em *O Naturalismo em Literatura*, chega a atacá-lo, classificando-o como um dos “escritores de ordem terciária”⁵³. Apesar das controversas críticas seus poemas eram muito lidos, constituindo um lugar de destaque no panorama literário da época. Em 1885 sabe-se que o periódico

A Semana, de Valentim Magalhães, abriu um concurso para a escolha do maior poeta do Brasil. O resultado, anunciado em junho, dando o primeiro lugar a Gonçalves Dias, o segundo a Castro Alves e o terceiro a Luís Delfino, confirmava a sedimentação do gosto em favor de uma poesia já conhecida e aceita; o parnasianismo ainda tinha que fazer o seu caminho.⁵⁴

Apesar do notório reconhecimento enquanto poeta romântico, muito caro ao público leitor, “Luiz Delfino, com os seus ‘soberbos sonetos’, também concorrera para a lenta implantação da nova escola”⁵⁵. É tido afinal como um poeta de transição do romantismo para o parnasianismo e o simbolismo, mas que seria, na época, ainda romântico, assim como Carlos Ferreira. Também foi tradutor de Byron, e sua vasta obra, publicada originalmente em jornais e revistas, só foi recolhida

⁵⁰ Martins, Wilson. Op. Cit. p. 210.

⁵¹ Apud Martins, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. p. 142.

⁵² PicchioLuciana Stegagno. Op. Cit. p. 287.

⁵³ Martins, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. p. 143.

⁵⁴ Martins, Wilson. Op. Cit. p. 216.

⁵⁵ Martins, Wilson. Op. Cit. p. 155.

em livro postumamente por seu filho entre 1927 e 1942⁵⁶.

Como a abordagem deste trabalho é principalmente histórica, foi interessante deter-se um pouco mais no que seria ainda o marco inicial da recepção de *Les Fleurs du mal* através da tradução. Apresento então “O veneno”, a única tradução de Luis Delfino do livro de Baudelaire, que apareceria apenas em 1934, mas datada de 1871, acompanhada de um pequeno artigo, no *Jornal do Comércio* de Félix Pacheco.

Esse poema, “Le Poison”, foi pouco traduzido no Brasil, sendo escolhido apenas por Luis Delfino e Teófilo Dias. Esses poetas estão cronologicamente muito próximos um do outro - o primeiro dataria seu poema de 1871 e o segundo, publicaria o seu em 1882. No entanto, chamam muita a atenção as diferenças entre as duas traduções, que são muito interessantes e reafirmam algumas idéias, primeiro sobre a aclimação do texto estrangeiro, depois, de como a criatividade, guiada por um contexto estético, dirige o conceito de fidelidade.

O poema de Luis Delfino poderia oferecer a princípio uma questão metodológica: o poeta catarinense publicou alguns poucos livros de poesia em vida, aparecendo apenas em jornais e revistas, mas era escritor prolixo e produzia muito, deixando após sua morte vasto material inédito. Seu filho, em 1934, ao organizar a publicação de sua obra completa - que viria a ser concluída apenas em 1942 - se depara com esse poema, “O veneno”, datado de 1871, sessenta e três anos depois da sua escrita, e o oferece a Félix Pacheco, que faz publicar em dezembro daquele ano, no seu *Jornal do Comércio*, a transcrição fac-similar do autógrafo datado de 1871, tornando-o assim um dos primeiros tradutores de Baudelaire de que se tem notícia na literatura brasileira.

Afinal, restaria uma pergunta: deve a tradução ser abordada no contexto histórico da data de sua elaboração, que é quando o poeta está incorporado pelo espírito de sua época, ou lida dentro da “comunidade interpretativa”, como disse Rosemary Arrojo⁵⁷, da sua publicação em livro, quando o poema pôde ser lido e realizado de fato pelo leitor? Inevitavelmente o estudioso deve se ater ao mesmo critério empregado na leitura do poema francês, bem como na leitura de qualquer poema, visto que não se pode escapar às circunstâncias que cercam a si mesmo. O que resta é que quatorze anos depois de seu florescimento, *Les Fleurs du mal* já estende fortemente suas raízes por aqui, florescendo como flor tropical. Seguem os poemas:

⁵⁶ *Algas e Musgos* (1927), *Poemas* (1928), *Poesias Líricas* (1934), *Íntimas e Aspásicas* (1935), *A Angústia do Infinito* (1936), *Atlante Esmagado* (1936), *Rosas Negras* (1938), *Arcos de Triunfo* (1939), *Esboço da Epopéia Americana* (1940), *Posse Absoluta* (1941), *O Cristo e a Adúltera* (1941) – livro no qual foi recolhida sua tradução, de “Le Poison” –, e ainda *Imortalidades, Livro de Helena, I, II, III* (1941-1942).

⁵⁷ Arrojo, Rosemary. op.cit. ver nota anterior.

O veneno

Veste o vinho a mais sórdida palhoça
 De um luxo milagroso;
 E no oiro de um vapor rubro, que engrossa,
 Faz surgir mais de um pórtico que roça,
 05 Como um sol, que descamba, um céu nevoso.

Dilata o ópio o cyclo do impossível:
 Alonga o illimitado;
 Afunda o tempo, e o gôso inexcédível;
 E de um morno prazer, negro, terrível
 10 A alma encharca, inda além do que lhe é dado.

E nada disto vale o toxico horrendo,
 Que teus olhos distillam,
 Lago amargo, em que cae a alma tremendo;
 Abysmo, em que meus sonhos, que scintillam,
 15 Como em verde lagôa, estão bebendo.

Nada vale a baba de tua bocca,
 Que tem prodigio enorme:
 Ahi sem pena uma alma se suffoca:
 Ahi no olvido esmaia, e inerme toca;
 20 E a morte acha-a na lama, em que ela dorme...

XLIX Le poison

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
 D'un luxe miraculeux,
 Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
 Dans l'or de sa vapeur rouge,
 Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
 Allonge l'illimité,
 Approfondit le temps, creuse la volupté,
 Et de plaisirs noirs et mornes
 Remplit l'âme au-delà de sa capacité.

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
 De tes yeux, de tes yeux verts,
 Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
 Mes songes viennent en foule
 Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
 De ta salive qui mord,
 Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,
 Et, charriant le vertige,
 La roule défaillante aux rives de la mort!

O poema francês “Le Poison”, publicado originalmente, na *Revue française* em abril de 1857⁵⁸, abre, segundo Junqueira⁵⁹, um terceiro ciclo amoroso dentro do conjunto do livro francês, o da atriz de teatro Marie Dabrun, mulher de olhos verdes, com cabelos cor de ouro⁶⁰. Se o ciclo de Duval é o do amor carnal e o de Sabatier é o do amor espiritual - outras musas inspiradoras do poeta francês - o de Dabrun é mais difícil de definir enquanto conjunto.

Do ponto de vista formal, o poema francês está dividido em quatro estrofes de cinco versos, rimados em ABBAB, sendo os primeiros, terceiros e quintos de cada estrofe dodecassílabos e os segundos e quartos, além de tabulados de forma diferente, heptassílabos, formando assim uma

⁵⁸ Ruff, Marcel. Op. Cit. p. 71.

⁵⁹ Junqueira, Ivan. Op. Cit. p. 592.

métrica única dentro do conjunto do livro. Ele também pode, como vários outros, ser dividido em duas partes.

A primeira parte é composta pelas duas primeiras estrofes e trata primeiro dos prazeres mundanos e solitários provocados pelo vinho, evidenciada pelo predomínio dos vermelhos: “*Le vin sait revêtir le plus sordide bouge*”, “*Dans l’or de sa vapeur rouge*,” “*Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux*.”; o vermelho do vinho e de seu vapor, nos verso 1 e 3, e o vermelho do sol sobre o cinza do céu, no verso 5.

Na segunda estrofe, lêem-se os efeitos inebriantes do ópio. Baudelaire que já escrevera *Du vin et du haschisch*⁶¹, em 1851, publica *Os paraísos artificiais: o ópio e o haxixe*⁶², livro no qual trata largamente sobre o uso e os efeitos do ópio, baseado principalmente em suas leituras do livro inglês, muito popular na época, *Confessions of English opium eater* de De Quincey⁶³.

Pichois chama a atenção para o fato de que antes de publicar “Le Poison”, Baudelaire tinha traduzido *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, de Edgar Allan Poe, no qual se lê: “Cependant l’opium avait produit son effet accoutumé, - que est de revêtir tout le monde extérieur d’une intensité d’intérêt” (*Histoires Extraordinaires*)⁶⁴. O poeta atesta então que o efeito provocado por tal droga é o do transbordamento e da imensidão, e de um movimento inercial, constante e retilíneo, demonstrado, e apoiado, em quase todos os versos da segunda estrofe pelos verbos, como “agrandit”, “allonge”, “approfondit”, “remplit”, e principalmente pelo adjetivo “illimité” e a construção “au delà de sa capacité”.

Na segunda parte do poema, em oposição, de imediato anunciada pela construção “Tout cela ne vaut pas” (verso 11), diz que nada disso satisfaz mais ao eu lírico do que a própria musa, com seus olhos verdes que irá se opor como que num círculo cromático, sobressaindo agora a cor verde “De tes yeux, de tes yeux verts,” “Lacs où mon âme tremble et se voit à l’envers...” (versos 12 e 13), o verde dos teus olhos⁶⁵ e provavelmente o do lago⁶⁶ assim como sempre são verdes o perfume e o paraíso⁶⁷, em oposição ao vermelho do vinho.

Já na última estrofe o que se tem é a verticalidade e o instantâneo e um movimento incerto e

⁶⁰ Pichois, Claude. notes. p. 922. Ver também o poema “L’Irréparable” dedicado, na edição da *Revue de Deux Mondes* de 1855, a “La Belles aux cheveux d’or”.

⁶¹ Baudelaire, Charles. *Du vin et du haschisch*. 1851.

⁶² Verificar referência

⁶³ Verificar referência

⁶⁴ Baudelaire, Charles. *Histoires extraordinaires*. E. J. Crépét, Conard, p. 289. apud. Pichois, Claude. Notes. Op. Cit. p. 924.

⁶⁵ Como também o era em “L Ciel Brouillé”:

Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?)

⁶⁶ Também se pode lembrar do poema “Les Pharoës”:

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,

Ombragé par un bois de sapins toujours vert,

⁶⁷ Ver o poema “Parfum Exotique”.

abrupto, “*Qui plonge dans l’oubli mon âme*” (verso 18). O todo anterior não vale esse - o único - prazer, que é veloz como uma mordida, que mergulha, e ao mesmo tempo sulca como um arado a alma, “*charriant le vertige*” (verso 19), e rola rápido pelo rio. Não existe prazer maior, nem do vinho, nem do ópio, que o deleite da mulher amada, que a simples saliva de seus lábios. O efeito da imensidão e do ilimitado se torna veloz e escorregadio e definitivo como a própria morte.

De fato o poema se divide em duas partes, cada uma com uma cor, tempo, e movimento particulares e antagônicos, mas não excludentes, que se complementam como o *spleen* – vermelho e ilimitado - e o ideal – verde e fugaz. Mas o aspecto moderno que salta aos olhos é o grotesco constatado na finitude humana, é só através desse veneno que o eu lírico enxerga a si mesmo, para depois, ao colher a saliva, esquecer a si mesmo. O enlouquecimento e o êxtase são obtidos através de uma overdose de realidade: nada vale mais do que essa mulher de verdade, tão real quanto ele mesmo.

Se por um lado se elegem esses elementos como os mais significativos dentro da leitura, por outro lado não os têm como absolutos, visto que a manifestação poética se dá exatamente no instante da leitura do poema, o que permite vislumbrar com certa isenção e com o mesmo distanciamento dispensado ao poema francês, seus respectivos poemas brasileiros.

Sendo assim, o aspecto formal do poema brasileiro, “O Veneno”, apresentado por Luis Delfino diverge do francês: varia na rima, agora ABAAB, e na métrica, sendo somente o segundo verso de cada estrofe um heptassílabo e os demais decassílabos, formando uma métrica brasileira comum ainda ao movimento romântico.

Contém na primeira estrofe o mesmo vinho e os tons de vermelho: “Veste o vinho a mais sórdida palhoça”, “E no oiro de um vapor rubro, que engrossa,” e “Como um sol, que descamba, um céu nevoso” (versos 1, 3 e 5), no entanto há a inversão dos versos 3 e 4 e o aparecimento do verbo “engrossa”, certamente para garantir a rima com “palhoça”, mas que não prejudica o entendimento do poema.

Na segunda estrofe ainda se tem o profundo ópio, e o aspecto da imensidão também é preservado pelos verbos “dilata”, “alonga”, “afunda” e “encharca”, e também pelo adjetivo “ilimitado” e a construção “inda além do que lhe é dado”, mas é ainda agravada pela troca daquilo que “*n’a pas de bornes*” por um “cyclo do impossível” (versos 6), transformando a volúpia num “gôso inexcedível” e forçando o acréscimo do adjetivo “terrível” a esse prazer (verso 9) certamente também para garantir a rima.

Na segunda parte - introduzida por uma construção equivalente: “E nada disto vale” - estranhamente não se vê justamente o “*poison*” do título, e o destila em “tóxico horrendo”; perde também a cor dos olhos da musa, mas vai resgatar o verde na água no último verso da estrofe

“Como em verde lagôa” (verso 15), possibilitando assim a oposição cromática; ainda adianta outros elementos da última estrofe francesa, como a queda de sua alma (verso 18).

Finalmente surpreende pelo verso “Nada vale a baba de tua boca”, muito mais realista e escatológico, mais natural, exótico e brasileiro, que se manifesta significativamente dentro da idéia de comunidade interpretativa, elaborada por Rosemary Arrojo⁶⁸, mencionada anteriormente. “E a morte acha-a na lama, em que ela dorme...” (verso 20) e não mais rola pelo rio. O aspecto temático fica então marcado e transformado profundamente por um naturalismo realista, característico do período e praticado pelos poetas brasileiros, como aponta Alfredo Bosi:

De Baudelaire assimilam os nossos poetas realistas, Carvalho Jr. e Teófilo Dias, precisamente os traços mais sensuais, desfigurando-os por uma leitura positivista que não responde ao universo estético e religioso das *Flôres do Mal*. O eros baudelaireano, macerado pelo remorso e pela sombra do pecado, está longe destas expansões carnavais, quando não carnívoras de Carvalho Jr.:

Como um bando voraz de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito
 (“Antropofagia”),

ou de Teófilo Dias,

... da prêsa, enfim, nos músculos cansados
cravam com avidez os dentes afiados
 (“A Matilha”).⁶⁹

Baudelaire é assim “aclimatado”, e a abordagem dita “realista” ainda será perseguida ao longo do tempo por vários outros poetas, não sendo assim “desfigurado” mas absorvido como parte de uma escolha coerente ao próprio ideal estético em voga no Brasil da época, deixando de lado fatalmente o “universo estético religioso”, que no mais seria abordado pelos simbolistas. Na verdade pode-se entender que a principal identificação desses brasileiros, os primeiros baudelaireanos, com o livro francês foi justamente o do ideal da busca de sua própria essência: quem eram, perguntavam-se, nada melhor que um mestre francês para responder.

O próprio Machado de Assis, em seu célebre “A Nova Geração”, faria serias críticas a essa transformação do que realmente poderia ser encontrado no livro francês, considerando-a errônea:

⁶⁸ Arrojo, Rosemary. Op. Cit.

⁶⁹ Bosi, Alfredo. Op. Cit. p. 245-246.

Quanto a Baudelaire, não sei se diga que a imitação é mais intencional do que feliz. O tom dos imitadores é demasiado cru; e, aliás, não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux Enfers* e da *Tristesse de la Lune*!⁷⁰

Luis Delfino pode se enquadrar certamente entre esse imitadores, capazes de transformar o próprio Baudelaire a fim de fazê-lo parecer mais consigo mesmo. Fica então mais uma interpretação, manifestada aqui agora como tradução, mas que não deixa de ser crítica, pois manifesta as observações e as identificações sentidas pelo poeta e, mais do que isso, registra suas escolhas, dentro de uma intenção estética própria e inerente.

⁷⁰ Assis, Machado de. “A Nova Geração”. In. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro. Clássicos Jackson, 1946. P. 198.

1877

Afonso Celso

Outros ainda formam o primeiro elenco de tradutores do livro *Les Fleurs du mal* como o conde Afonso Celso de Assis Figueiredo Jr. (1860-1938), mineiro, político liberal, patriota ufanista, autor de *Telas sonantes* (1879)⁷¹, que vai ter seu poema “A gigante”, tradução de “La Géante”, datada de 1877, publicada por Félix Pacheco no *Jornal do Comércio* apenas em 1933.

Escreveu poesias simbolistas e parnasianas, mas obteve mais êxito como memorialista, chegando a se tornar importante no meio político. Brito Broca chama a atenção para seu livro *Oito Anos de Parlamento*, “obra igualmente para constante releitura e uma das mais interessantes no gênero já escritas no Brasil”⁷². Participou ainda de inúmeras revistas literárias, entre elas, *A Comédia* (1881), na qual colaboraram outros tradutores de Baudelaire, como Fontoura Xavier⁷³.

Em 1901 publica seu livro mais famoso: *Por que me ufano de meu país*, de cujo título sairia o termo ‘ufanismo’, usado para se exaltar, desmedidamente, as riquezas naturais do país. “O livro possui qualquer coisa da sublimação de uma paixão política e teria trazido ao autor o reajustamento afetivo de que ele necessitava na atmosfera conturbada dos primeiros lustros da República”⁷⁴, conta ainda Brito Broca sobre tal livro.

Assim como a tradução de Luis Delfino, seu poema não foi levado a público no ano de sua composição. Apesar de estar datado de 1877, é impresso apenas em 1933, e sua publicação serve, no mais, aos interesses baudelaireanos de Félix Pacheco, disposto a apresentar o maior número de poetas tradutores, sejam eles mais ou menos ilustres. Mesmo assim, a fama do conde empresta um certo charme a sua tradução.

“La Géante”, publicado em 1857 na *Revue française*, mas que talvez tenha sido composto em 1843⁷⁵, pode remeter certamente a uma afirmação de Baudelaire feita no *Salon de 1859*: “dans la nature et dans l’art, je prefere, em supposant l’égalité de mérite, les choses *grandes* à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises”⁷⁶. Assim como a grande noite e os titãs do poema imediatamente anterior a esse, “L’Ideal”, Baudelaire apresenta sua musa como uma jovem gigante e se submete a

⁷¹ Seus outros livros são: *Prelúdios* (1875), *Poemetos* (1880), *Devaneios* (1887), *Rimas de outrora* (s/d), e *Poesias escolhidas* (1904); escreveu também muita prosa literária e ensaística: *O imperador no exílio* (1893), *Lupe* (1894) *Notas e ficções* (1894), *Guerrilhas* (1895), *Um invejado* (1895), *Giovanina* (1896), *Por que me ufano de meu país* (1901), *Oito anos de parlamento*, (1901).

⁷² Broca, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Coordenação Alexandre Eulálio. Campinas: Unicamp, 1991. p. 21.

⁷³ Broca, Brito. Op. Cit. p. 76.

⁷⁴ Broca, Brito. Op. Cit. p. 242.

⁷⁵ Ruff. Op. Cit. p. 53

ela como um gato.

Mais um soneto típico na forma, rimado em ABAB CDCD EEF GFG e medido em dodecassílabos, não apresenta nenhuma particularidade estética, apenas reforça a magnitude com que trata o francês sua musa eleita e reafirma o seu ideal, a sua busca de tranquilidade na sombra dos seios de uma mulher.

Mas, a respeito desse único poema traduzido pelo conde, pode-se observar a seguinte peculiaridade: visto que, em francês, Baudelaire sempre usa palavras simples, das quais não se necessitaria uma consulta ao dicionário para sua compreensão, é interessante notar que um dos aspectos que saltam aos olhos na transformação, ocorrida durante a tradução operada pelo poeta brasileiro, é o de um refinamento exacerbado do vocabulário do poema.

Apesar de manter a forma do soneto e os dodecassílabos, apenas alterando as rimas de alternadas para interpoladas, ABBA nos quartetos e CCD EED nos tercetos, Afonso Celso parte para o princípio inverso do de Baudelaire e prega-lhe o mais fino rebuscamento parnasiano, juntando palavras escolhidas minuciosamente, com lente de aumento. Pode-se encontrar algumas delas no verso 6, “féros” e “azinha”, nos verbos dos versos 9 e 10, “Viajando-lhe” e “serpejar”, no verso 11, “estio”, e no verso 12, “Lassa, jazesse”. A escolha dessas palavras pode mostrar que se tratava apenas de um exercício literário, no qual o poeta podia bem flexionar seus tendões parnasianos.

⁷⁶ Pichois. Op. Cit. Notes. p. 873.

A gigante

No tempo em que pujante a Natureza tinha
 Filhos monstros aos mil, - que a seiva extrema os géra, -
 Junto a jovem gigante eu viver bem quisera,
 Como lascivo gato aos pés de uma rainha.

- 05 Que bom ver-lhe, do corpo e da alma á primavera,
 Em féros brincos livre avolumar-se azinha;
 Advinhar se o peito um fogo escuro aninha,
 Quando humido vapor nadando o olhar lhe altera!

- 10 Viajando-lhe as feições, magníficas e informes,
 Na encosta serpejar de seus joelhos enormes,
 E, ás vezes, quando ao sol de estio, em calma estranha,

Lassa, jazesse ao campo, atravessando o meio,
 Descuidado dormir á sombra de um seio,
 Como placida aldeia ao pé de alta montanha.

1877

XIX La Géante

Du temps que la Nature en sa verve puissante
 Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
 J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
 Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
 Et grandir librement dans ses terribles jeux;
 Deviner si son cœur couve une sombre flamme
 Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
 Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
 Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
 Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
 Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

1878

Teófilo Dias

O maranhense Teófilo Odorico Dias de Mesquita, (1854-1889), sobrinho de Gonçalves Dias, publicou dois livros tomados de um pessimismo “inspirado em Baudelaire”⁷⁷: *Lira dos Verdes Anos* (1876) e *Cantos Tropicais* (1878), onde já apareceria a tradução de “*L’Albatroz*”. Vai ainda traduzir oito poemas⁷⁸ em seu *Fanfarras* (1882)⁷⁹ e ainda mais um, “Confidências”, que apareceria em um artigo de jornal de Félix Pacheco em 1934, somando dez. Antonio Candido vai elogiar algumas delas, especialmente “A fonte de sangue” e “Don Juan nos infernos”, dizendo que seriam extraordinárias reproduções dos poemas franceses⁸⁰.

A sequência de seus livros demonstra uma evolução: de epígono romântico do primeiro, adepto dos modismos líricos, passa a realista, tomado de um naturalismo sensual e social, no segundo, para por fim, no terceiro, seu melhor livro, mostrar todo seu talento. Fortemente marcado por *Les Fleurs du mal*, *Fanfarras* prolonga a lição⁸¹ do mestre francês. O livro está dividido em duas partes e traz na primeira, “Flores Funestas” - a segunda é “Revolta” - as traduções de Baudelaire, junto com outros poemas, sendo, segundo Glória Carneiro do Amaral, “provavelmente, o maior conjunto de poemas produzidos sob a influência de Baudelaire na literatura brasileira do século XIX”⁸².

Ao contrário de Luis Delfino, o maranhense Teófilo Dias teve o hábito de transformar este estrangeiro em produto nacional, dourar a pílula e suavizar a força de alguns de seus poemas, apesar dos instintos carnívoros mencionados anteriormente⁸³. Torna palatável o que o francês expõe grotesco: não está preocupado com a verdade do poema, mas com o tamanho do monumento. Busca no poeta estrangeiro o que lhe agrada, e ao mesmo tempo o corrige, para que pareça mais consigo mesmo, bem ao modo francês das *Belles Infidèles*, tentando ser belo ao provocar no leitor o mesmo impacto que o poema francês provocaria num leitor de língua francesa. Veja sua tradução do poema “Le Poison”:

⁷⁷ Moisés, Massaud. Op cit. p. 471.

⁷⁸ São eles: “Dom Juan nos infernos”, “O veneno”, “O espectro”, “A música”, “O sino”, “Manhã de inverno” (*‘Brummes et pluies’*), “A fonte de sangue”, “O cachimbo”

⁷⁹ seus outros livros: *Flores e amores* (1874), *A comédia dos deuses* (inspirado em Quinet) (1887), *A América* (1887),.

⁸⁰ Dias, Teófilo. *Poesias Escolhidas*. Seleção, introdução e notas por Antonio Candido. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura - Comissão de Literatura, 1960. p. 113

⁸¹ Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1984. Vol 3 “Simbolismo”. p. 15.

⁸² Amaral, Glória Carneiro do. Op. Cit. p. 121.

⁸³ Ver a citação da página 30, nota 58.

O veneno

O vinho veste e enfeita a cabana mais nua
 Com pompa milagrosa,
 E faz surgir mais de uma Alhambra fabulosa
 Que em seu vapor flutua
 05 Como sol no poente, em tarde nebulosa.

O ópio faz crescer o ilimitado; o imenso
 Aumenta; e tem poder
 De eliminar o tempo: e, cavando o prazer,
 De um fundo gôzo intenso
 10 Inunda a alma além do que pode conter.

Mas nada disto vale o veneno, que mana
 Teu olhar, que seduz,
 O lago, aonde a febre os meus sonhos conduz,
 Fremente caravana
 15 Que a sêde vai matar nesse abismo de luz.

Nada ao teu beijo iguala a pressão indizível
 Que morde, em que mes estorço,
 Que afoga-me no olvido a alma, sem remorso,
 E em delíquio terrível
 20 Do môrno mar da morte a embala sôbre o dorso.

Observe-se então particularmente o que escreveu Teófilo Dias no verso 16 de seu poema “O Veneno”, em contraposição ao apresentado anteriormente por Luis Delfino: “Nada ao teu beijo iguala a pressão indizível”. Antonio Candido, que considerou essa tradução “apenas razoável”, já chama a atenção para a mudança efetuada pelo poeta brasileiro, dizendo que “sempre que precisou traduzir ‘salive’ (elemento importante no imaginário erótico de Baudelaire), Teófilo substituiu-a por ‘pressão’, que nada diz de positivo; para Baudelaire é justamente a saliva que consubstancia, como um ‘filtro’, todo o veneno difundido no poema”⁸⁴. Teófilo Dias assim não segue o mesmo princípio que Luis Delfino, preferindo uma estética mais amena a um naturalismo exacerbado.

Nesse poema, lêem-se versos dodecassílabos alternados com heptassílabos, de rima ABBAB, como no poema francês, mas é principalmente nas duas estrofes finais que o romântico-parnaso-simbolista *aclimata* Baudelaire: começa esquecendo o verde venenoso dos olhos da musa,

⁸⁴ Dias, Teófilo. Op. Cit. p. 109.

acendendo um abismo de luz, onde só havia amargura, depois sua saliva se transforma em beijo cândido e a agitação do rio morre em colo morno, para um sono tranqüilo.

Comparando esses dois poemas, de Delfino e de Dias, ambos figurativos dos primeiros baudelaireanos, podem-se observar duas distintas tendências tradutórias: a primeira, de provocar de fato um estranhamento, evidenciando as características particulares do estrangeiro, e de certa forma se filiando a elas, ao mesmo tempo em que as elege dentro de uma ideologia naturalista, coerente com seu próprio processo criativo. Enquanto que a segunda, notoriamente poderia ser descrita simplesmente por *belle infidèle*, numa postura regular de submissão aos métodos do modelo francês, procurando tornar palatável e absorvível o grotesco da modernidade apresentada.

Tendo em vista essa diferença fundamental, observe-se ainda outro poema de Teófilo Dias "Manhã de inverno", que é a tradução do poema francês "Brumes et Pluies", publicado originalmente na primeira edição. Não é o mais expressivo do conjunto de *Les Fleurs du mal*, devido talvez a seu caráter descritivo, no entanto está carregado de vários elementos significativos à poética do autor, principalmente aquela encontrada no conjunto dos *Tableaux Parisiens*.

Designado por Baudelaire na edição de 1861, esse subtítulo *Tableaux Parisiens* reúne poemas que descrevem a paisagem urbana de Paris, capital do século XIX. Georges Bonneville chega a defender que se há uma paisagem produzida pela observação nesse livro, é certamente a paisagem urbana⁸⁵, contraposta àquela produzida pela imaginação, exótica e inatingível.

Trata-se de um soneto típico - dodecassílabos com hemistíquio, rimados em AABB AABB CDD CEE - que faz uma descrição da paisagem que cerca o poeta: a partir do título, *Brumes et pluies*, pode-se depreender uma visão quase que pictórica da cidade de Paris da época, o clima sempre frio e nublado, tomado de nuvens e chuva, a ausência de luz. É esta a opressão do céu e da natureza sobre o homem, como uma "tampa"⁸⁶, e remete direto a idéia de *Spleen* tão cara ao poeta.

⁸⁵ Bonneville, Georges. *Les Fleurs du mal*. Baudelaire. Hatier: Paris, 1972. Col. Profil d'une oeuvre. p. 46.

⁸⁶ ver o segundo terceto do poema "Le Couvercle":

Terreur du libertin, espoir du fol ermite:
Le Ciel! *couvercle* noir de la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.

Manhã de inverno

O inverno é para mim a mais doce estação.
Como sinto-me bem! - Amortalhando o lago,
A névoa, que me envolve a fronte e o coração,
Se fecha sobre mim como um túmulo vago.

Nos plainos, que percorre o bulcão frio e tórvo,
E aonde à longa noite os mochos enrouquecem,
Melhor que no tempo em que os bosques florescem,
Minha alma largamente abre as asas de corvo!

CI Brumes et Pluies

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau.

Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.

Rien n'est plus doux au cœur plein de choses funèbres,
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
O blafardes saisons, reines de nos climats,

Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
- Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.

No primeiro quarteto é apresentada uma louvação à estação do Inverno - eleita como preferida e mostrada no centro do primeiro verso, entre o *fins* e a *boue* (verso 1) - visto que o eu lírico ama e demanda ser envolvido pelo efeito contemplativo e adormecedor provocado por ela, aliando-se ainda a uma sensação de morbidez despertada. Nota-se já vários elementos baudelaireanos, como, por exemplo, a indissociação entre o *cœur* e o *cerveau* (verso 3), ambos envolvidos e tomados pelo tédio; nota-se também o efeito sonoro provocado pelo acúmulo de vogais sombrias, com os sons em o, on, ou, au, eu, eau, carregando ainda mais a monotonia e propiciando o tédio;

No segundo quarteto o poeta, que sempre foi dado às imensidões, leva o leitor a uma planície onde corre o *l'autan froid* (verso 5) – Claude Pichois chama a atenção para o *autan*, vento do meio dia que vem do sudoeste, que aqui poderia designar o mesmo clima da “Inglaterra de Shakespeare ou a Escócia de Macbeth”⁸⁷ – e novamente louva o Inverno, pois nesta estação, *mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau* (verso 7), tal como corvo, pode esticar suas asas, como se espreguiçasse, para que possa melhor interagir com a própria natureza. Nota-se vários elementos

⁸⁷ Pichois, Claude. Notes. p. 873.

semânticos, como *grande plaine*, *longues nuits*, e as ações que ora *s'enroue* ora se abrem *largement*, contribuindo com a idéia de monotonia e repetição. Há ainda o contraponto entre “Tempo”: cronológico, eterno, buscado no primeiro quarteto, e “tempo”: o do clima, instável e imediato.

O poeta, então tomado pelo tédio e pelo desencanto, inspirado pelo Inverno com o qual se identifica, só pode se resignar em aceitar essa imposição da natureza, tornando positivo o clima fúnebre. Os tercetos mostram que na estação eleita, o “tempo”, dominante do clima da época, *reines de nos climats* (verso 11), é tomado de uma brancura opaca, *blafarde*, ou ainda de *pâles ténèbres*, já no primeiro verso do segundo terceto, e apesar disso, ou justamente por isso, é doce àquele que há muito tempo perdeu-se dentro do próprio “Tempo”. Vê-se aqui outra série de elementos semânticos, *longtemps* e *permanent*, também reforçando a idéia de monotonia.

Mas são os dois últimos versos (13 e 14) que mostram o que pode ser mais doce a esse espírito entediado: - *Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux, / D'endormir la douleur sur un lit hasardeux*, numa noite, dentro do “tempo”, dormir acompanhado numa cama determinada pelo destino, ou pelo “Tempo”; e assim faz com que ele manifeste a sua resignação em amar o mau tempo, esperando que ele também possa acalmar a sua dor.

De fato esse poema, que não recebeu maior atenção da crítica consultada, interessa justamente pela tradução feita por Teófilo Dias em 1882, publicada no seu *Fanfarras*: logo no título, “Manhã de Inverno”, demonstra que seu inverno não é formado de brumas e chuvas, e traduz apenas os dois quartetos, não levando em conta, ou desprezando de certa forma os tercetos. O poema também tem versos dodecassílabos com hemistíquio, rimados de forma particular, ABAB CDDC.

No primeiro quarteto o poeta também evidencia o inverno: “O inverno é para mim a mais doce estação” (verso 1), mas elimina as outras estações e assim a chuva e a lama, colocando então sugestivamente a palavra “mim” no centro do primeiro verso. No entanto são conservadas as idéias de louvor, e, sobretudo a de envolvimento, pela estação, *A névoa, que me envolve a fronte e o coração*. Traz também mais elementos da natureza para o poema, como o lago - que de certa forma substitui a água da chuva - usando de um *enjambement* com o verso anterior, provocando a comparação com túmulo. Vê-se ainda que a idéia de mortalha vaporosa, o *linceul vapoureux*, foi preservada nos segundo e terceiro versos.

No segundo quarteto destaca-se a palavra “bulcão”, nome de um nevoeiro cerrado que precede a tempestade, que pode particularmente traduzir o *autan* francês, sendo um outro nome de vento. A seguir o tradutor troca *girouette*, um símbolo nacional francês (o galo nos cata-ventos), pelo mocho, uma ave noturna do Brasil. É claro que isso não determina um lugar geográfico em

particular, mas procura manter a idéia noturna. Mesmo em sua metáfora para primavera, no verso 7 “Melhor que no tempo em que os bosques florescem”, mostra uma natureza por um lado mais positiva e por outro mais tropical, visto que árvores com flores são mais comuns no Brasil do que na Europa.

Teófilo Dias, através dos mesmos aspectos semânticos mostrados na poesia francesa, como a noite longa e o largo abrir de suas asas, compara seus sentimentos e se identifica com a Natureza, no entanto essa natureza parece positiva, não havendo assim a necessidade de um contraponto a esse deleite, tornando desnecessária a identificação com o restante do poema: os tercetos parecem não se adaptar a realidade, natureza e estado de alma que o poeta conhece, trazendo assim Baudelaire para o Brasil.

1879

Carvalho Jr

Outros poetas menos considerados pela história da literatura brasileira também manifestam suas divergências críticas a respeito de um aspecto realista encontrado na obra do poeta francês. Um deles certamente é Francisco Antonio de Carvalho Jr (1855-1879), poeta gaúcho de obra pequena: seus vinte e dois poemas - primeiro reunidos sob o título de *Hespérides* -, a obra teatral *Parisina*, os folhetins, a crítica literária e os escritos políticos, foram coligidos postumamente sob um único título, *Parisina*, por Artur Barreiros no Rio de Janeiro em 1879.

Luciana Stegagno Picchio ainda chama a atenção que esse poeta:

Fazia profissão de um polêmico (baudelairiano) antropofagismo com relação às mulheres. Os seus ataques como: 'Odeio as virgens pálidas, cloróticas' ou suas explosões de 'realismo repulsivo e priapesco': 'Mulher! ao ver-te nua, as formas opulentas/Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,/Como um bando voraz de lúbricas jumentas,/Instintos canibais refervem-me no peito...' podiam desagradar a um paladar fino como o de Machado de Assis.⁸⁸

Picchio vai colocá-lo ainda entre Baudelaire e Teófilo Dias, mais especificamente influenciando seu livro *Fanfarras*, "onde Baudelaire convive sem sombra de dúvida com Carvalho Júnior e onde a '*morsure et le baiser*' da '*Chanson d'après midi*' solidificam-se em 'dentadas por entre os beijos': imagens que, de resto, conquistarão até mesmo os parnasianos mais amenos como Raimundo Correia."⁸⁹

Carvalho Jr. traduziu apenas um poema de Baudelaire, o terceiro soneto de "Un Fantôme", "Le cadre", alterando seu título para "Simia". O terceiro poema de um conjunto de quatro que compõem o título "Un Fantôme", publicado originalmente na revista *L'Artiste* em 1860⁹⁰, e inserido em *Les Fleurs du mal* na sua segunda edição, em 1861, apresenta um soneto de forma regular, ao contrário dos outros três, que apresentam uma "extraordinaire souplesse dans la disposition des rimes"⁹¹.

O poema reforça a idéia de que já não basta o belo que há natureza em si, mas que ele pode ser ilustrado e modificado através da arte, idéia peculiar ao Parnasianismo vigente, atento às formas

⁸⁸ Picchio, Luciana Stegagno. Op. Cit. p. 303

⁸⁹ Picchio, Luciana Stegagno. Op. Cit. p. 304

⁹⁰ Ruff. Op. Cit. p. 65.

⁹¹ Pichois. Op. Cit. Notes. p. 901.

e aos ornamentos, para assim se destacar da própria natureza. Baudelaire opõe a idéia de que uma moldura ajuda a pintura nela contida, assim como os enfeites e jóias reforçam a beleza de uma mulher, e ainda como suas vestes de seda que a cobriam e ao mesmo tempo delineavam seu corpo voluptuoso.

Segundo Glória Carneiro do Amaral: “o que de fato interessa a Carvalho Júnior é a nova visão do amor e da mulher que ele capta n’As Flores do Mal, temática dos outros poemas que revelam uma leitura baudelairiana”⁹². Eis os poemas:

Símia

Sobre uma página de Baudelaire

Assim como aos painéis, aos quadros inspirados,
Embora perfeições, adorna-os a moldura,
Que apesar de excluir o exato da pintura,
Vem destacar a tela aos olhos fascinados:

Igualmente o cold-cream, as tintas, os frisados,
Não te empanam sequer a rara formosura,
E em meio do arancel dessa Babel impura
Os teus encantos eu vejo realçados.

Tudo parece amar-te e condizer contigo;
E quando n’um abraço afetuoso, amigo,
Cambraias e cetins envolvem-te sem pejo

O belo corpo nu, febril e papitante,
Tens o gesto, o adem e a graça triunfante
D’uma infantil macaca ao som d’um realejo.

XXXVIII Un Fantôme

III Le Cadre

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très-vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure.

Même on eût dit parfois qu'elle croyait
Que tout voulait l'aimer; elle noyait
Sa nudité voluptueusement

Dans les baisers du satin et du linge,
Et, lente ou brusque, à chaque mouvement
Montrait la grâce enfantine du singe.

É significativa a inscrição que vai logo a baixo do título da tradução: “Sobre uma página de Baudelaire”. O poeta gaúcho quase faz uma paráfrase do poema francês, nenhum verso pode ser considerado uma tradução literal. Além de alterar a sintaxe Carvalho Junior acaba por alterar também a semântica do poema. Pode ser apenas uma coincidência, mas as principais alterações encontradas parecem denunciar o tradutor, que nos seus versos se entrega e admite sua inspiração.

Já no título o poeta brasileiro se distancia do poema francês, substituindo “Le Cadre” por

⁹² Amaral, Glória Carneiro do. Op. Cit. p. 93.

“Símia”, que terá relação apenas com o último verso do poema. Além de macaca, pode-se lembrar que etimologicamente essa palavra pode significar também similar, ou seja, que se trata de um poema similar ao original.

No verso 4, no qual em Baudelaire pode-se ler “En l'isolant de l'immense nature”, verso que de fato manifesta a ruptura com a natureza e o isolamento da arte, no poema brasileiro se encontra “Vem destacar a tela aos olhos fascinados”. Olhos esses do tradutor que enxerga modestamente a beleza da pintura. Enquanto que esses adornos se ajustam perfeitamente, como se lê no verso 6, “S'adaptaient juste à sa rare beauté;” no poema brasileiro “Não te empanam sequer a rara formosura,” sugerindo que apesar das modificações promoverem outros ornamentos, sua beleza rara foi preservada.

Mas é nos versos 7 e 8 que o tradutor admite estar imerso em um dilema entre linguagens, que sua tradução se compromete e se denuncia. Onde se podia ler “Rien n'offusquait sa parfaite clarté, / Et tout semblait lui servir de bordure.”, ou seja, o que se tem é uma perfeita clareza e que tudo lhe parece servir de contorno, se transforma nos versos brasileiros: “E em meio do aranzel dessa Babel impura / Os teus encantos eu vejo realçados.” É notória a citação da Babel, da confusão, “aranzel”, ser impura, e mesmo assim, tocado pelo original ainda consegue ver seus encantos realçados, mas impossibilitado de os repetir no quadro brasileiro.

Vale ainda destacar o último verso do poema: “Montrait la grâce enfantine du singe.” Esse verso, que compara a desenvoltura da musa envolta em véus aos movimentos infantis de um macaco, ou símio, daí a inspiração do título brasileiro e que levou ao verso “D’uma infantil macaca ao som d’um realejo.” Torna-se infantil a própria macaca e ela dança ao som do realejo, assim como dança a tradução ao som do poema original.

1884

Fontoura Xavier

Há ainda o gaúcho Antonio da Fontoura Xavier, (1856-1922), muito lembrado na sua participação histórica nas origens do parnasianismo, mas pouco prestigiado pela crítica e pelas antologias. Seu livro, *Opalas* (1884)⁹³, no qual constam suas oito traduções de Baudelaire⁹⁴ está quase esquecido e suas traduções são algumas das poucas realizações dele lembradas. Massaud Moisés assim o descreve:

Parnasiano requintado, influenciado por Baudelaire, chegando a plagiar o norte-americano Stephen Crane, cosmopolita, culto, traduz Shakespeare, Poe e seu mestre francês, rima ‘escrever’ com ‘Me gfair’, ‘empolga’ com ‘Volga’, e data seus poemas, por vezes escritos em inglês (‘Invitation’), língua que praticava como se fosse própria, ou em espanhol (‘Rosita’), de Paris, Londres, Washington, etc. – eis o cerne de sua dicção poética.⁹⁵

Passou pelo parnasianismo, decadentismo, simbolismo e por um “realismo à Baudelaire e à Cesário Verde”⁹⁶, mas de forma pouco original, como vaticina Machado de Assis, novamente em “A Nova Geração”: “as idéias dele são geralmente de empréstimo; e o poeta não as realça por um modo de ver próprio e novo”⁹⁷. Luciana Stegagno Picchio reafirma essa característica dizendo:

Mas de Fontoura Xavier, valerá a pena sublinhar, mais que o libelo antimonarquista contra D. Pedro II, *O régio saltimbanco* (1877), a maestria, já toda parnasiana, de alguns epigramas filosóficos e de poemas cosmopolitas já agora abertos à imitação banvilliana ou, mais exatamente, ao plágio (aqui, em direção norte-americana: Stephen Crane) culto e ligeiramente esnobe.⁹⁸

Fontoura Xavier foi o único poeta a escolher especificamente o poema “Le Flacon” – publicado originalmente em abril de 1857, na *Revue française* - para traduzir. Esse poema foi

⁹³ Publicou ainda *O régio saltimbanco* (1877) *Cantos e Lutas* (1879) e *Rimário* (1900).

⁹⁴ “Spleen” (LXXVII), “Elevação”, “Pharoes”, “D. João no inferno”, “O frasco”, “O castigo do orgulho”, “O sol” e “Madona” -

⁹⁵ Moisés, Massaud. Op cit. p. 464.

⁹⁶ Moisés, Massaud. Op cit. p. 464.

⁹⁷ Machado de Assis. *Crônicas, Crítica, Poesia, Teatro*. S.Paulo: Cultrix, 1961, p. 149. Apud: Moisés, Massaud. Op cit. p. 466.

⁹⁸ Picchio, Luciana Stegagno. Op. Cit. p. 304.

inspirado em Madame Sabatier, uma das musas do poeta francês, assim como o anterior a ele, “Harmonie du soir”⁹⁹.

Dentro das escolhas do poeta brasileiro, este poema se insere dentro de um conjunto singular, que no meu entender tenta evidenciar uma certa poética explicitada pelo francês mais notadamente em outros poemas escolhidos, como “Elévation” e “Le Soleil”. É bom lembrar que o poema “Le Soleil” pertencia, na primeira edição de *Les Fleurs du mal*, ao subtítulo *Spleen et Ideal*, sendo depois em 1861, encaixado como o segundo poema do subtítulo *Tableaux Parisiens*.

É notório justamente o equilíbrio geográfico do poema, que pode ser dividido em três partes: as três primeiras estrofes introduzem a idéia de que um perfume - guardado em um passado pouco visitado, dentro de um frasco que está no centro das três estrofes, no verso 7 - pode despertar uma lembrança que pode ser boa e colorida, como no verso 12, “Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or.” Mas essa lembrança se transforma, na estrofe central: já não é tão colorida e provoca a vertigem e o leva para a escuridão. Assim, na terceira parte, o eu lírico se encontra com diversos fantasmas, ao longo das últimas três estrofes, que o assombram e o remetem a sua insignificância. No centro, novamente, o frasco, no verso 23. E o poeta se resigna e reconhece seu vício e sua submissão ao perfume.

A tradução se denuncia parnasiana, visto que suas adições se dão principalmente por palavras caras ao movimento: “le verre” vira “o cristal” (verso 2); o cofre está fechado “hermeticamente” (verso 3); nos versos 5 e 6 “une maison” quase vira “antigo relicário”, comparando o frasco ao objeto onde se guardavam os restos mortais dos santos católicos; aparece uma “simples célula válida” no verso 9; surge um besouro, verso 11, quase em oposição ao inseto francês, mais colorido.

A estrofe central do poema brasileiro já não diz se é “O prazer ou a dor que o perfume desperta;”, verso 14, e clama então por vida dentro desse mundo de lembranças. Por fim Fontoura Xavier se resigna e também se imagina ele mesmo relicário, verso 21, enquanto que no poema francês se perdia o eu lírico dentro da memória dos homens. Admite que é ele mesmo o frasco e que aquela lembrança o acompanha inexoravelmente enquanto ele viver.

⁹⁹ Pichois, Claude. Notes. Op. Cit. p. 921.

O Frasco

Há perfumes que em toda a substancia material
Se infiltram; até mesmo entranham no cristal.
Às vezes abre-se um cofre hermeticamente
Fechado ha anos e um perfume do Oriente

- 05 Evola-se de dentro; outras, em um armário
Esquecido do tempo, antigo relicário,
Acha-se um frasco e nele um olor que revive
A lembrança de alguém que ha muito já não vive

- Vaga recordação, simples célula válida
10 Que ali dormia, toma corpo de crisálida,
Ergue-se e agita em vôo alacre de besouro
Azas tênues, azuis e de laminas de ouro.

- Recordamos então numa penumbra incerta
O prazer ou a dor que o perfume desperta;
15 Nossa alma agora num ambiente de miasmas
Evoca á vida todo um mundo de fantasmas;

- E não raro ressurge entre eles do passado
Ha muito embalsamado, Lázaro enterrado,
O cadáver querido, o carinhoso vulto
20 Do nosso amor extinto, esquecido e sepulto.

- Assim, quando eu também for simples relicário
Na memória dos meus, ao fundo de um armário
Macabro de parede, onde talvez com asco
Esqueçam-se partido e inútil como o frasco,

- 25 Testemunha da tua força e virulência,
Serei eu teu escrínio, eterna pestilência,
Veneno de mim próprio apodrecido e esmo,
Morte da minha vida e vida de mim mesmo.

XLVIII Le Flacon

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.
En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âtre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,
Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or.

Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;

II la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,
Où, Lazare odorant déchirant son suaire,
Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,

Je serai ton cercueil, aimable pestilence!
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur!

1885

Vicente de Carvalho

Vicente Augusto de Carvalho (1866-1924), santista, positivista e republicano, verdadeiro poeta naturalista, escreveu *Ardentias* (1885) - livro¹⁰⁰ no qual aparece sua única tradução de *Les Fleurs du Mal*, do poema “Remords posthume”.

Na poesia original desse poeta “como na de Raimundo Correia, a experiência romântica e a parnasiana confluem naturalmente, sem oposições maniqueias: oferecendo a primeira os seus temas vigorosos (o oceano, a floresta, a ‘mulher’) (...) e a segunda, a ciência e o castigado da forma”¹⁰¹. O oceano, a floresta, a mulher, esses temas também foram muito caros a Baudelaire e certamente a diversos poetas brasileiros.

O único poema traduzido, “Remords posthume”, publicado originalmente em 1855 na *Revue des Deux Mondes*¹⁰², junto com os primeiros dezessete poemas enfeixados sob o título *Les Fleurs du mal*, pertence ao ciclo de Jeanne Duval¹⁰³, outra musa do poeta francês, e também foi traduzido por Guilherme de Almeida, Felix Pacheco e Eduardo Guimaraens.

A temática desse soneto certamente está ligada aquela de “La Charogne”, na qual o poeta francês busca a idéia clássica horaciana do “aproveita o dia”, encontrada na famosa Ode XI. O eu lírico incita sua musa a pensar na morte inevitável e assim aproveitar e dividir com ele a sua beleza, visto que logo isso acabará e só restará um remorso, ainda que póstumo.

Duas coisas chamam a atenção nas adições feitas no poema brasileiro: primeiro a musa se transforma em flor, “bela flor tenebrosa!”, verso 2, e “Deixará de bater teu coração; e, ó rosa!”, verso 6, aumentando a idéia da fragilidade daquela beleza. Depois, nos tercetos acontece um resfriamento do poema, as noites se tornam “glaciais”, verso 10, e o remorso se torna “frio”, verso 14.

É triste e desnecessário que o poeta deixe de traduzir o emblemático verso 10 “(Car le tombeau toujours comprendra le poète),” traduzidos categoricamente por Guilherme de Almeida, “— Porque o túmulo sempre ha de entender o poeta —,” e por Felix Pacheco, “(A cova entende sempre o que o poeta disser)” o que faz o poema perder força no entendimento de que propõe uma poética. Não sobra nem rastro desta afirmação e o verso apresentado em língua portuguesa não justifica a troca em outros valores.

¹⁰⁰ Seus outros livros são *Relicário* (1888), *Roma, rosa de amor* (1902), *Poemas e canções* (1908), *Versos da mocidade* (1909), *Páginas soltas* (1911), *Luisinha*, comédia e contos (1924).

¹⁰¹ Picchio, Luciana Stegagno. Op. Cit. p. 316-317.

¹⁰² Pichois, Claude. Notes. Op. Cit. p. 894.

¹⁰³ Junqueira, Ivan. Notas. Op. Cit. p. 587.

Remords posthume

Quando fores enfim jazer abandonada
 Sob a lama do chão, bela flor tenebrosa!
 E esse corpo gentil de cortesã graciosa
 Um sepulcro tiver por lúgubre morada;

Há de esmagar-te o peito a lousa regelada,
 Deixará de bater teu coração; e, ó rosa!
 Presos teus alvos pés à terra silenciosa
 Não mais irás a rir da vida pela estrada.

E o túmulo, o meu torvo e austero confidente,
 Em suas noites glaciais de que implacavelmente
 É desterrado o sono há de argüir sombrio:

“De que te serve agora o nunca ter-se doído
 A idéia do que sofre um morto, um esquecido?”
 - E o verme te roerá como um remorso frio!

XXXIII Remords posthume

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
 Au fond d'un monument construit en marbre noir,
 Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
 Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse;

Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse
 Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir,
 Empêchera ton cœur de battre et de vouloir,
 Et tes pieds de courir leur course aventureuse,

Le tombeau, confident de mon rêve infini
 (Car le tombeau toujours comprendra le poète),
 Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,

Te dira: "Que vous sert, courtisane imparfaite,
 De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?"
 - Et le vers rongera ta peau comme un remords.

1887

Augusto de Lima

Engrossando o viés erótico-realista do parnasianismo, vale a pena lembrar do mineiro Augusto de Lima, (1860-1934) autor de *Contemporâneas* (1887)¹⁰⁴. Esse poeta, como diz Alfredo Bosi

Percorreu as várias etapas da poesia pós-romântica, desde experiências juvenis de literatura social até a vertente religiosa dos simbolistas, mas deixou o melhor de si nas *Contemporâneas* (1887), que partilham com os poemas de Raimundo Correia o matiz filosofante, menos comum entre os nossos parnasianos.¹⁰⁵

Também cultivou largamente a poesia científica, preparando certamente o terreno para Augusto dos Anjos, mas ainda se podia notar o romantismo apenas com o sentido transformado. No entanto, ainda como diz Massaud Moisés, “o que fica, porém, da poesia científica é suficiente para situá-lo bem acima dos coevos enfebrezidos no sonho de um Ideal à luz da Ciência.”¹⁰⁶

Traduziu um único poema, “L’Homme et la Mer”, publicado em *Contemporâneas*, mantendo-se dentro dos aspectos tropicais e do ideal estético discutidos anteriormente. Apresenta-se então a sua tradução, “O homem e o mar”, a qual ainda voltarei ao analisar tal poema francês, visto que é um dos três mais traduzidos, tendo sido escolhido por nada menos do que quinze poetas.

¹⁰⁴ E também de *Símbolos* (1892) e *Poesias* (1909) – livro que é a reunião dos anteriores, mais *Láudas Inéditas* e apêndice com “Juízos Críticos de Raimundo Correia, Lívio de Castro e Araripe Junior”. São Francisco de Assis (1930), *Coletânea de poesias* (1959)

¹⁰⁵ Bosi, Alfredo. Op. Cit. p. 257.

¹⁰⁶ Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1984. Vol 2 “Romantismo Realismo”. p. 468.

O homem e o mar

Homem livre, hás de ser sempre amigo do mar,
o mar é teu espelho, aí vês tua alma ao largo,
dos grandes lamaões no infinito rolar:
- nem teu espírito é menos profundo e amargo.

Apraz-te mergulhar em tua própria imagem,
nela imerges o olhar, nadando e o coração
não raro se distrai da própria agitação
ao rumor dessa queixa indômita e selvagem.

Quão discretos sois vós, quão tenebrosos sois!
Homem, ninguém sondou teus fundos sorvedouros,
mar, ninguém viu jamais teus íntimos tesouros;
tanto sabeis guardar vossos segredos, pois.

E do Tempo, no entanto, as rápidas torrentes
vão passando, e sem dó, nem pena vos bateis;
tanto presaes a morte e os exílios cruéis,
implacáveis irmãos, eternos combatentes!

XIV L'Homme et la Mer

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distraît quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, ô frères implacables!

1888

Olavo Bilac

Talvez também seja emblemática a tradução do poema “Le Chevelure” feita pelo carioca Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918), um dos grandes pilares da literatura brasileira, fundador da Academia Brasileira de Letras, político e jornalista, publicada no livro *Sarças de Fogo*.¹⁰⁷

Gostaria de chamar a atenção para o interessante estudo promovido por Maximiliano Brandão¹⁰⁸, no qual tenta “medir” o quanto o poema “Paráfrase de Baudelaire” viria a ser uma tradução de “Le Chevelure” – poema publicado originalmente em maio de 1859, na *Revue française* - visto que o poeta já no título se abstém de quaisquer responsabilidades para com qualquer idéia de fidelidade, não fazendo nenhuma outra menção direta ao poema parafraseado.

Maximiliano Brandão alerta que “a identificação tem uma certa dificuldade porque a paráfrase é radical, e é quase necessário provar que ‘Paráfrase de Baudelaire’ o é de ‘Le Chevelure’”, sendo que o poema francês tem 35 versos em 7 estrofes de 5 alexandrinos, e a paráfrase tem 48 versos em 5 estrofes: a 1ª com 16, a 2ª com 9, a 3ª com 16 e ½, a 4ª com 6 e ½ e a 5ª com 1.

Comparando com o poema francês, Maximiliano Brandão faz uma série de observações muito pertinentes ao processo aclimatador empregado por Olavo Bilac e por vezes também manifestado ao longo de toda história da tradução de *Les Fleurs du mal* dentro da literatura brasileira:

No poema de Baudelaire constam versos que são como pedra angular da estética renovada que a partir dele veio a ser moderna: poesia na qual valores novos se destacam, como os odores, as cores, os sons. ‘*A grands flots le parfum, le son et la couleur*’ (verso 17). Porque na época anterior, mesmo conhecendo tais valores, não os destacaram e a modernidade sim, a ponto de justificar, para alguns, toda a obra de Baudelaire. A modernidade descobriu, para a literatura, a cor e o aroma, além de ampliar muito o uso do som. Bilac no verso mais próximo possível, percebe a amplitude do original, não se sensibiliza com estas coisas, sintetizando: ‘Teus cabelos

¹⁰⁷ publicou *Crônicas e novelas*, (1894), *Sagres* (1898), *Crítica e Fantasia* (1904), *Conferências Literárias* (1906), *Ironia e Piedade* (1916), *Dicionário de Rimas* (1913), *Tratado de Versificação* (2a. ed. 1910) – os dois últimos em colaboração com Guimarães Passos - mas seu renome se deve a *Poesias* (1888), volume que enfeixava *Panópias*, *Via Láctea* e *Sarças de Fogo*, e que na segunda edição, de 1902, foi acrescido de *Alma Inquieta*, *As Viagens* e *O Caçador de Esmeraldas*. Postumamente saiu *Tarde* (1919), depois também integrado no volume de *Poesias*

¹⁰⁸ Brandão, Maximiliano. *A cabeleira de Bilac*. Araraquara: Edições do autor, 1999.

contêm uma visão completa'. Percebe porque diz que a visão é 'completa', não se sensibiliza porque sequer nos dá a 'visão completa' que há no original.¹⁰⁹

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!
 05 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,
 10 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.
 15 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,
 20 Sob o claro dossel palpitante dos astros;
 Cava-se o mar, rugindo, ao peso dos navios
 De todas as nações e todos os feitos,
 Desenrolando no alto as flâmulas ao vento,
 E recortando o azul do limpo firmamento,
 25 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, -

XXIII Le Chevelure

O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
 O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!
 Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
 05 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
 Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
 10 Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
 Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
 Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
 Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
 15 De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

Un port retentissant où mon âme peut boire
 A grands flots le parfum, le son et la couleur
 Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
 20 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse
 Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
 25 Infinis bercements du loisir embaumé!

¹⁰⁹ Brandão, Maximiliano. Op. Cit.

- 30 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,
- 35 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...
- 40 Nunca mais! Nunca mais!
- Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
- 30 De l'huile de coco, du musc et du goudron.
- Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
- 35 Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

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,

45 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!

Como Bilac, outros tradutores irão “dourar a pílula”: além de receber e implantar de maneira obsessiva os valores culturais franceses, emprega seus próprios métodos de absorção, fazendo com que os poemas soem à brasileira, justificados pelo momento nacionalista e de construção da identidade nacional. Nelson Werneck Sodré já atenta para o fato de que a poesia de Bilac “guardou as qualidades sensíveis ao espírito brasileiro, dominando-a a nota de quase erotismo”¹¹⁰, erotismo a Baudelaire, já se vê.

É ainda com Brandão que se encontra um bom resumo para o período:

Neste momento de abandono de velhos caminhos e hesitação quanto aos novos a tomar, muita coisa foi tentada, mostrando um afã de desviar maior que saber para onde. Uma das incríveis tentativas e uma das poucas de importância foi a tradução de Baudelaire, que também sofre crítica escassa e desfavorável (nestes e destes primórdios), mas que modernos estudos e pesquisas vem dando um maior valor, o que é muito justo, já que o

¹¹⁰ Sodré, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Seus fundamentos econômicos. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940. P. 186.

nome deste poeta é mais do que suficiente para isto.¹¹¹

O que se pode concluir desse período é que os poetas brasileiros estavam sim muito atentos ao panorama internacional, especialmente o francês, já traduzindo e se filiando a estéticas que viriam a ser depois fundamentais para o desenvolvimento de qualquer arte, ainda com um valor questionável, mas mostrando Baudelaire como um dos principais modelos seguidos:

É certo que a recepção de tal obra fundamental se desenvolveu e se estabeleceu dentro da literatura brasileira. Esse diversos tradutores apresentados, os primeiros baudelaireanos, conseguiram sim plantar em solo nacional *As Flores do Mal*. Seu desenvolvimento continuou, manifestando-se das mais diferentes formas, como se pode ver a seguir.

¹¹¹ Brandão, Maximiliano. Op. Cit.

1900

Cassiano Tavares Bastos

Apresento o carioca Cassiano Machado Tavares Bastos (1885-?). Esse poeta, como muitos outros escritores brasileiros, foi funcionário público, chegando a ministro do tribunal de contas do Distrito Federal. Com apenas 15 anos publica seu primeiro livro simbolista, *Ermida* (1900) - cujo título foi sugerido por ninguém menos que Nestor Victor, outro importante simbolista - no qual já aparece uma tradução de Baudelaire, “Hymno a Belleza”¹¹².

Traduziu ainda outros poemas, publicados na imprensa: “Exame da meia-noite”, no *Jornal do comércio* (1932) e “Francisca meae laudes”, no *Diário de Notícias* (1959). Depois, em seu interessante estudo, muito semelhante a esse que se apresenta agora, sobre a recepção de Baudelaire no Brasil, intitulado *Baudelaire no idioma vernáculo* (1963)¹¹³ viria juntar a esses ainda os poemas “A gigante”, “Sed non satiata”, e “O fim da jornada” - sendo o único poeta a escolher o poema “La Fin de la Journée” - somando assim seis traduções do livro francês.

Era amigo de Félix Pacheco e Saturnino de Meireles, fundando junto com esse último a Revista *Rosa Cruz*, na qual viria a publicar várias páginas de crítica e de poesias. Andrade Muricy é um dos poucos a se lembrarem do poeta carioca pela sua parte ativa no movimento simbolista, citando seu estudo “Como surgiram os Místicos da *Rosa Cruz* (O Simbolismo no Brasil – A Influência de Saturnino de Meireles – Os Discípulos de Cruz e Souza – Vicissitudes de uma Revista de Arte), publicado no *Jornal do Comércio* em 1937, como de “importância fundamental para a história do simbolismo brasileiro, na sua segunda fase”¹¹⁴.

O poema escolhido, “La Fin de la Journée”, foi publicado originalmente na segunda edição de *Les Fleurs du mal*, em 1861. O poema apresenta a manifestação do tédio, *spleen*, do poeta que busca refúgio nas trevas. Corresponde a dois poemas em prosa: “Le Crépuscule du soir” e “Anywhre out of the world! N’importe où hors du monde” mas de uma forma mais desesperada.

¹¹² Sendo as suas traduções as seguintes: “A gigante”, “Hino a beleza” (simples imitação), “*Sed non satiata*”, “*Francisca meae laudes*”, “Exame da meia-noite”, “O fim da jornada”.

¹¹³ Bastos, Cassiano Tavares. *Baudelaire no idioma vernáculo*. Rio de Janeiro: São José, 1963.

¹¹⁴ Muricy, Andrade. Op. Cit. p. 373

O fim da jornada

Sob uma luz baça, a Vida
 Desvairada corre e dança
 Na sua impudente lida.
 Mas, logo que a noite avança,

Tudo a apagar de seguida,
 Que até se esvai a lembrança
 Da fome e o pudor se olvida,
 Diz o Poeta sem tardança:

“Enfim! O meu corpo anseia
 por um repouso e, alma cheia
 de sonhos mortificantes,

vou já deitar-me enrolado
 no vosso amplo cortinado,
 ó trevas refrigerantes!”

CXXIV La Fin de la Journée

Sous une lumière blafarde
 Court, danse et se tord sans raison
 La Vie, impudente et criarde.
 Aussi, sitôt qu'à l'horizon

La nuit voluptueuse monte,
 Apaisant tout, même la faim,
 Effaçant tout, même la honte,
 Le Poète se dit: "Enfin!

Mon esprit, comme mes vertèbres,
 Invoque ardemment le repos;
 Le coeur plein de songes funèbres,

Je vais me coucher sur le dos
 Et me rouler dans vos rideaux,
 O rafraîchissantes ténèbres!"

1905

Wenceslau de Queiroz

Dentre os outros nomes já citados acima, ainda há o paulista Venceslau José de Oliveira Queiroz, (1865-1925), autor de livros que vão do romantismo ao simbolismo, passando pelo parnasianismo¹¹⁵; apesar de ter sido nomeado *o Baudelaire Paulistano*, traduziu apenas dois poemas: “De profundis clamavi” e “Le Couvercle” recolhidos primeiro em *Rezas do diabo*, junto com a reunião de poemas publicados na imprensa até 1905 - poemas que segundo Andrade Muricy “são ainda representativos do satanismo à Baudelaire, servido por uma virtuosidade efetista”¹¹⁶ - e depois na *Antologia de Poetas Franceses*, de Raimundo Magalhães Junior.

O *Baudelaire Paulistano* muito contribuiu, segundo Andrade Muricy, com a formação do movimento simbolista em São Paulo com seus versos impregnados de baudelaírismo e seu discurso contra parnasianos e passadistas.

Baudelaire nomeou vários de seus poemas em latim¹¹⁷; e também fez vários sonetos rimados em versos interpolados nos quartetos, como manda a *Plèiade*, mas variando quase sempre nos tercetos, como se pode ver nesse poema, “De profundis clamavi”, publicado na primeira edição de “*Les Fleurs du mal*”, medido em dodecassílabos com hemistíquio rigoroso rimados em ABBA ABBA CCD DEE.

É um brado desesperado pela piedade de Deus, pela solução dos dilemas que afligem o coração e a mente perturbados do poeta. Parte do salmo de Salomão, o de número 130, que faz parte do “Cântico dos degraus” nos quais se manifestam a confissão do pecado e a esperança do perdão: “Das profundezas a ti clamo, ó senhor”¹¹⁸ como se pode ler na tradução de João Ferreira de Almeida.

O eu-lírico clama a sua amada para que de uma resposta a sua existência vã, para que ofereça a sua piedade. É dentro do abismo da eternidade que o eu-lírico se reconhece deslocado, como se não fizesse parte da paisagem, que o oprime, essa mesma paisagem não se define e se manifesta de forma paradoxal, como num país desolado, sem animais ou vegetação.

O poema se dispõe a descrever o local geográfico onde padece de seu sofrimento o eu lírico: as profundezas, “Du fond du gouffre obscur”, verso 2, e segue descrevendo, da segunda estrofe em diante, o que seria algum país do norte do hemisfério norte, “C'est un pays plus nu que

¹¹⁵ São eles: *Goivos* (1883), *Versos* (1890), *Heróis* (1898), *Sob os Olhos de Deus*, poemeto, (1901), e *Rezas do diabo* (1939) e ainda inédito *Cantilenas*;

¹¹⁶ Muricy, Andrade. Op. Cit. p.204-205.

¹¹⁷ Como por exemplo: “Nox”, “Misterium”, “Hortulus animae”, “Angelus” e “Stella Maris”.

¹¹⁸ A Bíblia Sagrada. Antigo e novo testamento. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. pp. 640.

la terre polaire”, verso 7, onde o sol passa uma metade do ano na linha do horizonte e a outra metade é uma só noite; “Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois, / Et les six autres mois la nuit couvre la terre;” versos 5 e 6.

Na verdade o poema francês trata muito mais da insignificância do homem frente ao tempo eterno, manifestado aqui pelo próprio clima que sujeita o eu lírico a uma tortura que desencadeia o tédio, e que por sua vez o faz clamar para que sua musa que tenha piedade dele e o tire dali, pois só ela o pode. Ou então resta a ele desejar ser igual ao animal que se resigna e se submete, como se pode ler nos versos 12 e 13: “Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,”.

A tradução¹¹⁹ que Wenceslau de Queiroz fez do poema francês, depois de acrescentar o subtítulo “paráfrase de Baudelaire”, toma a liberdade de transformar, principalmente o primeiro quarteto, num brado ainda mais angustiado frente à opressão inexpugnável desse lugar em que se encontra, “Exoro-te piedade, imploro-te socorro, / Deste abismo onde jaz meu frio coração,”. Pode-se já notar o resfriamento do poema brasileiro, quando o coração fica “frio”. Na segunda estrofe, mantém a referência ao pólo, mas seu percurso se dá “Com os pés sobre a neve, o olhar na escuridão”, verso 6, sob um céu “chumbado” num “país sem calor”, versos 7 e 8, reforçando a baixa temperatura que o poema sugere.

O primeiro terceto pouco segue o poema francês, antecipa o único elemento que mantém, “sol de gelo”, para o verso 9 e prefere o golpe de uma lâmina a imensa noite do velho caos. No segundo terceto o tradutor comete outras ousadias, primeiro nomeando o animal referido, “um urso branco a uivar”, verso 12, o que leva a disposição geográfica sempre ao norte, no entanto também mais parafraseia que traduz, deixando o poema mais sensual: enquanto que o francês deseja o sono dos animais vis, o brasileiro tem a fome do beijo da mulher amada.

¹¹⁹ QUEIROZ, Wenceslau de. *Rezas do diabo*. Livro póstumo. prefácio de Rubens do Amaral. São Paulo: Empresa Graphica da “Revista dos Tribunaes”, 1939.

De Profundis Clamavi*paráfrase de Ch. Baudelaire*

Exoro-te piedade, imploro-te socorro,
 Deste abismo onde jaz meu frio coração,
 Onde vivo a morrer, onde a viver eu morro,
 Cheia a boca de fel, de horror, de maldição...

É uma região polar que em lágrimas percorro,
 Com os pés sobre a neve, o olhar na escuridão,
 Que encobre o céu azul como chumbado forro:
 Um país sem calor e sem vegetação.

Acontece, porém, que a luz de um sol de gelo
 Trespasa alguma vez a escuridão polar,
 Como si a trespassasse um álgido cutelo...

E sinto em cada fibra um urso branco a uivar,
 - Trôpego o passo, o olhar em chama, hirsuto o pêlo, -
 Com fome do teu beijo arcanjo tutelar!

XXX De profundis clamavi

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
 Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
 C'est un univers morne à l'horizon plombé,
 Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème;

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
 Et les six autres mois la nuit couvre la terre;
 C'est un pays plus nu que la terre polaire
 - Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
 La froide cruauté de ce soleil de glace
 Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos;

Je jalouse le sort des plus vils animaux
 Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
 Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!

1908

Batista Cepelos

Continuando, apresento então o paulista Manuel Batista Cepelos (1872-1915), suicida, autor de obra considerável¹²⁰ colaborou com a revista *A Musa* (1905), fundada por Júlio Prestes, René Thiolier e Mário Porto. Esse poeta não vinculado ao grupo mineiro de neo-simbolistas, diverge das influências mais diretas de Cruz e Sousa¹²¹, praticando uma poesia ainda social, com um caráter “nacionalista com inflexões regionalistas”¹²².

Predominavam na sua poesia os temas do cotidiano, como observa Massaud Moisés dizendo que “durante a belle époque, e contrariamente à tendência em voga, houve realistas e naturalistas retardatários, como (...) Batista Cepelos, autor do [romance] *O Vil Metal* (1910)”¹²³; onde trata dos temas bandeirantes do Bilac das Esmeraldas¹²⁴. Retoma o ideário simbolista em *Vaidades*, chegando a traduzir também Verlaine e Mallarmé; mas já se pressentia a forte influência de Baudelaire. Como diz Jamil Almansur Haddad “mais uma vez tinha esse espírito requintado e doentio de Cepelos tão saturado de Baudelaire, etc.”¹²⁵

De fato publicou, em *Vaidades*, apenas uma das sete traduções que fez dos poemas de Baudelaire – “O homem e o mar” - sendo que as demais¹²⁶ viriam a ser publicadas postumamente por Félix. Pacheco, em *Do sentido do azar e do conceito de fatalidade em Charles Baudelaire* em 1933. Jamil Almansur Haddad faz ainda uma pequena nota sobre a maneira que Pacheco tomou conhecimento das traduções de Batista Cepelos

A propósito da tradução de Cepelos [de a carniça] escreveu seu biógrafo, Melo Nóbrega: ‘A 8 de janeiro de 1933 Félix Pacheco... anunciava pelo Jornal do Comércio...: ‘Temos recebido inúmeras cartas com sugestões para a tradução do título Une charogne. Uma dessas cartas nos informa que... Batista Cepelos também traduziu Une charogne. Se alguém que possuir o livro... nos quiser comunicar, etc.’ O biógrafo irrita-se com o desconhecimento do sr. Félix Pacheco. (Batista Cepelos, Casa Mandarino, Rio, 1937, pág. 23). Mais tarde, todavia, ele vem a conhecê-lo diretamente,

¹²⁰ *A Derrubada* (1896), *O Cisne Encantado* (1902), *Os Bandeirantes* (1906) - com o prefácio de Olavo Bilac -, *Vaidades*. (1908) - com o prefácio de Araripe Jr. - e *O Vil Metal* (1910).

¹²¹ Bosi, Alfredo. Op. Cit. pp 319

¹²² Moisés, Massaud. Op. Cit. p. 239.

¹²³ Moisés, Massaud. Op. Cit. p. 237.

¹²⁴ Picchio, Luciana Stegagno. Op. Cit. p. 355.

¹²⁵ Haddad, Jamil Almansur. Op. Cit. 143.

¹²⁶ “Perfume Exótico”, “Cabelos”, “Uma carniça”, “Harmonia da tarde”, “A uma malabarense”, “O vinho dos operários”.

apontando além do tradutor o poeta influenciado por Baudelaire em poemas como Os Ciganos, A ilusão dos cegos, etc. (obra citada).¹²⁷

Foi o único poeta tradutor a escolher o poema “À une Malabaraise”.

A uma malabarense

Teu pé não é maior que tua mão; as ancas
São de causar inveja ás mulheres mais brancas;
Teu corpo negro e lizo o artista não repelle;
Teus olhos ainda são mais negros do que a pelle!
No eu quente paiz, tostado como um fimbo,
Teu único mister é accender o cachimbo
Do teu senhor; prover de água fresca e de nardos
As amphoras gentis; enxotar os moscardos,
Meneando lentamente uma folha de gumes;
Depois ir ao bazar, á comprar de legumes.
Andas em liberdade o dia inteiro, ao brando
Gemer de umas canções que vais cantarolando;
E, assim que a tarde cai, numa doce quebreira,
Estiras o teu corpo ao longo de uuma esteira,
E os teus sonhos azues, da cor dos beija-flores,
Tem a graça subtil dos teus próprios amores.
Porque desejas, pois, entre os homens perversos,
Ir soffrer o rigor de outros climas diversos,
Confiando a tua sorte aos rudes marinheiros,
E, ingrata, abandonando os teus tamarindeiros?!
Teu corpo tremeria, entre as cambraias leves,
Na medonha estação dos ventos e das neves,
E havias de chorar por estes modos francos
Quando o rijo corpete apertasse os teus flancos
E fosses obrigada a fazer pela vida,
Vendendo do teu corpo a carne appetecida,
Triste e saudosa, a ver, entre as brumas algentes,
A divina visão dos coqueiraes ausentes!

clviii – XX À Une Malabaraise

Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta hanche
Est large à faire envie à la plus belle blanche;
A l’artiste pensif ton corps est doux et cher;
Tes grands yeux de vetours sont plus noirs que ta chair.
Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t’a fait naître,
Ta tâche est d’allumer la pipe de ton maitre,
De pourvoir les flacons d’eaux fraîches et d’odeurs,
De chasser loin du lit les moustiques rôdeurs,
Et, dès que le matin fait chanter les platanes,
D’acheter au bazar ananas et bananes.
Tout te jour, où tu veux, tu mènes tes pieds nus,
Et fredonnes tout bas de vieux airs inconnus;
Et quand descend te soir au manteau d’écarlate,
Tu poses doucement ton corps sur une natte,
Où tes rêves flottants sont pleins de colibris,
Et toujours, comme toi, gracieux et fleuris.
Pourquoi, l’heureuse enfant, veux-tu voir notre France,
Ce pays trop peuplé que fauche la souffrance,
Et, confiant ta vie aux bras forts des marins,
Faire de grands adieux à tes chers tamarins?
Toi, vêtue à moitié de mousselines frêles,
Frissonnante là-bas sous la neige et les grêles,
Comme tu pleurerai tes loisirs doux et francs,
Si, le corset brutal emprisonnant tes flancs,
Il te fallait glaner ton souper dans nos fanges.
Et vendre te parfum de tes charmes étranges,
L’ceil pensif, et suivant, dans nos sales brouillards,
Des cocotiers absents les fantômes épars!

¹²⁷ Haddad, Jamil Almansur. Op. Cit. 143.

1917

Martins Fontes

Há ainda outro paulista, o poeta José Martins Fontes (1884-1937), médico santista que estudou no Rio de Janeiro, onde conheceu e compartilhou as idéias parnasianas. Poeta sonoro¹²⁸, estréia com *Verão* (1917) e segue com uma vasta obra poética¹²⁹ e ainda deixou contos, teatro e conferências. A respeito de como esse poeta encarava a onda estética vigente na época, Luciana Stegagno Picchio diz que:

Poetas parnasianos como Amadeu Amaral ou Martins Fontes que, estilisticamente falando, representam [já no pré-modernismo], muito pelo contrário - ainda que em níveis diferentes - a última empinada acadêmica contra a afirmação de um novo gosto e de uma diferente sensibilidade estética;¹³⁰

Epígono do parnasianismo, “perfeitamente enquadrado no esteticismo ‘sorriso da sociedade’”¹³¹, ou neoparnasiano como dizem alguns, não sofreu nenhuma influência da onda modernista, nem depois de sua erupção em 1922, continuou sim como discípulo de Olavo Bilac e “não resistiu, como poeta, à frivolidade atmosférica de sua juventude carioca, a que se manteve fiel até o fim”¹³², como afirma Massaud Moisés.

Traduziu do livro francês “Tristezas da lua” e “Sonho parisiense”, publicados já em *Verão*, e ainda “A gigante”, em *Nos rosais das estrelas*. Olegário Mariano¹³³ e Raimundo Magalhães Junior¹³⁴ ainda iriam garantir um lugar especial para o seu poema “Tristezas da lua” em suas antologias de poesia francesa.

¹²⁸ Bosi, Alfredo. Op. Cit. pp 264.

¹²⁹ Seus livros foram: *Granada* (1919), *Arlequinada* (1922), *Marabá* (1922), *As Cidades Eternas* (1923), *Prometeu* (1924), *Pastoral* (1925), *Volúpia* (1925), *Vulcão* (1926), *A Fada Bombom* (1927), *Rosicler* (1927), *Escarlate* (1928), *Scharazade* (1929), *A Flauta Encantada* (1931), *Sombra, Silêncio e Sonho* (1933), *Nos rosais das estrelas* (1934), *Paulistânia* (1934), *Guanabara* (1936), *Sol das Almas* (1936)

¹³⁰ Picchio. Op. Cit. p. 380.

¹³¹ Moisés, Massaud. Op. Cit. p. 258.

¹³² Moisés, Massaud. Op. Cit. p. 259.

¹³³ Mariano, Olegário. *Antologia de tradutores*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1933.

¹³⁴ Magalhães Junior, Raimundo. *Antologia de Poetas Franceses*. Do século XV ao Século XX. Rio de Janeiro: Tupy, 1950.

Tristezas da lua

Hoje, a lua, a sonhar, mais pálida e mais fria
 Tem, reclinada sobre os coxins siderais,
 O langor feminino de quem acaricia,
 Antes de adormecer, os seios virginais.

Sobre o fofo setim das núvens, desmaiada,
 Nos céus, passeando o olhar, vê surgirem visões,
 Que argênteas, no palor da noite iluminada,
 Ascendem para o azul, como alvas florações.

Quando, às vezes, na terra, amorosa e discreta,
 Ela deixa cair uma gota de opala,
 Uma lágrima irial, de tons de catassol,

Sobre a concha da mão, notâmbulo poeta
 Toma-a, para furtiva, ir piedoso guardá-la
 Dentro do coração, escondendo-a do sol.

LXV Tristesses de la Lune

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse;
 Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
 Qui d'une main distraite et légère caresse
 Avant de s'endormir le contour de ses seins,

Sur le dos satiné des molles avalanches,
 Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
 Et promène ses yeux sur les visions blanches
 Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
 Elle laisse filer une larme furtive,
 Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
 Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
 Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil.

1917

Álvaro Reis

O poeta baiano Álvaro Borges dos Reis (1880-1932), filiado ao simbolismo, publicou “sob a influência de B. Lopes e Cruz e Souza”¹³⁵. Tradutor de parnasianos e simbolistas franceses, também só vai ser reconhecido por Andrade Muricy no *Panorama do simbolismo brasileiro*. Traduziu ainda, entre outros, Jean Lahor, Rodenbach, Philéas Lebesgue, Ephraïm Mikhaël, Verhaeren, Samain, Jean Moréas, Maeterlinck, Maurice Rollinat, e outros simbolistas franceses como de Théophile Gautier, “A arte” e treze sonetos de Heredia.

De Baudelaire traduziu os poemas “O albatroz”, “Uma carniça” e “O tonel do ódio”, publicados em *Musa francesa*. Assim como o poema “Le Guignon”, no qual o poeta invoca o mito de Sísifo, em que o herói é condenado a empurrar eternamente uma pedra morro acima, nesse poema, “O tonel do ódio”, invoca outro mito: o lendário trabalho das Danaides.

Segundo a mitologia Grega, quando Danao fugiu da Líbia para escapar das garras de seu irmão gêmeo Egito, todas suas cinquenta filhas o seguiram rumo à Grécia, onde fertilizaram a Argólida, fazendo brotar fontes de água no terreno ermo; tempos mais tarde, os próprios filhos de Egito, ao chegarem em Argos, local onde reinava Danao, pediram as filhas (Danaides) em casamento; contra a vontade da filhas, Argos concedeu tal pedido, mas já pensando em um golpe fatal; na noite de núpcias, por ordem formal do próprio pai, todas as filhas, com exceção de uma, mataram os seus maridos; somente Hipermnestra, poupou o seu de tamanha atrocidade; mais tarde então, Linceu, o único sobrevivente, vingando os irmãos, matou Argos e suas filhas; assim as Danaides foram condenadas, no Tártaro - lugar situado no fundo dos Infernos, onde Zeus jogava àqueles que o ofendiam -, a encher com a água do rio Styx um tonel sem fundo.

Esse mito remete sim ao tédio eterno e a inutilidade de qualquer atitude do homem frente a um destino inevitável; assim também se faz mais estreita a ligação com o poeta francês, como se pode ler no poema “Le Tonneau de la Haine”, no qual Baudelaire descreve exatamente o mesmo mito das Danaides: “*La Haine est le tonneau des pâles Danaïdes*”, como está no verso 1.

Como no mito “Le Démon fait des trous secrets à ces abîmes, / Par où fuiraient mille ans de sueurs et d'efforts,” como se lê no versos 5 e 6, suas Danaides tentam em vão encher seu tonel que é o próprio ódio - ódio de seus opressores e perseguidores, ódio de sua tarefa interminável - com “De grands seaux pleins du sang et des larmes des morts,” como se vê no verso 4.

Baudelaire continua nos tercetos dizendo que esse ódio pode ser comparado a um beberão,

¹³⁵ Muricy, Andrade. Op. Cit. P. 332-333. Seus livros foram *Estudantinas* (1904), *Pátria* (1914), *Musa francesa* (1917), *Lusitânia* (1923) e *O Beijo das Raças* (1923).

em quem pode se desdobrar a sede provocada pelo licor, “Et se multiplier comme l'hydre de Lerne.”, verso 11, mas que não sofre o mesmo benefício do bebedor: o de reconhecer o seu fim, “- Mais les buveurs heureux connaissent leur vainqueur”, verso 12, e novamente o ódio, e por sua vez aqueles a quem odeia, tem a mesma sorte lamentável expressa no último verso do poema: “De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.” O poeta mais uma vez se resigna e constata sua insignificância frente ao destino inexpugnável. Ele odeia um ódio sem fim, tomado de um tédio, *spleen*, também sem fim e sem motivo aparente.

Posso dizer que o poema brasileiro acompanha passo a passo o francês elaborando um bom soneto de mesma forma, rima e métrica. Não comete deslizos graves, nem provoca alterações drásticas ou comprometedoras, contudo pouco se compromete esteticamente ao manter uma fidelidade regular.

O Tonel do Ódio

O odio é como o tonel das Danaides perjuras;
Febrilmente, a Vingança, os braços retesados,
Desse vacuo arremessa a solidões escuras,
Baldes cheios do pranto e sangue dos finados...

Nesse antro o Diabo fez secretas aberturas,
Por onde, sem cessar, esforços prolongados
Se escoariam... pudesse a Vingança, em diabruras,
Dar vida aos mortos para ainda serem sangrados!

O odio é um bebedor vil num canto de taverna!
Sempre sentindo mais a sede da bebida,
A se multiplicar, bem como a hydra de Lerna...

Mas, sabe o ebrio feliz quem o traz subjugado;
Emquanto o odio é coagido a esta sorte, na vida,
De não poder, jamais, dormir embebedado!

LXXIII Le Tonneau de la Haine

La Haine est le tonneau des pâles Danaïdes;
La Vengeance éperdue aux bras rouges et forts
A beau précipiter dans ses ténèbres vides
De grands seaux pleins du sang et des larmes des morts,

Le Démon fait des trous secrets à ces abîmes,
Par où fuiraient mille ans de sueurs et d'efforts,
Quand même elle saurait ranimer ses victimes,
Et pour les pressurer ressusciter leurs corps.

La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne,
Qui sent toujours la soif naître de la liqueur
Et se multiplier comme l'hydre de Lerne.

- mais les buveurs heureux connaissent leur vainqueur,
Et la Haine est vouée à ce sort lamentable
De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.

1918

Matheus de Albuquerque

1924

Henrique de Macedo

Sabe-se apenas que Matheus de Albuquerque traduziu o poema “Parfum exotique” no seu livro *Visionário* (1918), publicado no Rio de Janeiro, e que Henrique de Macedo traduziu os poemas “Elévation” e “Parfum exotique” em seu livro *Nova primavera* (1924), publicado em Santos. Ainda não encontrei outras referências em histórias da literatura, mas comentarei ambas traduções do poema “Parfum exotique” ainda nessa dissertação.

Perfume Exótico

Quando em tarde outonal, que os ares embalsama,
Cerro os olhos e absorvo o aroma do teu seio,
Deslumbradoramente um grato panorama
Aflora ao meu olhar em pleno devaneio;

É uma ilha indolente, onde de cada rama
O mesmo sonho faz pender, de frutos cheio,
O amor da natureza unido à eterna chama
Que nas gentes produz o mais ditoso enleio.

Guiado por teu perfume, entre as ondas e os astros,
Vejo um porto fremir de velas e de mastros
Cansados de vogar, ao longe, anos inteiros;

Enquanto, no ar disperso, o olor dos tamarindos,
Que me entontece como os cânticos mais lindos
Se casa na minha alma á voz dos marinheiros.

Tradução de Matheus de Albuquerque

Perfume Exótico

Quando meus olhos fecho, em uma tarde quente
De outono, e aspiro o odor desse teu quente seio,
Um litoral feliz desenrolar-se creio
À luz dum sol que fulge, além, morbidamente;

Aporto em ilha calma onde o fruto se sente
Doce, e a vegetação é singular, em meio
De homens de corpo esbelto e de robustez cheio,
De mulheres que tem franco o olhar comovente.

Conduz-me o teu odor para paisagens belas,
Vejo um porto no qual ha mil mastros e velas,
Fatigado ao bater de ondas agora cautas;

E, tamarindal verde, a fragrância fina,
Que circula pelo ar, me enche toda a narina
Espalha-se em minha alma ao cântico dos nautas.

Tradução de Henrique de Macedo

1931

Onestaldo de Pennafort

Poderia ainda citar o poeta Onestaldo de Pennafort Caldas (1902-), carioca, autor de *Espelhos d'água – jogos da noite*. (1931), no qual já aparecem suas três traduções: “O albatroz”, “Ciganos em viagem” e “Convite para a viagem”; e também em *Poesia* (1954) e nas demais edições, e ainda na imprensa, como no *Jornal do comércio* (1933), e em *A manhã*, (1941).

Publicou anteriormente outras obras poéticas¹³⁶, e foi colaborador da revista carioca *Fon-Fon!* Figura entre os nossos “melhores intimistas”¹³⁷ e sua produção “é uma extrema floração simbolista”, como informa Andrade Muricy, sofrendo as influências de Eugenio de Castro, Verlaine, Samain e Oscar Wilde; “poeta de requinte gracioso, num fim de mundo”¹³⁸. Traduziu também *As Festas Galantes*, de Verlaine, *Romeu e Julieta* de Shakespeare, em prosa e verso, e *La Città Morta* de D’Annunzio.

O poema escolhido, “Bohémien en Voyage”, foi traduzido também por Felix Pacheco, Osório Dutra e Eduardo Guimaraens. A tradução de Onestaldo Pennaforte acompanha bem de perto o original francês, também mantendo uma fidelidade regular.

¹³⁶ *Escombros Floridos* (1921), *Perfumes e Outros Poemas* (1924), *Interior & Outros Poemas* (1927) e *A Mulher do Destino* (1928).

¹³⁷ Bosi, Alfredo. Op. Cit. 321.

¹³⁸ Muricy, Andrade. Op. Cit. p. 209.

Ciganos em viagem

A profética tribo, ontem, de olhos ardentes,
 Pôs-se em marcha, ora sobre o dorso carregando
 Os filhos, ora à sua avidez entregando
 O farto manancial das maminhas pendentes.

A pé, os homens, com suas armas reluzentes,
 Junto ao carro que leva os seus, vão caminhando,
 Os olhos pelo céu soturnos passeando,
 A evocar com saudade as quimeras ausentes.

Vendo-os passar, do seu arenoso recanto,
 Ao longe, o grilo dobra o monótono canto...
 E Cibele que os ama exagera as verduras,

Faz manar o rochedo e florir o deserto
 Ante os viajores para os quais esplende aberto
 O império familiar das tenebras futuras.

XIII Bohémiens en Voyage

La tribu prophétique aux prunelles ardentes
 Hier s'est mise en route, emportant ses petits
 Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
 Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
 Le long des chariots où les leurs sont blottis,
 Promenant sur le ciel des yeux appesantis
 Par le morne regret des chimères absentes.

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
 Les regardant passer, redouble sa chanson;
 Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,

Fait couler le rocher et fleurir le désert
 Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
 L'empire familial des ténèbres futures.

1932

Lopes Filho

Sobre Lopes Filho sabe-se apenas que publicou sua tradução do poema “La Géante”, “A gigante”, primeiro na revista *Brasiléia*, número 13, em Fortaleza (1932). Contudo, consegui encontrar apenas sua publicação na *Antologia de Poetas Franceses. Do século XV ao Século XX* de Raimundo Magalhães Junior. Sabe-se também que foi publicada ainda por Tavares Bastos no seu *Baudelaire no idioma vernáculo*. Nada mais se encontrou sobre esse poeta.

Esse poema já foi mais bem examinado quando tratei do dublê de poeta e conde Afonso Celso. Ao contrário do poeta anterior, Lopes Filho preserva a fluidez e a simplicidade do poema original. Não traz palavras rebuscadas e se mantém muito perto do poema francês, também garantindo uma fidelidade regular. Eis o poema:

A gigante

Quando a Natureza, em sua verve luxuriante,
Concebia em seu entre um ente monstruoso,
Eu quisera dormir aos pés de uma gigante,
Como aos pés de uma rainha, um gato preguiçoso!

Ver seu corpo crescer indefinidamente,
E sua alma desabrochar como os meus sonhos...
Escutar-lhe do riso o ritmo fremente,
Na doce embriaguês de seus olhos tristonhos!

Trepar-me sobre a torre dos joelhos colossais!
Contemprar-lhe, absorto, as formas sem iguais...
E quando, ao calor do estio, a sesta na campina,

Ela fosse dormir, toda inclinada a meio,
Eu, então, dormira à sombra do seu seio,
Como um olmo feliz ao pé de uma colina!

XIX La Géante

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

1933

Félix Pacheco

José Félix Alves Pacheco, poeta e tradutor, mas também jornalista e político considerado - visto que no governo do presidente Artur Bernardes chegou a ser ministro das Relações Exteriores e representou por muitos anos o Estado do Piauí, primeiro na Câmara e depois no Senado da República - nasceu em Teresina, Piauí, em 1879, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1935.

Em 1890 trouxe-o para o Rio seu tio e protetor, o senador Teodoro Alves Pacheco, cujo nome adotou em reconhecimento pelo tratamento paternal que sempre lhe dispensou. Em 1897, ingressou no jornalismo, como repórter de *O Debate*. Dois anos depois, pela extinção daquele periódico, passou para o *Jornal do Commercio*, do qual se tornou diretor-proprietário até vir a falecer, 36 anos depois.

Ainda que o jornalismo tenha sido a escola em que se disciplinou na experiência e que o projetou no cenário nacional, Felix Pacheco distinguiu-se também nas letras, criando, como poeta, um nome que o liga à segunda geração dos poetas simbolistas brasileiros. Com Saturnino de Meireles, Gonçalves Jácome, Maurício Jubim e Castro Meneses, muito trabalhou pelo movimento, colaborando ativamente na *Revista Rosa-Cruz* (1901-1904), de Saturnino de Meireles.

Alfredo Bosi ainda arrola outros colaboradores dessa revista: C.D. Fernandes, Tavares Bastos, Pereira da Silva, Tibúrcio de Freitas, Rocha Pombo, e diz que “há em quase todos uma exasperação da maneira baudelaireana do Cruz e Sousa inicial, quer no modo de conceber as relações entre corpo e alma, quer na pôse estetizante, pseudomística.”¹³⁹

Eleito em 11 de maio de 1912 para a Cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras, na sucessão de Araripe Júnior, foi recebido em 14 de agosto de 1913, pelo acadêmico Sousa Bandeira. Foi o primeiro simbolista a ser aceito pela Academia, muito fazendo para que o Simbolismo fosse também aceito oficialmente, pronunciando vários discurso sobre Baudelaire e sua estética, sendo que alguns deles se tornaram livros.

Os primeiros versos que publicou saíram com o título de *Chicotadas*¹⁴⁰ e o subtítulo de “poesias revolucionárias”. Proclamava neles guerra à Espanha e convidava os povos latinos a

¹³⁹ Bosi, Alfredo. Op. Cit. p. 315.

¹⁴⁰ Suas obras são: *Chicotadas*, poesias revolucionárias (1897); *Via Crucis* (1900); *Mors-Amor* (1904); *Luar de amor* (1906); *Poesias* (1914); *Ignezita* (1915); *Martha* (1917); *Tu, só tu* (1917); *No limiar do outono* (1918); *O pendão da taba verde* (1919); *Lírios brancos* (1919); *Estos e pausas* (1920); *Poesias* (1932, edição definitiva, em duas partes intituladas “Variações sobre a beleza” e “Armonial do sonho; Ignezita e Martha”); *A aliança de prata* (1933); *Descendo a montanha* (1935). Como publicista, Pacheco deixou também uma produção importante, onde, além de conferências e discursos, se contam os seguintes volumes: *O périplo de Hannon*, monografia sobre José Bonifácio (1900); *Dois egressos de farda*, estudo crítico sobre Euclides da Cunha e Alberto Rangel (1909); *Em louvor de Paulo*

baterem-se contra os Estados Unidos. Ao enumerar, porém, mais tarde, a sua produção poética, Felix Pacheco nunca mais fez referência a essas composições da mocidade. Por isso pode-se considerar *Via Crucis*, de 1900, a sua verdadeira estréia poética.

Traduziu¹⁴¹, comentou e estudou largamente a obra de Baudelaire, do ponto de vista biobibliográfico, crítico e literário. Essa atividade literária foi coroada com o discurso que o tradutor pronunciou em 24 de novembro de 1932, intitulado “Baudelaire e os milagres do poder da imaginação”, ao mesmo tempo em que se comemoravam 10 anos da Semana de Arte Moderna e de Modernismo.

A partir de 1931, Félix Pacheco traria à tona vários baudelaireanos mais ou menos ilustres, como Mário Abrantes (Pseud.), de quem publicou “Recolhimento”; Olavo (Otávio) Augusto, e o seu “A vida anterior”; Elmano Cardim (Jean De Saint-Malo), de “Sepultura de um poeta maldito”; Manuel Carlos, de “A máscara”; Antônio Define, de “O albatroz” e “A gigante”; Erastro, que traduziu sete poemas¹⁴²; Lindolfo Gomes, de “Os gatos”; José Gonsalves, com quatro poemas¹⁴³; o desconhecido M. N, com o seu “Perfume exótico”; e Eduardo Tourinho, de “O Homem e o Mar”. Infelizmente não encontrei quaisquer outras referências desses poetas e tradutores nas histórias da literatura brasileira consultadas e seus poemas foram apresentados por Pacheco a título de comparação dentro das discussões propostas em seus livros sobre Baudelaire.

Traduzir e publicar Baudelaire nesse momento parece provocativo e serve como exemplo de resistência a uma estética com poucos rigores formais e mais liberal, que era o Modernismo. Esse discurso foi publicado no ano seguinte, quando também foram publicados os volumes *O mar através de Baudelaire e Valéry*, *Paul Valéry e o monumento a Baudelaire em Paris* e *Baudelaire e os gatos*¹⁴⁴.

Com esses livros e com a freqüente divulgação de poemas e traduções de Baudelaire no *Jornal do Comércio*, Felix Pacheco promoveu uma densa retomada da poesia do mestre francês e de seu livro *Les Fleurs du mal*, trazendo à tona diversos poetas que seriam considerados apenas por ele mesmo e ninguém mais. Apresenta-se nessa dissertação muitos daqueles encontrados apenas nos exemplares do jornal carioca e com isso pode-se ter uma dimensão da empreita baudelaireana

Barreto (1921); *A “Canaã” de Graça Aranha* (1931); *Robres e Cogumelos*, sobre José do Patrocínio e os pigmeus da imprensa (1932); *Duas charadas bibliográficas* (1932); *A Academia e os seus problemas* (1935).

¹⁴¹ Traduziu os seguintes poemas de *Les Fleurs du mal*: ‘Benção’, ‘O albatroz’, ‘Sublimação’ (título dado pelo tradutor ao poema ‘Elevation’), ‘Correspondências’, ‘Musa enferma’, ‘Musa venal’, ‘O mau monge’, ‘O inimigo’, ‘O azar’, ‘A vida anterior’, ‘Zingaros em marcha’ (*Bohemiens en voyage*), ‘O homem e o mar’, ‘Dom Juan nos infernos’, ‘A beleza’, ‘O ideal’, ‘Perfume exótico’, ‘Uma carniça’, ‘Remorso póstumo’, ‘O gato (XXXIV)’, ‘Alba espiritual’, ‘O gato (LI)’, ‘Sisina’, ‘A uma branca dos trópicos’ (*A une dame créole*), ‘Tristeza da lua’, ‘Os gatos (LXVIII)’, ‘Os mochos’, ‘O cachimbo’, ‘Sepultura de um poeta maldito’, ‘O sino rachado’, ‘*Le couvercle*’, ‘Lamentações de um Ícaro’, e ‘A uma passante’.

¹⁴² “Benção”, “Une charogne”, “A musa venal”, “A vida anterior”, “O sino rachado”, “O gato” e “Os gatos”

¹⁴³ “O albatroz”, “A vida anterior”, “O homem e o mar” e “Perfume Exótico”

conduzida por Pacheco.

Ele mesmo traduziu trinta e três poemas do livro francês, se tornando o poeta brasileiro que publicou o maior número de traduções até então¹⁴⁵. Em seus poemas buscou mais preservar uma leitura característica do Simbolismo da obra de Baudelaire, traduzindo aqueles nos quais se exaltavam a mulher e o exotismo.

No entanto, como chama a atenção Clemmence Jouët-Pastré, “Pacheco privilegiou aspectos formais em detrimento dos semânticos e, desse modo, foi de encontro com a facção modernista que na época propalava as virtudes da liberdade formal”¹⁴⁶. Pode parecer que a influência de Baudelaire teria se abalado com o advento do Modernismo, em 1922, mas o resgate promovido por Pacheco no início da década de 30 fez com que ainda se mantivesse um interesse e uma reiterada relevância da obra do poeta francês.

É certo que o Modernismo ainda faria uma leitura característica e peculiar, levada a cabo por um dos seus mais controversos membro, Guilherme de Almeida, de quem ainda tratarei nessa dissertação.

Em sua tese de doutorado, Clemmence Jouët-Pastré analisa o poema “Correspondências”, lido naquele discurso de 1932 e publicado primeiro no *Jornal do Commercio* e depois no livro *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação*, em 1933. Ela acredita que Pacheco escolhera esse poema, e ainda “Elèvement”, para finalizar seu discurso, pois teriam grande importância para o movimento simbolista, servindo mesmo de postulado e manifesto.

O poema escolhido para a minha análise, “L’Homme et la Mer”, serve para se refletir sobre como se manifestou outro aspecto dessa recepção dirigida por Pacheco, visto que esse é um dos três poemas mais traduzidos do livro *Les Fleurs du mal*.

Publicado originalmente em outubro de 1852, na *Revue de Paris*¹⁴⁷, parece ser um dos mais significativos do ideal buscado pelo poeta francês. Talvez seja justamente a combinação anunciada já no título, e ainda dos aspectos meta-poéticos com a temática marinha, que despertou o interesse de vários poetas e tradutores brasileiros¹⁴⁸, expressando uma vontade do eu de ir além para encontrar a si mesmo.

Muitos poetas, assim como Felix Pacheco, vislumbrando a paisagem carioca, presenciando a urbanização e o advento da modernidade da cidade do Rio de Janeiro, e passando pela própria

¹⁴⁴ Todos publicados nas editoras do *Jornal do Commercio* em 1833 e 1834.

¹⁴⁵ Já havia a edição portuguesa de Delfim Guimarães, publicada em 1912, com a tradução dos primeiros oitenta e um poemas do livro francês na mesma ordem da edição de 1861.

¹⁴⁶ Pastré, Clemmence Jouët-. Op. Cit. p. 125.

¹⁴⁷ Ruff, Marcel. Op. Cit. p. 52.

¹⁴⁸ Não é a toa que “Moesta et errabunda” é um dos primeiros poemas a ser traduzido, “La mer, la vaste mer, console nos labeurs...” ou como nos disse Carlos Ferreira, “O mar, o vasto mar que embala as nossas lidas!....”

constituição da história do Brasil, assinalaram sua intenção de fuga pelo mar e da busca de si mesmo traduzindo poemas de Baudelaire que mais se identificavam com a sua realidade.

O mar se constitui como um forte tema dentro do livro de Baudelaire, aparecendo em diversos poemas. Já chama a atenção o próprio Félix Pacheco sobre isso em outro livro seu, *O mar através de Baudelaire e Valéry*:

O mar, sempre o mar, carregando para longe os desesperos luminosos da grande musa parisiense, e oferecendo-lhe nos trópicos o bálsamo cálido e penetrante que o consolasse das perversões civilizadas da beira do Sena, dando-lhe em troca, o impulso sensual nativo embalador, disperso nos perfumes acres e no colorido forte da natureza equatorial luxuriante e bela¹⁴⁹

Félix Pacheco também chama a atenção para o quanto o mar vem sendo um motivo fundamental dentro da literatura brasileira, percebido em poemas de Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Teófilo Dias, Vicente de Carvalho e Alberto de Oliveira. O que se tem é que esse poema francês o foi largamente traduzido no Brasil: além do próprio Félix Pacheco, também por Batista Cepelos, Clodomiro Cardoso, Augusto de Lima, Eduardo Guimaraens, Eduardo Tourinho, José Gonsalves, Hélio C. Teixeira, Mauro Mendes Villela, Ivo Barroso e por um anônimo “Piauihense que começa”. Como se disse, a maior parte desses poemas foi apresentada apenas por Felix Pacheco primeiro no *Jornal do Comércio* e depois recolhida nos livros já citados.

Eis então o poema de Baudelaire “L’Homme et la Mer” e o poema tradução de Félix Pacheco “O homem e o mar”:

¹⁴⁹ Pacheco, Félix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933. P. 34

O Homem e o Mar*ao Barão de Ramiz Galvão*

Terás sempre, homem livre, afeição pelo mar!
 Contempla-o! É o teu espelho. A alma se te propaga,
 Dentro dele, a rolar, no infinito da vaga.
 Nem menos atro é o abismo a envolver teu pensar.

05 Agrada-te imergir de pleno em tua imagem,
 Com o braço e o olhar cingindo o oceano. O coração
 Muita vez espairose a própria inquietação
 Ao quaiar do queixume indomado e selvagem.

Sois na verdade um e outro a discrição e o horror.
 10 Homem, ninguém te sonda o arcano que represas,
 Ninguém te sabes, ó mar, o recesso às riquezas,
 Tão zelosos guardais o segredo ao rumor!

Os séculos porém já lá vão incontáveis,
 Que, sem remorso ou pena, os dois vos combateis,
 15 Tamanho é o amor que à morte e à carnagem rendeis,
 Lutadores sem termo, ó irmãos implacáveis!

L'Homme et la Mer

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
 La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
 Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
 Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
 Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
 Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
 O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
 Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
 Tellement vous aimez le carnage et la mort,
 O lutteurs éternels, ô frères implacables!

Mais uma vez Baudelaire é o poeta dos equilíbrios paradoxais: o “homem” e o “mar” são dispostos ao mesmo tempo como antagonistas e complementares, sendo que essa idéia de que o mar é um espelho que reflete o homem trata de um tema caro ao Romantismo em geral, como chama a atenção Claude Pichois:

Pour le thème, l'océan miroir de l'homme, l'édition Crépet-Blin propose des rapprochements avec Byron (Le Pèlerinage de Childe Harold, IV, CLXXIX-XLXXXIV), Heine (Le Retour, VIII), Balzac (L'Enfant maudit). Thème romantique, donc, qui met l'accent sur la correspondance.¹⁵⁰

Já no primeiro verso vê-se um exemplo claro desse equilíbrio paradoxal: “Homme libre,

¹⁵⁰ Pichois, Claude. Op. Cit. p. 867.

toujours tu chériras la mer!"; note-se a equidistância entre os termos "homme" e "mer" e a oposição de idéias quase que antagônicas que podem ser suscitadas por "libre" e o verbo "chériras", apoiadas no eixo "toujours", marcando o tempo infinito e infatigável. Parece estar dito assim como um veredicto inquestionável, apesar de livre, o homem *sempre* irá querer o mar, como que marcado pelo destino, reforçado ainda graficamente pelo ponto de exclamação.

Depois ao longo da estrofe define qual é a principal relação que se dará entre esses dois atores do destino: "La mer est ton miroir; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame," versos 2 e 3. Novamente uma forte oposição paradoxal e ao mesmo tempo de completude necessária se manifesta entre as palavras "âme" e "lame": no espelho que é o mar, instrumento caro a Baudelaire para demonstrar o duplo da existência e ao mesmo tempo a impossibilidade de sua união. O homem pode contemplar sua alma no desenrolar da lama do mar. O espelho garante a incompreensão daquilo que reflete, assim como o homem está fadado a voltar à lama¹⁵¹.

Por fim outra comparação: "Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer." Ambos são profundos abismos, e mais do que isso, ambos são amargos: o estado de tédio eterno pode aqui ser dimensionado, manifestando um possível estado de espírito do eu-lírico, que manifesta por sua vez a necessidade da fuga de si mesmo através do mar. Mas mesmo assim já reconhece que ela não será satisfatória.

Essa idéia de insatisfação eterna é então desdobrada na segunda estrofe. As atitudes que o homem toma frente ao mar apesar de inconseqüentes parecem ao mesmo tempo prazerosas. Como se lê no verso 5: "Tu te plais à plonger au sein de ton image;", o homem paradoxalmente se compraz de chorar frente a visão da própria imagem, que ao mesmo tempo que é tornada visível se mostra incompreensível.

Depois nos versos seguintes, apesar de pensar ter o poder de envolver essa imagem, "Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur", resigna-se e se distrai de sua própria dor - "Se distrait quelquefois de sa propre rumeur" - pois o barulho do mar - "Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage." - tomado desses adjetivos torna insignificante o seu pranto. Os verbos conjugados no presente manifestam um estado de imobilidade que reforça a idéia da insatisfação, de um tédio eterno implacável mesmo dentro desse ideal infinito que é dimensionado pelo mar.

Depois, na segunda metade do poema, o eu-lírico passa a apontar as coincidências entre os dois elementos: "Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:" diz no verso 9, sendo que os adjetivos marcam novamente a impossibilidade de sua compreensão, seguindo uma linha clara de raciocínio que busca evidenciar o absurdo da existência.

Nos versos seguintes: "Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes; / O mer, nul ne connaît

tes richesses intimes,” separa novamente homem e mar, e associa “le fond de tes abîmes” com “richesses intimes” como aquele local onde poderiam ser compreendidos, mas que ao mesmo tempo é distante e inalcançável, visto que esse segredo lhe é muito caro, chegando ao absurdo de ter ciúme de si mesmo, como conclui o verso 12: “Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!”

Por fim na quarta estrofe fecha um ciclo que demonstra a completude e a necessidade infinita que um tem do outro frente a impossibilidade da compreensão e da impassibilidade do eu-lírico. Conclui-se então a sentença eterna no verso 13: “Et cependant voilà des siècles innombrables” através do tempo infatigável. Ambos combaterão por possuírem o mesmo instinto primordial: “Que vous vous combattez sans pitié ni remords, / Tellement vous aimez le carnage et la mort,” versos 14 e 15.

Finalmente o veredicto se torna um brado que mais uma vez demonstra um equilíbrio formado por idéias paradoxais: “O lutteurs éternels, ô frères implacables!” Ambos são lutadores eternos, numa luta sem fim em que nunca sairão um vitorioso e um derrotado, uma luta destituída do objetivo da vitória, visto que é eterna. Depois, são irmãos implacáveis, que nunca vão se satisfazer, que são iguais e se equivalem.

Através do mar pode-se encontrar a si mesmo, saindo dessa realidade, buscando outras: a vastidão do mar é a vastidão do próprio homem. Paul Valéry parece confirmar essas idéias quando reflete sobre o interesse expressivo do homem pelo mar e sua relação com ele, sendo que dessa relação nasceriam duas idéias bem simples:

L'une, de fuir: de *fuir pour fuir*, idée qu'engendre une étrange *impulsion d'horizon*, un élan virtuel vers le large, une sorte de passion ou d'instinct aveugle du départ. L'âcre odeur de la mer, le vent salé qui nous donne la sensation de respirer de l'étendue, la confusion colorée et mouvementée des ports communiquent une inquiétude merveilleuse. (...) L'autre idée est peut-être cause profonde de la première. On ne peut vouloir fuir que ce qui recommence. La redite infinie, la répétition toute brute et obstinée, le choc monotone et la reprise identique des ondes de la houle qui sonnent sans répit contre les bornes de la mer, inspirent à l'âme fatiguée de prévoir leur invincible rythme, la notion tout absurde de l'*Éternel Retour*.¹⁵²

É justamente essa busca e encontro de si mesmo que noto ser cara também nesse momento aos tradutores brasileiros. No entanto esse poema foi muito modificado por Félix Pacheco e pelos

¹⁵¹ Ver Bíblia: ... *do pó ao pó*...

¹⁵² Valéry, Paul. *Mer - Marines – Marins*. Apud. Pacheco, Félix. Op. Cit. p. 55.

outros poetas que o traduziram, sendo notórias as diferenças já na primeira estrofe.

Pode-se notar no poema francês a oposição/complementação entre o homem e o mar, que parece parte importante de sua significância. No entanto, observando as várias traduções pode-se encontrar uma série de desvios dessa oposição. Nenhum poeta vai de fato traduzir nem o primeiro verso exatamente com a mesma sintaxe, bem possível em língua portuguesa, como no poema francês “Homme libre, toujours tu chériras la mer!” o qual se pode demonstrar literalmente por “Homem livre, sempre tu adorarás o mar!”

Muitas foram as modificações. Tratarei então daquelas que me pareceram mais relevantes para a compreensão desse momento da recepção do livro francês, essas modificações nem sempre são comprometedoras ou se destacam do original.

Batista Cepelos, José Gonsalves e Hélio C. Teixeira trocam o “mar” por “oceano” mudando já uma assonância que poderia ser preservada em português – “l’homme”x”la mer”, “o homem”x”o mar”, bem como o equilíbrio equidistante do verso francês. Eis os versos desses três poetas, respectivamente:

Homem, sempre amarás o oceano livre e largo,
O oceano é teu espelho; a tua alma se affaga
Nesse desenrolar infinito da vaga,
E seu seio não é menos profundo e amargo.

Tradução de Batista Cepelos

Homem livre, has de amar eternamente o oceano!
É o teu espelho o mar; tua propria alma sondas
Na eterna agitação infinita das ondas,
Tambem amargo abysmo ha no espirito humano.

Tradução de José Gonsalves

Homem livre, hás de amar eternamente o oceano!
O oceano é teu espelho, e contemplas tua alma
no seu desenrolar que, num tumulto insano,
como o teu coração, jàmais conhece a calma!

Tradução de Hélio C. Teixeira

Outros poetas vão perder de vista a idéia do verbo “cherirás” transformando-o de várias

maneiras, por vezes amenizando a relação, como se pode ver nos verso de Clodomiro Cardoso, ou nos de Augusto de Lima e nos de Eduardo Guimaraens:

Para sempre, homem livre, ha de o mar ser-te caro,
É teu espelho o mar; tua alma vês e sondas
No infindo desdobrar das suas livres ondas.
O teu espirito é, como elle, abysmo amaro.

Tradução de Clodomiro Cardoso

Homem livre, has de ser sempre amigo do mar,
o mar é teu espelho, ahi vês tua alma ao largo,
dos grandes lamaões no infinito rolar:
- nem teu espírito é menos profundo e amargo.

Tradução de Augusto de Lima

Homem livre, tu sempre has de querer ao mar!
Nele um espelho vês, contemplas a tua alma
no infindo revolver da vaga crespa ou calma
e amargo abismo é o teu, si te pões a pensar.

Tradução de Eduardo Guimaraens

Alguns trocaram de forma mais feliz o desejo pelo amor, fortalecendo em língua portuguesa os vínculos do homem com o mar, e ainda mantendo a sintaxe equilibrada, como se pode ver nos versos de Eduardo Tourinho e nos do incógnito “Piauiense que começa”:

Homem livre, has de amar, eternamente, o mar!
Contemplas, nesse espelho, alegrias e maguas;
E tua alma reflecte a revolta das aguas;
E teu ser – golpho amargo – é vedado sonhar...

Tradução de Eduardo Tourinho

Homem livre, amarás eternamente o mar;
O Mar é teu espelho. E contemplarás tu'alma,

No seu arfar eterno, ora em furia ora em calma.

Nem teu viver ahi menos ha de amargar...

Tradução de “piauiense que começa”

O mesmo tipo de transformação vai ocorrer ainda no último verso - “O lutteurs éternels, ô frères implacables!” - sendo resolvida de forma mais satisfatória, do ponto de vista da sintaxe, justamente por aquele “piauiense que começa”: “Eternos lutadores, ó irmãos implacáveis!”. Pode-se notar então que apesar da temática marinha chamar a atenção, vários tradutores abrem mão de palavras fundamentais para a significância do poema, muitas vezes em nome de resultados por ventura poucos felizes.

1933

Eduardo Guimaraens

Eduardo Guimaraens nasceu em Porto Alegre, em 1892. Estudou no Colégio Rio Grandense e no Ginásio Júlio de Castilho, como nos conta Mansueto Bernardi¹⁵³, seu amigo e confidente, no prefácio à edição de sua obra de 1944. Sua vida foi sempre cercada de livros e de leitura e seguindo os passos de seu pai, também jornalista, colaborou ainda muito jovem com vários jornais, como os *Jornal do Comércio*, *Folha da Manhã*, *Diário*, *A Federação* e *Correio do Povo*. Partiu, em 1912, para o Rio de Janeiro, colaborando lá com os jornais *Imprensa*, *Boa Hora*, e na revista *Fon-Fon*, de seus conterrâneos Álvaro Moreyra e Filipe d'Oliveira.

E foram mesmo esses dois os primeiros a se impressionar e atestar a qualidade de sua poesia com a publicação do poema “Aos lustres” no *Jornal da Manhã*; a princípio não acreditaram que aquele garoto loirinho poderia ser o autor de tais versos, mas após a confirmação do pai, o português Gaspar da Costa Guimaraens, vislumbraram que se tratava de um ser dotado de sensibilidade de poeta, com um temperamento precoce de músico.

Em 1913, retornou a Porto Alegre, ingressando na Biblioteca Pública do Estado como auxiliar técnico, vindo depois a assumir, por ocasião da morte de Vítor Silva, sua direção em 1922, quando então também dirigia as revistas *Mensário do Sul* e *Máscara*, e escrevia para o jornal *O Correio do Povo*.

Nesse jornal publicou artigos sobre o modernismo, que nem apoiou nem combateu, questionando as contradições dentro do movimento que não entendia como uno, chegando a dizer que “o que havia era um individualismo mais acirrado pela época, transcendido por um nacionalismo que vem de berço e uma superação de formas gastas que já vem-se preparando há tempo”¹⁵⁴, pois acreditava sim no caráter cíclico das escolas literárias. Para ele, era o ritmo a essência da poesia, e a revolução modernista abolira muita coisa menos o ritmo, como bem entendiam e demonstravam, na sua opinião, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira.

Escreveu ainda muita prosa – alguns contos, novelas, crônicas ensaios críticos e conferências, que deixou reunidos sob o título geral de *Prosa vária* – e teatro – entre tragédias, comédias e alguns poemas líricos – que permanecem ainda inéditos. Publicou somente dois livros

¹⁵³ Bernardi, Mansueto. *Vida e poesia de Eduardo Guimaraens*. In: Guimaraens, Eduardo. *A Divina Quimera*. Organização e apresentação de Mansueto Bernardi. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 05-127.

¹⁵⁴ Leite, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*. Materiais para o seu estudo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 75.

de poemas: primeiro o *Caminho da Vida*¹⁵⁵, em 1908, com apenas dezesseis anos, custeado por seu pai, e que já prenunciava a qualidade de requinte que não viria a ser desmentida em toda a sua produção posterior, depois a *Divina Quimera*¹⁵⁶ em 1916, lançado no Rio de Janeiro, onde o poeta passou vários anos trabalhando na imprensa.

Adoeceu gravemente em 1926 e voltou ao Rio de Janeiro para procurar auxílio médico que não resultou em cura, vindo ele a falecer em 1928. Seu corpo foi depois transladado para Porto Alegre em 1933, sob os cuidados de seu amigo Mansueto Bernardi.

Em 1944, dezesseis anos após sua morte, Mansueto Bernardi lançou, sob o título *A Divina Quimera*¹⁵⁷, o que vem a ser o seu “poesias completas”, no qual se encontram, além daquele de 1916 ainda outros cinco livros: *Poemas à bem amada*, *La gerbe sans fleurs*, *Cantos da terra natal*, *Estâncias de um peregrino* e *Rimas do reino dos céus*.

Por certo a tradução era exercício literário freqüente dentro da produção do poeta: traduziu o Canto V, do *Inferno*, da *Divina Comédia* de Dante, publicado em 1920 - que é por muitos considerada a melhor em nosso idioma - e também as *Fêtes Galantes*, de Verlaine, poemas de Heine, e uma coletânea de Rabindranath Tagore, e ainda numerosas poesias francesas, italianas e hispano-americanas, que não são citadas em lugar nenhum.

Traduziu ainda 81 poemas do livro *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, sendo notável a apropriação desse poeta francês, modelo de simbolistas e vanguardistas, dentro de sua própria obra. Os poemas traduzidos publicados¹⁵⁸ são poucos, apenas dez, como confirma Ivan Junqueira¹⁵⁹, publicados pelo baudelaireano Félix Pacheco, no *Jornal do Comércio* e em seus livros, no Rio de Janeiro, ao longo do ano de 1933. Olegário Mariano¹⁶⁰ e Raimundo Magalhães¹⁶¹ ainda publicaram uma única tradução – a mesma, do poema “Elevation” – em suas respectivas

¹⁵⁵ Guimaraens, Eduardo. *Caminho da Vida*. Porto Alegre, 1908.

¹⁵⁶ Guimaraens, Eduardo. *Divina Quimera*. Cor ardens. Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas Apolo. Vieira da Cunha & Cia., 1916.

¹⁵⁷ Guimaraens, Eduardo. *A Divina Quimera*. Organização e apresentação de Mansueto Bernardi. Porto Alegre: Globo, 1944.

¹⁵⁸ E - para a infelicidade dos amantes de *As Flores do Mal* – restam ainda inéditos: *J'aime le souvenir...*, Os faróis, A musa enferma, , Boêmios em viagem, A beleza, O Ideal, Castigo do orgulho, Dom Juan nos infernos, Hino à beleza, A máscara, A cabeleira, *Je t'adore...*, *Avec ses vêtements...*, A serpente que dança, Uma carcaça, *De profundis clamavi*, *Une nuit que j'étais...*, Remorso póstumo, O balcão, O espectro, Um fantasma, *Semper eadem*, Toda inteira, *Que diras-tu ce soir...*, O facho vivo, Reversibilidade, Confissão, A alva espiritual, Harmonia da tarde, O veneno, O convite para a viagem (duas versões), Palestra, Canto do outono, A uma madona, Canção da sesta, *Francisca meae laudes*, Soneto de outono, Tristezas da lua, A música, O sino rachado, *Spleen LXXXV*, *Spleen LXXXVI*, *Spleen LXXXVII*, *Spleen LXXXVIII*, Obsessão, O gosto do nada, Alquimia da dor, Horror simpático, O heautontimouromenos, O irremediável, O Relógio, Paisagem, O sol, O cegos, O amor pela mentira, *J'ai n'est pas oublié...*, Sonho parisiense, A morte dos pobres, A viagem, O leites, À que é demais alegre, As jóias, O repuxo, Hino, Sobre o *Tasso em prisão*, A voz, O resgate, O exame da meia noite, Madrigal triste, O rebelado, e Recolhimento.

¹⁵⁹ Junqueira, Ivan. “Traduções de Baudelaire no Brasil”. In: Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 651-652.

¹⁶⁰ Mariano, Olegário. *Antologia de tradutores*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1933.

antologias da literatura francesa.

No que concerne a Eduardo Guimaraens, dentro da história da literatura brasileira, seu nome, quando citado, é quase sempre lembrado como poeta capital e de extrema importância, verdadeira referência do período simbolista – Antonio Candido diz que Eduardo Guimaraens, já como um dos últimos simbolistas, tende a aproximar “perigosamente, o movimento das elegâncias decadentes de Wilde e D’Annunzio”¹⁶².

Mas ele não conquistou lugar de destaque nessa mesma história, como afirma também Otávio Filho¹⁶³, sendo que algumas histórias da literatura consideradas não se dão ao trabalho sequer de citá-lo, como as de Alfredo Bosi e Nelson Werneck Sodré. As demais consultadas partem sempre do que disse Andrade Muricy no *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*¹⁶⁴, e talvez só.

Andrade Muricy o coloca no mesmo grupo literário que Álvaro Moreyra, Felipe d’Oliveira, Homero Prates, Carlos de Azevedo, Antonio e Francisco Barreto. Vale a pena lembrar como o próprio Álvaro Moreyra descrevia o grupo da Praça da Matriz, ou Praça da Misericórdia:

Naquele tempo, as estações marcavam principalmente sentimentos literários, apesar do frio de julho e do calor de janeiro. Sete rapazes. Carlos Azevedo, o nosso músico. Antonius, o nosso pintor. Francisco Barreto, o nosso crítico. Eduardo Guimaraens, Filipe d’Oliveira, Homero Prates, eu, os nossos poetas. Cada um com o seu jeito. Nenhum influía em nenhum. Gabriel d’Annunzio influía em todos. Filipe sabia de cor *La Nave* inteira e imitava os homens dos Romances da Rosa. Homero, envolvia as suas horas no ritmo do corpo da mulher fatal da *Gioconda*, que caminhando desmanchava uma harmonia para criar uma harmonia nova. Eduardo escrevia as *Argilas*, no molde dos poemas do homem divino; Antonius desenhava, nas mesas dos cafés e noutras mesas, a máscara sem cabelos e de cavanhaque do nosso Criador. Carlos só tocava Wagner porque D’Annunzio estava em Veneza quando Wagner morreu. O Chico expunha a idéia de um livro sobre o teatro italiano, culminando no *Citá Morta*. Eu escondia uma paixão desvairada pela *Sirenetta*...¹⁶⁵

¹⁶¹ Magalhães Junior, Raimundo. *Antologia de Poetas Franceses*. Do século XV ao Século XX. Rio de Janeiro: Tupy, 1950. 1a. ed. 1933.

¹⁶² Candido, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. in: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987. p.23.

¹⁶³ Otávio Filho, Rodrigo. “Sincretismo e transição: Penumbrismo”. In. Coutinho, Afrânio e Coutinho, Eduardo de Faria. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/Eduff, 1986. Vol IV. p. 572-576.

¹⁶⁴ Muricy, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Depto. de Imprensa Nacional, 1952. Vol. III. p. 120-124.

¹⁶⁵ Moreira, Alvaro. “Eduardo Guimarães”. *Revista do Globo*. no. 1. Porto Alegre, 1929.

É com esse grupo, e ainda com outros poetas mais expressivos, como Zeferino Brasil, Marcelo Gama, Alcides Maia, e Alceu Wamosy, que a poesia produzida no Rio Grande do Sul atinge um *status* artístico levando ao seu, precário, reconhecimento nacional.

No Rio de Janeiro, Eduardo Guimaraens freqüentou as melhores rodas literárias e artísticas, tornando-se amigo de Ronald de Carvalho, Olegário Mariano, Mário Pederneiras, Elísio de Carvalho, Rodrigo Otávio Filho e Cláudio Gans. Assim pode se desenvolver dentro de um ambiente privilegiado, cultivando com êxito, simultânea ou sucessivamente, a crônica, a crítica, a conferência, o conto, a novela, o drama, a comédia, o desenho e a poesia. Andrade Muryci termina sua apresentação dizendo que se trata de um

Artista, no sentido profissional, de *métier*, da palavra. A sua arte é minuciosamente laborada; trabalhada em matérias escolhidas e preciosas; com uma expressão, direi, como Augusto Meyer, cerebral, ‘literária’; e com um sentido de europeísmo evidente. Digamos: foi dos mais ‘civilizado’, dentre todos eles, e um dos mais meditativos e delicados. E de infalível musicalidade.¹⁶⁶

Massaud Moisés vai dar uma maior atenção ao poeta no seu livro *O Simbolismo*¹⁶⁷, chegando a dizer que o inusitado na poesia de Guimaraens é o seu italianismo, invulgar em nosso simbolismo, impregnado de cultura francesa e dominado por Baudelaire, “explica o ‘estético’, o ‘raro’, o ‘sutil’, de sua poesia, que é, por isso mesmo, diferente da dos demais poetas do tempo.”¹⁶⁸ Talvez por ser “poeta de sensibilidade ‘diferente’, visto que ao lado dos textos de clara impostação simbolista já existe o gosto do verso curto (despedaçamento gráfico, amiúde, de uma frase poética ampla) [*Na tarde/morta/que sino/chora?*]” como afirma Luciana Stegagno Picchio¹⁶⁹.

É ponto pacífico entre os críticos consultados que Eduardo Guimaraens se diferencia dos demais simbolistas pela sua “civildade” e feição européia: Guilhermino César na sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul*¹⁷⁰ diz que o poeta é “uma curva na influência estrangeira”; Andrade Muricy diz que ele “foi dentre os poetas brasileiros, o de feição mais assiduamente fiel às raízes européias do Simbolismo”¹⁷¹; e Massaud Moisés completa dizendo que devido a suas influências – as principais seriam Dante, Baudelaire e d’Annunzio, e as secundárias, Mallarmé,

¹⁶⁶ Muryci, Andrade. Op. Cit. p. 121.

¹⁶⁷ Moisés, Massaud. *A Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1968. Roteiro das Grandes Literaturas. Vol. IV. O Simbolismo (1893-1902).

¹⁶⁸ Moisés, Massaud. Op. Cit. p. 123.

¹⁶⁹ Picchio, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 359

¹⁷⁰ Cesar, Guilhermino. *História da Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 392-393.

¹⁷¹ Muryci, Andrade. Op. Cit. p. 121.

Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck, Francis Jammes e Albert Samain – Eduardo Guimaraens foi um poeta cem por cento simbolista, com uma prodigiosa imaginação e rica sensibilidade¹⁷².

Donaldo Schuler em seu artigo “Eduardo Guimaraens e a destruição do texto monárquico”¹⁷³, publicado na Revista *Nova Renascença* em 1983 e depois em seu livro *A poesia no Rio Grande do Sul*¹⁷⁴ de 1987, tenta verificar em Guimaraens, além do caráter inovador de sua poesia, a ruptura que promove com a tradição de mitificar o homem primitivo, “monarca das coxilhas”, tema comum na literatura gaúcha desde 1870, com o qual identificaram-se até então tanto os habitantes do estado sulino quanto sua literatura, mas que não tratara do verdadeiro homem da campanha¹⁷⁵.

Assim como Baudelaire em relação a Edgar Allan Poe, Eduardo Guimaraens traduziu e escreveu sob a luz da poesia e da produção de Baudelaire. Foi até o ano de sua morte, 1928, o poeta que traduziu o maior número de poemas do livro *Les fleurs du mal*, além de ser considerado por Félix Pacheco o melhor de todos os baudelaireanos do Brasil: “brilha e excele igualmente pelo esmero das versões, pelo sentimento de fidelidade ao original, e, mais que tudo, por uma penetração clarividente do pensamento do autor e perfeita comunhão com a arte maravilhosa do grande poeta francês.”¹⁷⁶

Félix Pacheco chega a dizer que Eduardo Guimaraens poderia fazer com Baudelaire, se não tivesse morrido precocemente, o que esse último fez com Edgard Allan Poe na França, ou seja, consagrar o autor estrangeiro através não só da tradução de sua obra, mas também pelo empréstimo de todo seu vigor e requinte literários.

Mansueto Bernardi explica no seu posfácio¹⁷⁷ a edição de 1944 outra interessante ligação com Baudelaire: o livro definitivo de Guimaraens acaba também composto de seis livros, como o critério seguido na concatenação de *Les fleurs du mal*. Bernardi também não adotou uma ordem cronológica nessa reunião, pois alguns poemas teriam sido feitos antes da publicação do livro que dá nome ao conjunto.

Apesar dessa coincidente ligação pelo número seis, esse livro não segue o mesmo itinerário baudelaireano – das etapas de uma viagem que se inicia na vida e conclui na morte - mas sim um percurso dantesco, que culmina no reino dos céus. Pode-se ainda lembrar que mesmo o livro lançado pelo próprio poeta, que figura como o primeiro da edição de Mansueto Bernardi, aquele

¹⁷² Moisés, Massaud. Op. Cit. p. 125.

¹⁷³ Schuler, Donaldo. “Eduardo Guimaraens e a destruição do texto monárquico”. In: *Revista Nova Renascença*, 1983. Spring 3:10, p. 118-124.

¹⁷⁴ Schuler, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 98-108.

¹⁷⁵ A campanha é a região geográfica do Rio Grande do Sul formada por um relevo ondulado, ou em “coxilhas”, coberta por vegetação rasteira, onde predominam a pecuária e as estâncias de gado.

¹⁷⁶ Pacheco, Félix. “Baudelaire nas traduções de Eduardo Guimaraens”. Apud. Bernardi. In Op. Cit. p. 91.

¹⁷⁷ Bernardi, Mansueto. “Posfácio”. In; Guimaraens, Eduardo. Op. Cit. p. 443

intitulado “Divina Quimera” também se divide em seis partes.

Eduardo Guimaraens, na introdução às traduções enviadas a Félix Pacheco, apressa-se em definir Baudelaire como um poeta católico: seu satanismo “nada mais era do que o avesso de um grande espírito de cristão que se rebelava, açulado, até a irritabilidade pelas tacanhas opiniões de um ambiente abaixo do seu nível mental e pelo *taedium vitae* que dessa irrespirável circunstância lhe adivinha”¹⁷⁸; é justamente esse mesmo espírito, de cristão do avesso, que se manifestará como uma tônica na obra do poeta gaúcho.

Como já se disse, para Eduardo Guimaraens, o ritmo é a essência da poesia, e em Baudelaire ele consegue ver um ritmo secreto, uma oculta harmonia, a música de cada voz, um timbre especial e peculiar.

Pour toute une génération qui se reconnaissait dans le *romantisme*, l’essence du lyrisme avait résidé dans l’épanchement du moi et sa communion avec la nature: Madame Bovary récitait “Le lac” de Lamartine au cours d’une promenade en barque avec Léon, son amant. Avec l’avènement du poème en prose et du vers-librisme, la marque lyrique par excellence n’est plus l’émotion, ni la présence du pronom de première personne, mais le *rythme*.¹⁷⁹

Como diz Massaud Moisés “sua linguagem, em que a sugestão musical prevalece sobre qualquer designação precisa, utiliza-se largamente das sinestésias e das correspondências deitadas a correr por Baudelaire.”¹⁸⁰ É esse ritmo que Guimaraens procura afirmar tanto na sua produção original quanto o que procurou reproduzir nas suas traduções.

Já no seu primeiro poema, “Aos lustres”, enxerga-se a influência do poeta francês: no fragmento X de *Mon coeur mis à nu*, Baudelaire fala da funda impressão que lhe causou o rigor estrutural de um lustre de teatro: “*Ce que j’ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c’est le lustre, - un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique.*”¹⁸¹

¹⁷⁸ Guimaraens, Eduardo . apud. Pacheco, Félix. In: Op. Cit. p. 92.

¹⁷⁹ Dessons, Gérard. *Introduction à l’analyse du Poème*. Paris: Bordas, 1991. p. 23

¹⁸⁰ Moisés, Massaud. *A Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1968. Roteiro das Grandes Literaturas. Vol. IV. O Simbolismo (1893-1902). p. 120-131.

¹⁸¹ Baudelaire, Charles. *Mon coeur mis à nu*. in: *Oeuvres Completes*. p. 682.

Aos lustres

Suspensos nos salões dos tetos decorados,
que de arabescos orna o gesso alviniente,
ó lustres de cristal, enganadoramente
ao mesmo tempo sois sonoros e calados.

Pesados, emprestais, no entanto, à pompa ambiente,
onde há ricos painéis entre florões doirados,
a mais aérea graça, e os olhos deslumbrados
sentem que os cega o vosso encanto reluzente.

Que o silêncio em redor guarde a fragilidade
translúcida que sois, e ouçam-se quase a medo
os rumores quaisquer que em torno a vós se formem!

Toquem-vos docemente a sombra e a claridade...
Nem se turbe jamais, ó lustres, o segredo
das vibrações que em vós, musicalmente, dormem!

Já se manifesta também uma obsessão pela simetria paradoxal, como se pode ver nos versos 3 e 4, “ó lustres de cristal, enganadoramente / ao mesmo tempo sois sonoros e calados.”, simetria essa que engana o poeta e ao mesmo tempo o encanta, ou ainda na segunda estrofe, na qual os pesados lustres emprestam ao ambiente a mais leve graça.

Pode-se enxergar a manifestação da influência baudelaireana na prática poética original de Guimaraens observando um de seus mais belos poemas, dedicado justamente ao mestre francês. O poema “Túmulo de Baudelaire” encontrado na segunda parte do subtítulo “Divina Quimera”¹⁸² da edição de Mansueto Bernardi, é o terceiro de um conjunto de quatro poemas que certamente tratam de homenagens e influências estéticas manifestadas em vários poemas seus: o primeiro se chama “Dante”, que se pode entender que é o poeta a quem de fato o livro está dedicado; depois “Chopin: prelúdio n. 4”, confirmando mais uma vez¹⁸³ suas inspirações musicais; e por último, depois de “Túmulo de Baudelaire”, está “A Stéphane Mallarmé”, com o qual o poeta reafirma seu

¹⁸² Guimaraens, Eduardo. Op. Cit. p. 154

simbolismo elaborado e inovador.

Túmulo de Baudelaire

Um anjo, que possui uma espada de chama,
hírtido e pálido, à frente um halo virginal,
guarda o Túmulo, junto ao mármore imortal,
a que o Poeta desceu, cego de luz e lama.

Outro, que às mãos desfralda o ardor de uma auriflama,
olha, cismando, o azul profundo como o mal;
e Lúcifer, enfim, magnífico e fatal,
tem à boca a revolta em que a blasfêmia clama.

Entre a aridez da terra e a solidão noturna,
fundo abismo, do espaço ao lúgubre esplendor,
fendem-se do Desejo as largas fauces de urna.

E as Danaides, de aspecto envelhecido e eterno,
tentam encher em vão esse tonel de horror!
Ora, lá dentro, o Céu! Uiva, lá dentro, o Inferno!

Mansueto Bernardi já chama a atenção para o poema “Túmulo de Baudelaire”:

São versos em nada inferiores aos melhores por ventura inspirados por essa eloquente tragédia de pedra, a começar pelo ‘Tombeau de Baudelaire’, de Pierre Louys e a terminar pelo ‘Baudelaire’, da série ‘Les tombeaux’, de Valère Gille – e mais impressionantes, seguramente do que a ‘Tombe de George Sand’, de Gabriel Nigoud, e, mesmo, do que o ‘Tombeau de Edgar Poe’, de Mallarmé.¹⁸⁴

É muito significativo o fato do crítico compará-lo apenas a poetas franceses, reafirmando assim tanto as suas influências e modelos quanto a sua própria maneira original de escrever poesia.

¹⁸³ Como se pode ver também no quinto subtítulo, *Estâncias de um peregrino*, no qual a segunda parte é subtitulada *Ouvindo as “Cenas infantis” de Schumann*, com 3 poemas com o título em francês.

Os poetas citados marcam bem o cenário em que atua o poeta gaúcho: Pierre Louys¹⁸⁵, poeta francês autor de *Chansons de Bilitis*¹⁸⁶, 1894, e também editor da revista *La Conque*, 1891, na qual escreveram em primeira mão vários dos grandes nomes do simbolismo francês, como Verlaine, e o próprio Mallarmé, foi um cultuador da beleza ática, para quem os corpos são obras de arte¹⁸⁷; Valère Gille, poeta belga de expressão francesa, foi diretor da revista *La Jeune Belgique* e publicou seu “les Tombeaux” em 1901.

O poema brasileiro, “Túmulo de Baudelaire”, além de ser uma homenagem, está impregnado da mesma imensidão e infinito presentes na obra de Baudelaire, tentando recuperar seus elementos, demonstrando que sua voz ainda se manifesta.

Pode-se então entender que esse poema, um soneto dodecassílabo, rimado em ABBA ABBA CDC EDE e com hemistíquio, se desdobra em duas partes, bem ao modo de Baudelaire: primeiro a dos dois quartetos, que tratam da própria observação e descrição do referido túmulo; depois, a dos dois tercetos, que tratam de uma infeliz constatação, resultado, é claro, da inspiração provocada por aquela observação.

No primeiro quarteto começa a descrição propriamente do túmulo referido no título: de um lado um anjo, no primeiro verso, com uma espada de chamas nas mãos guarda o túmulo no qual o poeta jaz; note-se então o movimento explicitado pelo verbo do quarto verso, “a que o Poeta desceu, cego de luz e lama”, que indica assim o sentido descendente dessa estrofe. Nota-se também que o poeta não usa maiúscula no início de todos os versos, acompanhando apenas a sintaxe, e guardando-as, como bom simbolista, apenas para as palavras caras à sua estética, como “Túmulo” e “Poeta” nessa estrofe, “Desejo”, na terceira e “Céu” e “Inferno” na última.

No segundo quarteto, do outro lado do túmulo, outro anjo, que nas mãos traz uma auriflama - que pode ser tanto uma chama dourada quanto o antigo estandarte vermelho dos reis de França, podendo funcionar, em oposição à espada que busca o novo, como a chama da tradição - olha para o alto, no segundo verso “olha, cismando, o azul profundo como o mal;” ao contrário do anjo anterior. No entanto obtém a mesma percepção, como se profundidade e altura fossem um espelho, visto que como é “o azul profundo como o mal”, céu e terra se correspondem, como a luz e a lama que primeiro cegaram o poeta, no último verso da primeira estrofe, “a que o Poeta desceu, cego de luz e lama.”

Ainda nessa estrofe, nos terceiro e quarto versos, ouve-se por fim uma voz que é, primeiro, a do próprio anjo “estrela da manhã”: “e Lúcifer, enfim, magnífico e fatal, / tem à boca a revolta

¹⁸⁴ Guimaraens, Eduardo. Op. Cit. p.34.

¹⁸⁵ Félix Pacheco ainda publicou em seu livro *Paul Valery e o monumento a Baudelaire em Paris* o poema citado por Mansueto Bernardi, *Le tombeau de Baudelaire*.

¹⁸⁶ Traduzida depois por Guilherme de Almeida, “Canções de Bilitis”.

em que a blasfêmia clama.”. Essa voz assim se confunde com a voz do poeta francês que ocupa o túmulo, se pensar, por exemplo, que no quinto conjunto de poemas do livro “Les Fleurs du mal”: intitulado “Révolte” - que traz os poemas “Le Reniement de Saint Pierre”, “Abel et Caïn” e “Les Litanies de Satan”, nos quais o brado e a blasfêmia dos excluídos são exaltados e proferidos - depois e ao mesmo tempo, essa voz se confunde com a do eu lírico que por sua vez descreve a cena, fazendo uma ponte entre a percepção e o sentimento por ela evocado, trazendo junto com a voz do poeta homenageado mais uma vez a voz do primeiro blasfemador, Lúcifer.

Essas palavras que ultrajam a divindade vão de fato se desdobrar nos tercetos: como se vê, o eu lírico manifesta assim suas próprias constatações. No primeiro terceto constata que abismo e céu se completam e se opõem, e ao mesmo tempo são o mesmo e se fundem, nos dois primeiros versos evoca as oposições: “Entre a aridez da terra e a solidão noturna, / do espaço ao lúgubre esplendor,” da terra ao espaço, da aridez e da solidão ao esplendor, para depois fundi-las assim no desejo de eternidade, “fendem-se do Desejo as largas fauces de urna.”, urna que por fim envolve essa voz; pode-se lembrar também do poema “La mort des amants”¹⁸⁸ no qual Baudelaire após elencar uma série de elementos duplos, funde-os em um desejo único realizado somente na eternidade.

Enfim no segundo terceto a mais terrível constatação: a da inutilidade de qualquer ação: “Ora, lá dentro, o Céu! Uiva, lá dentro, o Inferno!”, mostra o último verso que tanto a oração, o apelo ao bem, quanto o uivo, ou o apelo ao mal, são inúteis e proferidos em vão, e o que resta ao poeta é o tédio impassível; pois se as oposições se fendem como no primeiro terceto, no segundo elas nunca se excluíram; são passíveis de uma demanda infinita como o lendário trabalho das Danaides. Assim também se faz mais estreita a ligação com o poeta francês, como se pode ler no poema “Le Tonneau de la Haine”, no qual Baudelaire descreve exatamente o mesmo mito.

Veja-se então um outro poema de Eduardo Guimaraens e seu correspondente francês: “O Albatros”. Publicado pela primeira vez no *Jornal do Comércio*, em 12 de fevereiro de 1933, junto com outras seis traduções¹⁸⁹, acompanhando o artigo “Baudelaire nas traduções brasileiras”, de Félix Pacheco, depois foi acrescentado ao livro *O mar através de Baudelaire e Valéry. Analogias*

¹⁸⁷ Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse. Paris: Larousse 1983. p. 1399.

¹⁸⁸ Como se pode ver nos segundo quarteto e primeiro terceto do poema francês:

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

¹⁸⁹ Os outros poemas eram “Benção”, “Elevação”, “A vida anterior”, “O homem e o mar”, “Perfume Exótico”, e “A uma dama crioula”.

de Rimbaud, Mallarmé e Verlaine¹⁹⁰ desse mesmo crítico baudelairiano, ainda no ano de 1933, junto com as demais traduções e ainda com as de outros tradutores¹⁹¹.

O Albatroz

Distraindo-se, a rir, por vezes a equipagem
surpreende um albatroz que, aos ventos do mar largo,
segue com indolencia e como si a viagem
acompanhasse, o barco à flor do sulco amargo.

Quando, assim vasto e branco, os pés nas pranchas rasas
pousa e cá, esse rei do azul vertiginoso,
agita em vão, sem geito as suas grandes asas
como remos: e arrasta o corpo lastimoso.

Parece fraco e frouxo o viajante alado!
Vê-se burlesco e vil quem tão bello se via!
Põe-lhe ao bico um marujo o cachimbo tostado,
outro, á feição de um coxo, o enfermo parodia.

Ora o Poeta é como o principe sem raia
que zomba da borrasca e se ala confiante,
mas no exílio do mundo, a estridor das vaia,
não o deixam andar as asas de gigante.

II L'Albatros

Souvent pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

O poema francês trata do tema do isolamento do poeta, como já chama a atenção Crépét e Blin:

¹⁹⁰ Pacheco, Félix. Op. Cit.

¹⁹¹ Como os poetas Félix Pacheco, Teófilo Dias, Delfim Guimarães, José Gonsalves, Alvaro Borges dos Reis e Antônio Define que traduziram também “L’Albatroz”, e ainda outras traduções de M. N., Batista Cepelos, Erastro, Octavio Augusto, “Um Piauiense Que Começa”, Eduardo Tourinho e Augusto de Lima.

Est-il besoin d'indiquer que l'isolement du poète bafoué par la foule ingrate et stupide était l'un des thèmes favoris des romantiques et des parnassiens qui, de Vigny à Gauthier et Leconte de Lisle, chantèrent ce tragique malentendu avec une grande variété de symboles, et de rappeler que l'Albatros, depuis que Coleridge l'avait célébré dans *L'Ancien Marinier* (1798), était devenu, au domaine lyrique, une façon d'oiseau sacré?¹⁹²

Segundo Ivan Junqueira¹⁹³ o poema francês “L’Albatroz” foi publicado originalmente na *Revue française* em abril de 1859 e está relacionado, como também diz Marcel Ruff, a distante viagem feita em 1841-42 à ilha Bourbon, hoje Maurício, na qual foi iniciado e que foi completado apenas dezessete ou dezoito anos depois, ou seja, entre 1858 e 1859: “*La 3a. strophe est en tout cas de cette date, ayant été ajoutée à la main sur le placard imprimé, à la suite du conseil donné par Asselineau*”¹⁹⁴.

Ivan Junqueira faz ainda a relação com o poema “Le Cygne”¹⁹⁵, para referendar a idéia de que o tema do “pássaro exilado no chão” é recorrente em Baudelaire. De fato o poeta vai manifestar seu desejo de ter asas¹⁹⁶, para que assim pudesse voar para longe de todos os seus problemas, e vai falar delas ao longo do livro todo, quase sempre se apoiando na idéia de que o poeta é um ser destinado às alturas, sempre capaz de voar¹⁹⁷, sendo assim o único a abandonar esse lugar de tédio e trevas.

A metáfora “poeta-albatroz” vem, logo no começo do livro, esclarecer a situação do eu-lírico dentro da oposição principal “spleen x ideal”: o tédio de se encontrar preso, por um motivo qualquer, no chão, juntos dos demais infelizes e o desejo ideal de se lançar as alturas e se libertar de todo o peso do mundo. Se “*Elévation*” é o poema do ideal, certamente “L’Albatroz” é o do

¹⁹² Crépet e Blin. n.c. Op. Cit. p. 291.

¹⁹³ Junqueira, Ivan. Notas. In: Baudelaire, Charles. Op. Cit. 1985. p. 577

¹⁹⁴ Ruff, Marcel A. in: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1968. P. 45.

¹⁹⁵ Eis o trecho, vv. I 17-21 e II 34-35:

“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,”
(...)
“Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,

¹⁹⁶ Como se pode ver nos dois últimos versos da quarta estrofe do poema “*Elévation*”:

Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins;

¹⁹⁷ Como também se pode ver nos dois últimos versos da segunda estrofe do poema “*Brumes et pluies*”:

“Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.

spleen.

Logo na primeira estrofe se justifica a escolha de tal ave marinha: são esses pássaros justamente “Qui suivent, indolents compagnons de voyage, / Le navire glissant sur les gouffres amers.” como se pode ler no dois últimos versos, são os verdadeiros viajantes que vão sem rumo, que não tem um destino final como objetivo, como já vimos o que disse Paul Valéry anteriormente sobre “L’Homme et la Mer”, que estão ali apenas por viajar, como aqueles encontrados na quinta estrofe do poema “Le Voyage”:

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

Na segunda estrofe chama a atenção a comparação que o poeta faz das asas do pássaro gigantesco, que se arrastam, como a inutilidade de remos fora da água: “Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux.”, o poeta é como o albatroz e é como o remo, que fora do seu ambiente natural não conseguem se desenvolver ou ter qualquer serventia. Note-se ainda a oposição equilibrada entre as asas, que servem para se locomover no ar, nas alturas, e o remo, usados na água, dentro dela mais propriamente, nas profundezas.

Novamente usa da metáfora “poeta-albatroz” nos dois primeiros versos terceira estrofe, atribuindo ao poeta adjetivos característicos do pássaro: “Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!”, aquele que era alado, livre e belo, agora é desajeitado, cômico e feio. Nos versos seguintes descreve como lhe torturam aqueles que dele tem inveja, e mais uma vez se lamenta, relembando o seu passado: “L'un agace son bec avec un brûle-gueule, / L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!”, o desvalido que outrora pairava sobre e acima de todos agora se vê acuado por mãos vis.

Finalmente Baudelaire se manifesta substantivamente fazendo o eu-lírico invocar uma comparação direta do poeta com o albatroz, encerrando e confirmando as qualidades elencadas anteriormente. Sua comparação é, no entanto, um pouco distante, “Le Poète est semblable au prince des nuées”: o poeta é assim apenas “parecido” com tal ave e tem suas características, como não se deixar facilmente abater, “Qui hante la tempête et se rit de l'archer;”, mas que nesse momento se encontra “Exilé sur le sol au milieu des huées;”, ou seja, fora de seu habitat natural, e que assim prostrado não consegue viver, em meio aos “normais”, visto que é um ser com qualidades distintas, provido de asas. São justamente essas qualidades, antes positivas e que

distinguiam o poeta do resto da turba, que o impedem de relacionar com seus interlocutores: “Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.”

De fato, os versos da última quadra são bem marcados pela função meta-poética, servem como uma poética em si mesma, definindo o que é o poeta: conhecedor da dura realidade do mundo, sente-se deslocado em um ambiente de iludidos e ignorantes, que o perturbam já que não podem, como ele, voar.

Esse aspecto já pressentido em “L’Albatros” é também muito caro à literatura brasileira, e por muitas vezes vai se manifestar na produção dos poetas brasileiros. Jamil Almansur Haddad, na introdução ao seu *As Flores do Mal*, aponta alguns indícios dessa comparação meta-poética: “cf. Com Cruz e Souza: ‘Quanto a mim ele (o Artista) é como um ave estranha que já nascesse com as suas asas poderosas e gigantescas...’”¹⁹⁸. No caso específico sobre a tradução desse poema feita por Teófilo Dias, Haddad ainda transcreve uma nota de Machado de Assis, que reproduzimos aqui:

O albatroz, essa águia dos mares que, apanhada no convés do navio, perde o uso das asas e fica sujeito ao escárnio da maruja, esse albatroz que Baudelaire compara ao poeta exposto à mofa da turba e tolhido pelas próprias asas, estou (sic) que seduziu o sr. T. D.; esse albatroz é ele próprio (...). Lede (...) Anátema, curiosa história de um amor de poeta, amor casto e puro cuja ilusão se desfaz logo que o objeto amado lhe fala cruamente a linguagem dos sentidos. Essa composição (...) é o corolário do Albatroz e explica o tom geral do livro.¹⁹⁹

O poema francês foi traduzido também por Félix Pacheco, Antonio Define e José Gonsalves, Clodomiro Cardoso, Guilherme de Almeida, Onestaldo Pennaforte, Álvaro Reis, Mauro Villela e Lawrence Flores Pereira, além do próprio Teófilo Dias. Pode-se vislumbrar aqui então que essa definição baudelairiana de quem é o poeta – um ser capacitado para ir muito além, mas que, como albatroz ferido, incapaz de voar, se encontra em um estado de tédio lastimável – muito repercutiu dentro da literatura brasileira, apesar é claro de ter variado, às vezes significativamente, a maneira como se manifestou em português.

O citado Teófilo Dias traduz assim a quadra, ma qual seu poeta é um rei a altura do próprio sol:

O poeta é como o rei do ethereo azul profundo,

¹⁹⁸ Haddad, Jamil Mansur. “Introdução”. In: Baudelaire, Charles. Op. Cit. p. 88.

¹⁹⁹ Haddad, Jamil Mansur. “Notas”. In: Baudelaire, Charles. Op. Cit. p. 89.

Que ama os tufões, e fita, em face, o sol radiante:
 Da turba exposto ao rir no exílio deste mundo,
 Impedem-n’o de – andar – as azas de gigante!

Mas vejam-se então os seguintes versos para Guilherme de Almeida

O Poeta é semelhante ao príncipe da altura
 Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
 Exilado no chão, em meio à corja impura,
 As asas de gigante impedem-no de andar.

Observa-se que sua tradução é quase literal, trocando apenas *nuées* por “altura” e *huées* por “corja impura”, mas sua comparação é pertinente, mantendo o poeta semelhante ao príncipe, gigante, e impedido de andar, sendo assim, além de um bom poema, dentro da temática baudelairiana, seguindo um pressuposto estético já anunciado de “reproduzir”, no sentido autentico, primitivo do termo: ‘re’-‘produzir’, quer dizer, produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer como o autor e com o autor²⁰⁰; idéias essas que depois seriam compartilhadas com Onestaldo de Penafort, e que já estariam anunciadas em seu poema,

O poeta é o albatroz que nas nuvens se espraia,
 que afronta a tempestade e ri das setas no mar;
 exilado no solo, em meio ao riso e à vaia,
 suas asas de gigante impedem-no de andar.

Por outro lado, para Eduardo Guimaraens

Ora o Poeta é como o príncipe sem raias
 que zomba da borrasca e se ala confiante,
 mas no exílio do mundo, a estridor das vaias,
 não o deixam andar as asas de gigante.

O poeta é sem limites, confiante em sua habilidade, mesmo que exilado do mundo sob o estridor das vaias, ou seja, tal qual poeta simbolista, amparado por rimas mais sonoras,

“raias/vaias”, e outras alterações notadamente do repertório simbolista ao longo de todo o seu poema; como também o faz seu contemporâneo José Gonsalves, em 1914, seu poeta domina o infinito e afronta o furacão, podendo muito mais que o poeta de Baudelaire; eis seus versos:

Poeta, és como o albatroz que domina o infinito,
Zomba da frecha, o furacão afronta, no ar;
Exilado do azul, dos espaços proscripto,
As asas de gigante impedem-no de andar.

Essas idéias também poderiam ser notadas, mas de forma menos incisiva, nos versos de Clodomiro Cardoso, mas agora apenas como um eco simbolista: seu poeta apenas é triunfante sobre a tempestade:

O poeta é como o rei do azul, que desafia
O arqueiro, e a tempestade afronta, triumphante.
Exilado na terra, onde o envolve a ironia,
Impedem-no de andar as asas de gigante.

Já para Félix Pacheco, seu poeta é quase aquele esgrimista da linguagem - também desenhado em outro poema do livro francês “Le Soleil”²⁰¹ - mas faz do poema francês algo desnecessariamente obscuro, talvez em nome da própria preservação da pluralidade erudita de sua língua em face das deglutições primitivas; seus versos são quase parnasianos assim como os são também os daquele a quem foram dedicados, outro poeta, Lindolfo Gomes,

A setta e o raio emtanto olhara com denodo,
E o Poeta é em tudo igual a esse principe do ar:
Exilado na terra, em meio a vaia e o apodo,
As asas de gigante o impedem de marchar!

Assim também o são para seu contemporâneo, por ele publicado, Antonio Define, em que o

²⁰⁰ Almeida, Guilherme. Poetas de França. Rio de Janeiro, 1936. p. 17.

²⁰¹ Eis os versos, de 5 a 8:

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

seu poeta arrasta a tempestade e a seta sibilante sob os apupos vulgares, apesar da marcha e do pasto “obstados”, expondo um Baudelaire por demais erudito, ou talvez para eruditos, como modelo a ser reverenciado:

E o poeta, se assemelha ao príncipe dos ares
Que arrasta a tempestade e a seta sibilante:
Exilado, ao peso cai dos apupos vulgares
E obstam-lhe a marcha e o pasto as asas de gigante.

Pode-se notar como se definiram os tradutores, resolvendo através de seus próprios princípios estilísticos os enigmas anunciados pelo poema francês; alguns deles os resolvendo de uma maneira mais poética, produzindo bons poemas brasileiros, como os são os de Guilherme de Almeida e Eduardo Guimaraens, outros se servem dele, como bandeira de luta, defendendo suas idéias, apontando para um horizonte mais distante, porém apoiados nos ombros de um poeta maior, no caso, Baudelaire.

1933

Clodomiro Cardoso

A primeira notícia que se tem deste poeta, Clodomiro Cardoso, talvez seja a nota que Jamil Almansur Haddad faz na página 89 da sua primeira edição de *As Flores do Mal* em 1957; uma nota no mínimo instigante, que já apresenta o volume encontrado depois na Biblioteca Pública Municipal de São Paulo “Mário de Andrade”, na seção de livros raros. Volume singular, composto de uma série de trinta e nove poemas²⁰² datilografados em papel decorado do tipo missal – com motivos cristãos, como cruzes, sinos, pombas, hóstias, etc. – acompanhados de uma dedicatória, reunidos e encadernados na forma de livro posteriormente, talvez pela própria biblioteca.

Mas em vez de explicar, essa nota traz sim uma série de equívocos e de dúvidas justificáveis, além de uma crítica sucinta, tanto das traduções em questão quanto do seu repositório posterior, Félix Pacheco:

C. C. nos são iniciais misteriosas e podem constituir um pequeno caso literário brasileiro. O autor, que se escondeu debaixo desse anonimato, reuniu quarenta traduções das Flôres do mal. Essas versões desconhecidas, de qualidade regular, o tradutor reuniu-as cuidadosamente num álbum que ofereceu a Félix Pacheco que passava, nos seus dias, por ser o nosso primeiro baudelairiano, não obstante as suas traduções estarem muitas vezes aquém das de poetas outros que, por aqueles dias, também se davam à angústia ou ao encantamento de igualmente traduzir *As Flores do Mal*. A livraria desse homem de letras foi posteriormente vendida à Biblioteca Municipal de São Paulo e na sua secção de livros raros pudemos compulsar tão escondido volume. A quem tiver interesse em redimir da possível sombra do anonimato este tradutor, podemos adiantar a nossa impressão de que a oferta a F. Pacheco pode se ter dado pelas alturas de 1920. Acresce que o álbum em questão é pleno de decorações litúrgicas. O tradutor seria um padre? E teria entendido essas suas incursões baudelairianas como alguma coisa de incompatível com a sua condição de religioso?²⁰³

²⁰² As traduções são: A uma dama dos tropicos (LXI), A varanda (XXXVI), *De profundis clamavi* (XXX), As lamentações de um Icaro (68X), *J'aime le souvenir de ces époques nues* (V), Sepultura de um poeta maldito (LXX), O albatroz (II), Elevação (III), O ideal (XVIII), A cabelleira (XXIII), D. Juan nos infernos (XV), O azar (XI), Musa venal (VIII), A gigante (XIX), O sino rachado (LXXIV), Perfume exótico (XXII), Correspondências (IV), Confissão (XLV), Musa enferma (VII), O mau monje (IX), Recolhimento (68VI), Os gatos I (LXVI), II XXXIV, III (LI-1), IV (LI-2), O homem e o mar (XIV), Vida anterior (XII), Bençã (I), A música (LXIX), O inimigo (X), A morte dos pobres (CXXII), Hymno a beleza (XXI), Alva espiritual (XLVI), Uma carcassa (XXIX), O por do sol (LepCI), *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* (XXVII), O tonel do ódio (LXXIII), A tampa (68VII), Madrigal triste (68II).

²⁰³ Haddad, Jamil Mansur. Op. Cit. 1984. p. 249. (Prefácio de 1957 p. 89.)

Tal nota acompanha o poema “Bendição”; entretanto não é esse o primeiro da ordem do volume encadernado, que começa por “Uma dama dos trópicos”, tradução de “A une dame creôle”. Tal ordem parece arbitrária, mas serve de justificativa às dúvidas finais de Jamil Almansur Haddad: o tradutor seria um padre e comete o sacrilégio de ler Baudelaire? Pois ele traduz poemas como “Le mauvais moine” e “Bénédiction”, mas sua escolha se distribui bem ao longo do conjunto do livro.

Tive então o interesse de redimir da possível sombra do anonimato este tradutor, e conversando com o bibliotecário da biblioteca pública já citada, descobri que há uma carta, que deveria acompanhar tais traduções misteriosas. Essa carta resolve, senão todos, a maior parte das dúvidas levantadas por Jamil Almansur Haddad: C.C. é na verdade Clodomiro Cardoso, talvez outro maranhense, amigo de Félix Pacheco. A oferta dos poemas não se dá nas alturas de 1920 e sim em finais de 1934. Decerto não é um padre, pois tem, além de outras, tem uma filha amiguinha da filha de Pacheco. Eis a carta encontrada:

Rio, 10/IX/1934

Exm.: Sr. Dr. Félix Pacheco,

Eminente e prezado amigo;

Pela Lenilê, envio-lhe, num álbum, algumas das traduções dAs Flores do Mal, a que se aventurou a minha ousadia. Não tenho em mira, está visto, retribuir os brindes com que me ha contundido a sua amabilidade, a cujos extremos devo o recebimento, em exemplares especiais, das suas magníficas baudelairianas: Mande-lhe os meus agradecimentos de S. Luis, onde tive a surpresa dos primeiros volumes, e a elles reuno agora os que lhe devo ainda pela remessa dos últimos.

Também já lhe disse, embora num resumo telegraphico, todo o encanto com que reli não só as suas traduções, onde se sente a alma de um grande poeta nas vibrações, ha de outro, serão também os seus comentários, a sua crítica, a prosa tão viva e brilhante quanto natural e leve, em que o escriptor casa á sua qualidade de artista a de jornalista.

Remettendo-lhe as minhas versões, quero apenas significar quão extenso tem sido o movimento que a sua apurada arte, passando Baudelaire para a nossa língua, e estudando assim o autor como a obra, ha suscitado no nosso meio. Só assim, de facto, se explica que elle houvesse tocado a sensibilidade de um homem a quem nem a

mocidade, defluida quasi toda entre cogitações do direito e as agitações da política, nem a influência da terra em que nasceu, a terra onde cantam os sabiás, lograram arrancar qualquer vibração em rimas. Os dois outros malacabados sonetos com que se assignalavam as minhas primeiras inflexões pelo domínio encantado da poesia, são faltas de adolescência...

Das actuaes, perpetuadas após a sucessão de tantos invernos, cabe-lhe, inteira, a responsabilidade... Era, natural, portanto, que as suas mãos, e não a outros, fosse ter o corpo de delito, reverso da medalha em cujo anverso se inscreve o mérito da obra que lhe ficam devendo as nossas e as letras francezas.

É a obra de um dos poetas que primeiro sentiram, entre nós, a influência da arte baudelairiana, e que, havendo sobrevivido aos companheiros, sente, ainda hoje, sobe a pátria de prata dos cabelos, as mesmas fagulhas doiradas do ideal artístico.

Vão ahi as minhas traduções, e, como as que já se acham em seu poder, apenas com as iniciais do meu nome. Seria, com effeito, estranho que este apparecesse, pela primeira vez, anteposto a uma colletanea de poesias, embora se trate de simples traduções, quanto a minha filha mais nova, com quanto ainda adolescente, é a amiguinha da sua Martha.

Seu

Admirador e amigo

Clodomiro Cardoso

Clodomiro Cardoso esclarece que “nem a mocidade, defluida quasi toda entre cogitações do direito e as agitações da política, nem a influência da terra em que nasceu, a terra onde cantam os sabiás, lograram arrancar qualquer vibração em rimas”, ou seja, pode-se entender que seus únicos versos são essas traduções, que não tem nem a pretensão de publicar e menos ainda de que seu nome as acompanhe.

Apresento então o poema “*J’aime le souvenir de ces époques nues*”, que foi um dos vários escolhidos unicamente por Cardoso:

J'aime le souvenir de ces époques nues

- Amo a recordação dessas épocas nuas,
 Cujas estatuas Phebo aureolava nas ruas;
 Quando o homem e a mulher, na sua agilidade,
 Gosavam sem mentira, e sem ansiedade,
 05 E, amoroso, o alto ceu, que seu dorso afagava,
 Pela saúde humana, incessante, velava.
 Cybele, então fecunda em fructos generosos,
 Nos seus filhos não via encargos onerosos,
 Mas, loba, o coração repleto de ternuras,
 10 Ao Universo offertava as tétas claro-escuras.
 Elegante e robusto, o homem, na sua grei,
 Podia altivo ser das que o diziam rei,
 Fructos puros de ultrage e virgens depedradas,
 Cuja carne viçosa exigia dentadas.
- 15 Hoje em dia, o poeta, quando quer conceber
 As fôrmas naturaes onde se fazem ver
 Do homem e da mulher o corpo desnudado,
 Sente que a alma lhe toma um tremor regelado,
 Ante o estranho pavor de um quadro negro e agreste.
 20 Monstruosidades, oh, como pedis a veste!
 Ó troncos, quanto sois indignos da nudez!
 Corpos onde só ha magrem ou flacidez,
 E que o deus do util, deus implacavel, fatal,
 Em criança enfaixou em linguas de metal!
 25 E vós, mulheres, ai! pallidas como cirios,
 Roidas pelo prazer, e vos, virginaes lyrios,
 Que á herança deveis todo o vicio maternal,
 Essa deformação que tendes natural.
 Corrompidas nações, nós temos, é verdade,
 30 Bellezas que jamais sentiu a antiguidade;
 Que o coração roeu com o cancro interior,
 E se diriam bem bellezas de langor.

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

J'aime le souvenir de ces époques nues,
 Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
 Alors l'homme et la femme en leur agilité
 Jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
 Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
 Exerçaient la santé de leur noble machine.
 Cybèle alors, fertile en produits généreux,
 Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
 Mais, louve au coeur gonflé de tendresses communes,
 Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.
 L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
 D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi;
 Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
 Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!

Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir
 Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
 La nudité de l'homme et celle de la femme,
 Sent un froid ténébreux envelopper son âme
 Devant ce noir tableau plein d'épouvantement.
 Ô monstruosités pleurant leur vêtement!
 Ô ridicules troncs! torses dignes des masques!
 Ô pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,
 Que le dieu de l'Utile, implacable et serein,
 Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain!
 Et vous, femmes, hélas! pâles comme des cierges,
 Que ronge et que nourrit la débauche, et vous, vierges,
 Du vice maternel traînant l'hérédité
 Et toutes les hideurs de la fécondité!
 Nous avons, il est vrai, nations corrompues,
 Aux peuples anciens des beautés inconnues:
 Des visages rongés par les chancres du coeur,
 Et comme qui dirait des beautés de langueur;

Mas essas invenções de umas musas tardias
Jamais impedirão as raças doentias
35 De uma homenagem real prestar á juventude;
Á mocidade leal, de tão doce attitude,
De vero e claro olhar, tal qual a agua corrente,
Que sobre tudo espalha indifferentemente,
Como o ceruleo ceu, os passaros e as flores,
40 O perfume, as canções e os magicos calores.

Mais ces inventions de nos muses tardives
N'empêcheront jamais les races malades
De rendre à la jeunesse un hommage profond,
À la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
À l'oeil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,
Et qui va répandant sur tout, insouciant
Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,
Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs!

1936

Guilherme de Almeida

Finalmente chego ao mais célebre poeta tradutor desse livro francês, o paulista Guilherme de Almeida (1890-1969), penumbrista, futurista, participante da Semana de Arte Moderna de 1922, ofereceu a história da literatura brasileira uma vasta obra²⁰⁴.

Foi o primeiro modernista a entrar para a Academia Brasileira de Letras, em 1930. Combateu na revolução constitucionalista de 32 sendo depois exilado devido sua campanha pró-revolucionária. Oscilando entre o parnaso e o decadentismo, seus livros são “reveladores de um virtuose da língua” e mesmo o “intermezzo modernista (*Meu, Raça*), em nada alterou a substância tradicional do seu lirismo”²⁰⁵, como afirma Alfredo Bosi, que assim define esse poeta:

A habilidade de Guilherme foi, aliás, a marca mais notável da sua vida literária: autor de delicados hai-kais, tradutor de Sófocles e de Baudelaire, refinado metrificador, foi capaz de compor uma *berceuse* só com rimas riquíssimas (onde ‘lágrimas’ rima com ‘milagre mas’ e ‘olhos’ com ‘molhe os’), ou um poema em que todas as palavras começam pela consoante ‘v’, ou ainda, cujas soantes se apóiam somente na vogal ‘u’...²⁰⁶

Massaud Moisés confirma a pouca influência que as idéias modernistas poderiam ter exercido sobre o poeta, permanecendo fiel às raízes parnasiano-simbolistas de sua formação - visto que várias dessas idéias evoluíram à partir da estética simbolista - e muito mais comprometido com as vertentes literárias da *belle époque*, poderia ser assim definido:

Modernista por acaso, Guilherme de Almeida pertence, realmente, à linhagem dum Olavo Bilac, dum Vicente de Carvalho, que remonta a Camões, quando não à Idade Média, e mantém-se, como veio palpitante, no fio dos séculos, a despeito das

²⁰⁴ *Nós* (1917), *A Dança das Horas* e *Messidor* (1919), *Livro de Horas de Sórora Dolorosa* (1920), *Era uma vez...* (1922), *A Frauta que eu Perdi* e *Natalica* (1924), *Meu, Encantamento, A flor que foi um Homem*, e *Raça* (1925), *Sherazade* e *O Sentimento Nacionalista na Poesia Brasileira e Ritmo Elemento de Expressão* (tese) (1926), *Simplicidade* (1929), *Cartas a minha noiva* (1931), *Você* (1931), *Nossa Bandeira e a Resistência Paulista* e *Cartas que eu não mandei* (1932), *O meu Portugal* (1933), *Acaso* (1939), *Cartas do meu Amor* (1941), *Tempo* (1944), *Poesia Vária* (1947), *Toda a Posia*, seis volumes (1955), *Camoniana* (1956), *Pequeno Cancioneiro* (1957), *A Rua* (1961), *Rosamor* (1966); publicou ainda várias traduções: *Eu e você*, de Paul Gerald (1932), *Poetas de França* (1936) - coletânea de poesia francesa, *Suite Brasileira*, de Luc Durtain (1936), *O Jardineiro*, de Tagore (1939), *O Gitanjali*, de Tagore (1943), *O Amor de Bilitis*, de Pierre Louys (1943), *Flores das Flores do mal*, de Charles Baudelaire (1944), *Entre quatro paredes*, de Sartre (1950), *Antígona* de Sófocles (1952),

²⁰⁵ Bosi, Alfredo. Op. Cit p. 377.

grandes metamorfoses havidas. (...) Aplaudido as mais das vezes pela artesanaria verbal posta a serviço de circunstâncias históricas, sobretudo as efemérides patrióticas (como o IV Centenário de S. Paulo ou a inauguração de Brasília), legou uma imagem distorcida do seu talento lírico, que talvez explique o esquecimento em que tombou junto às novas gerações.²⁰⁷

É certo que, devido as suas traduções, e talvez somente a elas e não por seus poemas originais, seu nome se agregou fortemente ao de Baudelaire, sendo muitas vezes, mesmo depois das publicações integrais do livro francês, a principal referência da poética de *Les Fleurs du mal* e ainda sendo tomado como o mais belo tradutor de tal livro. Parece estranho, mas se entende que, na verdade, Guilherme de Almeida não incorporou na sua produção poética original as idéias e os dilemas de Baudelaire. Suas traduções soam sim tão claras e sonoras quanto os poemas do francês, mas não compartilha de suas angústias, nem tem em vista os mesmos ideais.

Ficou célebre, sim, sua coletânea de poemas escolhidos do livro *Les Fleurs du mal*, intitulada apropriadamente de *Flores dAs Flores do Mal*. Sete poemas dessa coletânea já haviam sido publicados na sua antologia de poesia francesa²⁰⁸, *Poetas de França*, em 1936. Foram acrescentados mais quatorze, somando vinte e um poemas²⁰⁹, perfazendo uma escolha singular: ao mesmo tempo em que traduz os poemas mais escolhidos, como “L’Albatros” e “Parfume Exotique”, também faz escolhas que ninguém mais tinha feito até então, como os poemas “Le Beau Navire”, “Spleen” (LXXVI) e “L’âme du Vin”. Depois, em 1987, esse livro foi publicado pela Edições de Ouro, acompanhado agora de uma introdução feita por Manuel Bandeira²¹⁰. Ambas edições são bilíngües.

Clemmence Jouët-Pastré também faz em sua tese de doutorado uma análise do poema²¹¹ “Perfume Exótico” de Guilherme de Almeida, mas também gostaria de chamar a atenção para esse poema aproveitando a oportunidade de compará-lo com outras diversas traduções.

²⁰⁶ Bosi, Alfredo. Op. Cit. p. 420.

²⁰⁷ Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. 3a. ed. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1989. Vol 5 “Modernismo”. p. 96

²⁰⁸ Arfûm Exotique, Le Chevelure, L’Invitation au Voyage, Spleen II, Spleen III, Spleen IV, Le Gout Du Néant.

²⁰⁹ Almeida, Guilherme. *Flores dAs Flores do Mal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. Os poemas traduzidos são: “Bendição”, “O albatroz”, “A vida anterior”, “A beleza”, “Hino à beleza”, “Perfume Exótico”, “A cabeleira”, “Uma carniça”, “Remorso póstumo”, “Hoje, que dirá tu...”, “A bela nau”, “O convite à viagem”, “Spleen I”, “Spleen II”, “Spleen III”, “Spleen IV”, “O gosto do nada”, “Recolhimento”, “A uma passante”, “A alma do vinho”, “As litâneas de Satã”.

²¹⁰ Almeida, Guilherme. *Flores dAs Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1987.

²¹¹ Pastré Clemmence Jouët-. Op. Cit. p. 132.

Se tomasse tal poema francês²¹², “Parfum exotique”, totalmente fora de seu contexto, poder-se-ia dizer que o autor o fez justamente apreciando a paisagem carioca: a orla marítima, o porto, mulheres morenas e homens vigorosos, um local resplandecente, cheio de vida e sensualidade, desprovido dos pudores protestantes europeus, onde o ideal e os anseios do poeta poderiam se realizar.

Parece mesmo que tal poema representa o Brasil e é assim que o elege os tradutores, ávidos de algo que os identifique a si mesmos. Veja-se então, além do poema francês, integralmente as onze traduções de “Parfum exotique” até agora recolhidas:

(10) Perfume Exótico

Tradução de Guilherme de Almeida

De olhos fechados, quando, alta noite, no outono,
Respiro o cheiro bom dos teus seios fogosos,
Vejo entreabrir-se além cenários deleitosos
Cintilando ao ardor de um sol morno de sono:

Uma ilha preguiçosa e molenga e sem dono
Em que há árvores ideais e frutos saborosos,
Homens de corpos nus, finos e vigorosos;
Mulheres cujo olhar tem franqueza e abandono.

Guiado por teu perfume às paragens mais belas,
Vejo um porto a arquejar de mastros e de velas
Ainda tontos talvez da vaga alta que ondula,

Enquanto um verde aroma – o dos tamarineiros -,
Que passeia pelo ar e que aspiro com gula,
Se mistura em minha alma à voz dos marinheiros.

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

²¹² Campos, Geir. “Traduções de Baudelaire”. In: Tradução & Comunicação. São Paulo, no. 9. P. 33-40. Dez. 1986.

Perfume exótico

Tradução de Osório Dutra

Quando, em adoração, numa tarde de outono,
 Respiro do teu seio o aroma delicioso,
 Vejo desenrolar-se um remanso ditoso,
 Sob a cintilação de um sol já no abandono!

Uma ilha preguiçosa e doce como o sono,
 Com árvores que dão um fruto saboroso,
 Mulheres cujo olhar, com franqueza, questiono,
 Homens de corpo esguio e aspecto vigoroso,

Por teu odor levado ao clima de outros astros,
 Vejo um porto surgir, com velames e mastros,
 Ainda batidos pelas vagas do alto mar,

Enquanto que o frescor de mil tamarindeiros,
 Que circula o espaço e me leva, a sonhar,
 Se mistura, em minha alma, à voz dos marinheiros.

Perfume Exotico

Tradução de Henrique de Macedo

Quando meus olhos fecho, em uma tarde quente
 De outono, e aspiro o odor desse teu quente seio,
 Um litoral feliz desenrolar-se creio
 A luz dum sol que fulge, além, morbidamente.

Aporto em ilha calma onde o fruto se sente
 Doce, e a vegetação é singular, em meio
 De homens de corpo esbelto e de robustez cheio,
 De mulheres que tem franco o olhar commovente.

Conduz-me o teu odor para paisagens bellas,
 Vejo um porto no qual ha mil mastros e velas,
 Fatigado ao bater de ondas agora cautas;

E tamarindal, verde, a fragancia fina,
 Que circula pelo ar, me enche toda a narina
 Espalha-se em minha alma ao cantico dos nautas.

Perfume exotico

Tradução de Clodomiro Cardoso

Quando os olhos fechando, em tardes estivaes,
 Aspiro o doce olor dos teus seios calmosos,
 Desdobram-se ante mim littoraes venturosos,
 Dourados pela luz de um sol que morre atrás,

Uma ilha preguiçosa, onde a terra, feraz,
 Plantas estranhas dá, e frutos saborosos,
 Onde o homem tem, esbelto, os braços musculosos,
 E a mulher no olhar mostra alma franca e veraz.

Guiado por teu perfume ás paragens mais bellas,
 Vejo um porto a se encher de mastros e velas,
 Que a sensação retêm das vagas do alto mar;

Enquanto o odor que vem dos bons tamarineiros,
 E me enfuna a narina, ondeando pelo ar,
 Se mistura, em minha alma, á voz dos marinheiros.

Perfume Exótico

Tradução de Matheus Albuquerque

Quando em tarde outomnal, que os ares embalsama,
 Cerro os olhos e absorvo o aroma do teu seio,
 Deslumbradoramente, um grato panorama
 Aflora ao meu olhar em pleno devaneio.

É uma ilha indolente, onde de cada rama
 O mesmo sonho faz pender, de frutos cheio,
 O amor da Natureza unido á eterna chamma
 Que nas gentes produz o mais ditoso enleio.

Guiado por teu perfume, entre as ondas e os astros,
 Vejo um porto fremir de velas e de mastros
 Cansados de vogar, ao longe, annos inteiros;

Emquanto, no ar disperso, o olor dos tamarindos,
 Que me entontece como os canticos mais lindos
 Se casa na minha alma á voz dos marinheiros.

Perfume Exótico

Tradução de Félix Pacheco

Noute quente de outomno, os olhos a cerrar,
Quando respiro o odor do teu collo calmoso,
Miro outras plagas, longe, expandindo-se em gozo,
Um monotono sol faiscante e as redourar,

A ilha se espriguiçando, e a natureza a dar,
No arvoredo exquísito, o fruto saboroso,
Homens de esbelta linha e corpo vigoroso,
E a mulher de aturdir pelo franco do olhar.

Guiado pelo teu cheiro ao clima embalador,
Vejo um porto se encher de mastros e velames,
Cansados, e ainda suar dos ondulosos liames.

Verdes tamarindaes abrem-se à roda em flor,
E, as narinas me enchendo, o perfume que fuja
Se mistura em minha`alma às todas da maruja

Perfume Exótico

Tradução de Eduardo Guimaraens

Quando, por um ardente anoitecer de outomno,
cerro os olhos e aspiro assim o morno odor
dos teus seios, evoco, a um sol abrasador,
uma placa feliz e molle de abandono.

Uma ilha, onde convida a natureza ao sonho;
a arvore é singular e os fructos de um sabor
macio; o homem revela inflexível vigor
e a mulher tem no olhar o mais soberbo entono.

Leva-me o teu bom cheiro a climas de encantar:
Vejo então um porto, onde ha barcas veleiras
Cansadas ao bater da espuma que as babuja.

E o perfume, que vem das verdes tamareiras,
Sinto, a excitar-me o olfacto e circulando no ar,
Que o mistura a minha alma aos cantos da maruja.

Perfume Exótico

Tradução de Batista Cepellos

Quando as tardes de outomno, em languida molleza
Os olhos fecho e aspiro os teus seios fogosos,
Vejo praias sem fim, nuns sitios deleitosos
Faiscando ao clarão da canicula accessa.

Numa ilha indolente eu contemplo a estranheza
Das arvores, que dão uns fructos soborosos;
Vejo uns homens anões, franzinos e audaciosos;
Mulheres cujo olhar espanta de franqueza!

E guiado pelo odor dos teus bucles em nistros
Vejo um porto em que estão velas brancas e mastros,
Que a fadiga do mar ainda balouça e inclina...

Erguem-se em derredor tamarindeiros, cuja
Ardente exalação me dilata a narina,
Fundindo-se em minh'alma aos cantos da maruja.

Perfume Exotico

Tradução de José Gonsalves

Quanto, em tardes de outono, os olhos cerro, e aguilha
Meu sangue do teu seio o aroma capitoso,
Vejo, aos poucos, surgir, num sonho delicioso,
Alvas praias sem fim, que o sol de ouro pouvilha;

Vejo, indolentemente à luz pompeando, uma ilha
De frutos tropicaes, robies de tronco annoso,
Homens ageis de tronco esbelto e vigoroso,
Mulheres cujo olhar é estranha maravilha.

Teu perfume me leva a climas encantados:
Vejo um porto, onde estão, ainda talvez cansados
Dos embates da vaga, os mastros e as latinas.

Canta a maruja, enquanto dos tamarindeiros
O aroma que erra no ar me penetra as narinas
E funde-se em minha alma à voz dos marinheiros.

Perfume Exotico

Tradução de M.N.

Quando, os olhos cerrando, em uma tarde acêza
de outono, aspiro o odor de teus seios calmosos,
vejo o desenrolar de litorais ditosos,
de um forte pôr de sol banhado na tristeza.

Numa ilha preguiçosa abre-se a natureza
em arvores sem par, em frutos saborosos,
em homens de perfis esbeltos, vigorosos,
e em mulheres de olhar que espantam de franqueza.

Guiado por teu perfume a esses lugares lindos,
vejo um porto a se encher de velas fatigadas
e mastros ainda a arfar sobre ondas agitadas,

enquanto o olor dos verdejantes tamarindos,
inebriando-me, vem, circulando na aragem,
misturar-se, em minha alma, à voz da marinhagem.

Perfume Exótico

Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos

E os olhos fecho em noite cálida e outonal,
e de teu seio caloroso aspiro o odor,
vejo surgir afortunado litoral
que monótono sol banha de resplendor;

uma ilha negligente: árvores sem igual
produz a terra, e frutos cheios de sabor;
mulheres a cujo olhar surpreende, natural,
homens de corpo esbelto e estuante de vigor!

Conduz-me o teu aroma a exóticas paragens,
e vejo um porto alvarescente de veleiros
ainda fatigados de ondas e de viagens;

e em minh'alma o perfume dos tamarineiros,
inflando-me as narinas se arfam as aragens,
então mistura-se à canção dos marinheiros.

Esse poema, publicado originalmente na primeira edição de *Les Fleurs du mal* é, como já adverte Junqueira, é um dos cinco sonetos estritamente regulares quanto à forma, segundo o modelo da Plêiade²¹³, ou seja, é um soneto medido com hemistíquio, de rima ABBA para os quartetos e CCD EDE para os tercetos. Tem-se então que quaisquer tradutores que não atentaram para esse fato já perdem um referencial dentro da sua significância, como o fazem Henrique de Macedo, Matheus Albuquerque, Félix Pacheco, Eduardo Guimaraens, M.N. e Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Sendo assim restam os poemas de Osório Dutra, Clodomiro Cardoso, Batista Cepellos, José Gonsalves e Guilherme de Almeida. No entanto ao se continuar buscando a significância do poema francês, que parece ser formada por elementos como “l’odeur de ton sein chaleureux”, verso 2, “guidé par ton odeur”, verso 9, “le parfum de verts tamariniers”, verso 12, “se mele dans mon ame au chant des mariniers”, verso 14.

²¹³ Os outros quatro seriam: “Sed non satiata”, “Un :Fantôme: III Le cadre”, “Le Possédé” e “La Lune offensée”

Essas idéias – anunciadas também em “Correspondances”²¹⁴ - arrematadas no último verso, no qual se misturam a alma do eu lírico, proporcionam um alto grau sinestésico. Pode-se notar que apenas Guilherme de Almeida consegue manter verdes os tamarineiros, usando de sua estratégia simples, de re-produzir o poema francês. Quando esse poeta provoca mudanças, elas são coerentes com a temática baudelairiana, como a troca de “soleil monotone” por “sol morno de sono” ou o acréscimo de “abandono” ao olhar franco da mulher.

Se os tradutores buscam, num primeiro momento, a si mesmos, é exatamente através dessas correspondências que vão se encontrar, não traduzindo o poema “Correspondances” como muitos pensariam, mas sim buscando esse perfume exótico que há no povo brasileiro, mostrando qual é o poder que dá a linguagem a fusão dos sentidos.

Veja-se ainda o poema “Spleen na tradução de Guilherme de Almeida:

²¹⁴ Conforme o verso “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”

Spleen

Lembro-me mais do que se eu tivesse mil anos.

Um grande contador cheio de antigos planos,
Versos, cartas de amor, autos, literaturas,
Um cacho de cabelo enrolado em facturas,

05 Não tem segredos como o meu cérebro inquieto.
É uma pirâmide, um jazigo amplo e repleto:
Não há fossa-comum que mais mortos possua.

— Eu sou um cemitério odiado pela lua,
Onde, como remorsos maus, vermes compridos

10 Andam sempre a atacar meus mortos mais queridos.
Sou como um camarim em que há rosas fanadas,
Toda uma confusão de modas já passadas,
Gravuras de Boucher que ainda aspiram de-certo
O perfume sutil de um velho frasco aberto.

15 Nada é igual ao torpor desses trôpegos dias,
Quando, ao peso das cãs de antigas invernias
O tédio, a morna falta de curiosidade,
Assume as proporções da própria eternidade.
— Doravante hás de ser, matéria viva! o escombro
20 De um granito que causa em torno um vago assombro,
Perdido nos confins de um Sahara brumoso!
Velha esfinge que o mundo ignora, descuidoso,
Esquecida no mapa, e de um feroz desgosto
Que só sabe cantar aos clarões do sol-posto.

LXXVI Spleen II

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.

- Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'achament toujours sur mes morts les plus chers.

Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.

- désormais tu n'es plus, ô matière vivantê!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré; du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

1937

Osório Dutra

Outros também teriam sua própria produção poética, como Osório Hermogênio Dutra (1889-1968), autor de *Serenidade* (1937) e *Mundo sem alma* (1943) - nos quais aparecem os poemas traduzidos de Baudelaire²¹⁵ - e de *Dentro da noite azul* (1934), *Grandeza e Decadência dos Símbolos* (1940), escreveu também poemas em francês, *Dês Roses pour Margot*.

Grande admirador de Baudelaire fez publicar também na imprensa outros poemas traduzidos: em *O jornal*, (1947), “Perfume Exótico”; em *Autores e Livros*, “A gigante” e no *Jornal do comércio* (1948) “Os gatos”; e ainda no *Diário de notícias*, entre 1957 e 1959, os poemas “Perfume Exótico”, “A mulher que passa” (tradução de “*À une passante*”), “O balcão”, “Tristezas da lua”, e “Brumas e chuvas”.

Publicou também um livro especificamente de traduções de *Les Fleurs du mal*, o seu *Cores, perfumes e sons*²¹⁶ (1948), como já havia feito Guilherme de Almeida em *Flores das Flores do Mal*. Editado em Barcelona, traz 38 poemas, dos quais, além dos já citados, “Elevação”, “Correspondências”, “A fonte de sangue”, “A morte dos pobres”, e “A viagem”²¹⁷.

A editora era pequena e artesanal e se chamava O Livro Inconsútil. Pertencia ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, autor do poema “Morte e Vida Severina”, então funcionário do consulado brasileiro na Espanha²¹⁸, subalterno ao poeta aqui estudado. Como tinha muito tempo livre, decidiu, munido de uma prensa manual, publicar amigos e a si mesmo. Contudo, contou-me em conversa particular o senhor José Mindlim, possuidor de um dos últimos exemplares do livro *Cores, perfumes e sons*, de Osório Dutra, que o próprio João Cabral desgostava das suas traduções, achando-as inferiores, mas que não cabia questionar o chefe, e acabou editando um belo livro, com onze ilustrações a carvão de Garcia Villela.

Osório Dutra também perfaz uma escolha singular, não traduzindo apenas poemas de *Spleen et Ideal*, como “Perfume Exótico” e “Os gatos”, mas também dos *Tableaux Parisiens*, como “Os cegos”, de *La Mort*, como “A morte dos pobres”, e de *Fleurs du mal*, como “A destruição”.

²¹⁵ “Recolhimento”, “O sino rachado” e “Os gatos” no primeiro e “Sisifo ou O Azar” (tradução de “*Le Guignon*”) e “A vida anterior” no segundo.

²¹⁶ Dutra, Osório. *Cores, perfumes e sons*. Ilustrações de Garcia Villela. Barcelona: O livro inconsútil, 1948.

²¹⁷ Os outros seriam: “O inimigo”, “Boêmios em viagem”, “A beleza”, “O ideal”, “Adoro-te a feição...”, “A mulher estéril”, “De profundis clamavi”, “A judia”, “O anjo da guarda”, “Harmonia da tarde”, “Convite à viagem”, “Conversação”, “Soneto de outono”, “Spleen”, “Obsessão”, “A marmita”, “Hino”, “Por do sol romântico”, “O abismo”, “Os cegos”, “Epigrafe para um livro condenado”, “A destruição”,

²¹⁸ Em 1947 foi servir em Barcelona, depois em Londres, Sevilha, Marselha, Madri, Genebra, Berna, Assunção. Promovido a embaixador em 1976, foi representante no Senegal até 1979, quando passou a representar o Brasil no Equador, onde ficou até 1981. Foi embaixador do Brasil em Honduras até 1984 e, em 1986, Cônsul Geral do Brasil na cidade do Porto (Portugal). Fonte: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/joao00.html>

Escolhi o interessante poema “Le Guignon” para observar na tradução de Osório Dutra:

Sísifo ou O Azar

Para poder com tanta carga,
Só mesmo o teu ardor, Sísifo!
Por muito que nos devotemos,
A Arte é bem longa e o Tempo é curto.

Prefiro às sepulturas célebres
Os cemitérios isolados.
Meu coração, como um tambor,
Rufa o tam-tam das marchas fúnebres.

Quanto primor dorme enterrado
No esquecimento, em plena treva,
Longe das finas picaretas!

E quanta flor, a seu pesar,
Espalha o aroma de um segredo
Dentro das solidões profundas!

XI Le Guignon

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage!
Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon coeur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

Escrito em 1852, esse soneto foi publicado originalmente em 1º de junho de 1855, junto com outros dezessete poemas, na *Revue de Deux Mondes*, já sob o título, pela primeira vez aparecendo impresso²¹⁹, de *Les Fleurs du mal*. O poema trata da miséria do poeta, da constatação da finitude humana - assim como o anterior, “L’ennemi” - e do acaso que rege a própria existência.

Pode-se extrair desse poema uma poética e uma atitude frente à poesia, pois viver como poeta então é mesmo um trabalho para Sísifo, visto que não se pode, e mais do que isso, não adianta, lutar contra o destino.

Segundo a mitologia, Sísifo, rei de Corinto, filho de Éolo, foi condenado por Zeus a levar eternamente para o alto de uma colina um rochedo que, ao chegar ao topo, se desequilibrava e rolava de volta, justamente porque revelou aos mortais – assim como Prometeu - alguns mistérios divinos. Eis a estreita relação que Baudelaire estabelece entre esse mito e sua condição de poeta:

²¹⁹ Os outros dezessete poemas seriam: “Au Lecteur”, “L’ennemi”, “Le guignon”, “La vie antérieure”, “De profundis clamavi”, “Le vampire”, “Remords posthume”, “Réversibilité”, “Confession”, “L’aube spirituelle”, “L’invitation au voyage”, “L’irréparable”, “Moesta et errabunda”, “Le tonneau de la haine”, “La cloche fêlée”, “La destruction”, “Un voyage à Cythère”, “L’amour et le crâne”.

por ser um observador privilegiado e, portanto, por revelar aos demais um conhecimento transcendente, é condenado, como Sísifo, a carregar um fardo incomensurável, mesmo sabendo da inutilidade desse trabalho.

Esse poema ainda remete fortemente a outro posterior, “De profundis clamavi”, que, como se sabe, também retrata o trabalho inútil e eterno a que foram condenadas as Danaides: ambos tratam da impotência do homem frente ao destino, e da inutilidade em tentar lidar com o acaso, seja qual for o esforço efetuado – seja carregando uma pedra ou enchendo um barril, seja orando ou clamando a Deus.

No entanto, mais interessante é a filiação literária a qual o poema remete: Baudelaire, e que num primeiro momento pretende evidenciar suas fontes de inspiração, como foi dito em seus “Projets de Préface” [III]:

Que je me propose, pour vérifier de nouveau l'excellence de ma méthode, de l'appliquer prochainement à la célébration dès joissances de la dévotion et dès ivresses de la gloire militaire, bien que je ne les aie jamais connues.

Note sur les plagiats. – Thomas Gray. Edgar Poe (2 passages). Longfellow (2 passages). Stace. Virgile (tout lê morceau d'Andromaque). Eschyle. Victor Hugo.²²⁰

Usa nesse poema o que Jacques Crépet e Jacques Blin, na edição crítica da Librarie José Corti, vem a chamar, eufemisticamente, de “empréstimos”. Esses críticos chegam ainda a dizer, sem explicar, no entanto, que “de plus le sonnet de Baudelaire est infiniment plus qu'une traduction”²²¹.

Os quartetos desse soneto teriam sido “emprestados” do poema “A psalm of life”, de Longfellow, e os tercetos remetem à “Elegy written in a country church-yard” do poeta inglês Thomas Gray. Ora se disse que a observação de Crépet e Blin é eufemística, pois tal palavra, “empréstimo”, não faz jus à atitude do poeta francês, como se pode constatar ao observar os dois poemas ingleses.

O primeiro, de Henry Wadsworth Longfellow, traz na quarta estrofe, de nove, os seguintes versos:

Art is long, and time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,

²²⁰. “Projets de Préface” [III]. Oeuvres Completes. Gallimard. p. 184.

²²¹ Crépet, Jacques e Blin, Jacques. Op. Cit. Notes critiques, p. 315.

Still, liked muffled drums, are beating
Funeral marches to the grave.

Pode-se dizer que Baudelaire traduziu, quase que literalmente, essa estrofe a partir do último verso da sua própria primeira estrofe e toda a segunda estrofe, incluindo apenas, no primeiro verso da segunda estrofe, a idéia de que se mantém longe das sepulturas célebres, parecendo manter assim uma distância da celebridade.

Se não se levar em conta a sintaxe, todos os elementos do poema inglês estão contidos no poema francês: primeiro a afirmação do último verso da primeira estrofe “*Art est long et le Temps est court.*” – afirmação que posteriormente²²² Baudelaire creditará a Hipócrates²²³ - depois, o percurso do seu coração que também vai batendo da mesma forma, como um tambor embuçado, marchas fúnebres através do cemitério.

Quase se pode dizer o mesmo do resto do poema, que remete ao outro poeta inglês, Thomas Gray, e ao poema “*Elegy written in a country church-yard*”. Na décima quarta estrofe desse longo poema, de um conjunto de trinta e duas estrofes, encontram-se os seguintes versos:

Full many a gem of purest ray serene,
The dark unfathom'd caves of ocean bear:
Full many a flow'r is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.

Os quais Baudelaire também poderia ter assumidamente “traduzido” em seus tercetos. Da mesma forma, em ambos poemas, inglês e francês, os poetas se lamentam que ainda há muitos tesouros escondidos, seja sob a terra ou sob o oceano, e que muitas flores exalam seu doce perfume em vão.

Baudelaire então junta então duas idéias que se completam: a primeira é a constatação de que a ação, e mesmo a vida, do poeta é em vão, e está sujeita as intempéries do acaso, mesmo que se porte como um bravo, como sugere o poema de Longfellow; depois o lamento do poeta, visto que muito há ainda por se dizer e fazer, mas que o destino impiedoso não distingue a capacidade de cada homem e assim o mantém desconhecido ou o cala prematuramente.

De fato, Baudelaire não acreditava na existência do “Guignon”: “*Liberté et fatalité sont deux contraires; vues de près et de loin, c’est une seule volonté. C’est pourquoi il n’y a pas de*

²²² Na edição de *Les Limbes*.

²²³ “*Vita brevis, ars longa.*” Hippocratis aphorismorum, sectio prima, I. apud. Crépet et Blin, Notes Critiques. p. 315.

guignon.”²²⁴ Mas depois, em seu primeiro estudo sobre a obra de Edgard Allan Poe, passa acreditar sim que existem seres marcados pelo destino, e que poetas como Poe teriam essa marca: “Il y a dès destinées fatales; il existe dans la littérature de chaque pays dès hommes qui portent le mot guignon écrit em caractères mystérieux dans les plis sinueux de leurs fronts.”²²⁵

Talvez alguns brasileiros tenham tomado o poeta francês como esse tomou o poeta americano Edgar Allan Poe: o que mais importava ao traduzir era se identificar com aquele que demonstrava uma atitude poética cara ao seu próprio e particular ideal estético e a manifestação dessa identificação certamente enalteceria certos aspectos escolhidos e característicos, possibilitados por uma leitura *sui generis* do mundo, movidos por um respeito intelectual e humano.

²²⁴ *Conseils aux jeunes littérateurs*, ch I (1846). Apud. Crépet e Blin. Op. Cit. p. 315.

²²⁵ *Idem*. p 316

1950

Felipe Daudt D' Oliveira

O poeta gaúcho Felipe Daudt D' Oliveira (1891-1933), penumbrista, vindo da Fon-fon! Esteve “envolvido, em 1932, na revolução constitucionalista dos liberais latifundiários de São Paulo, e [depois] exilado em França até a morte”²²⁶. Como poeta exemplar de obra curta²²⁷, morreu tragicamente: “dândi, viajado (faleceu num desastre de automóvel nas cercanias de Paris), sua poesia começa dentro do neo-simbolismo (*Vida Extinta*, 1911) (...) por influência de Ronald de Carvalho (...) adere ao Modernismo, com *Lanterna Verde* (1926)” explica Massaud Moisés²²⁸.

Sua poesia é atormenta psicologicamente, pois o poeta que foi “marcado pascolianamente, na origem, pelo assassinio do pai, declarará com tons que lembram Stecchetti: ‘Os homens quase todos tenho odiado / E tenho amado todas as mulheres’”, mas se sentia como “Um sapo enamorado de uma estrela” como se pode ver em um verso que “intelectualiza ironicamente um *topos* lírico-sentimental de que é useira e vezeira a música ‘popular’”²²⁹.

O poema escolhido como exemplo, “Invitation au Voyage”, foi lançado originalmente na *Revue de Deux Mondes*²³⁰ e pertence ao ciclo de Marie Daubrun; o ritmo se assemelha ao de uma berceuse²³¹ alternando dois versos de cinco sílabas com rimas masculinas e um de sete sílabas com rima feminina. O título provavelmente foi inspirado na obra *Invitation à la valse* de Carl Maria Von Weber, um dos faróis de Baudelaire. O poema trata de dois temas, o da evasão a dois e o do país da felicidade, e da correspondência entre “femme x paysage”.

²²⁶ Picchio, Luciana Stegagno. Op. Cit p. 350

²²⁷ *Obras Completas* (1933), *Terra cheia de graça* (1934), *Alguns poemas*, (1937), *Livro póstumo* (1938)

²²⁸ Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. 3a. ed. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1989. Vol 5 “Modernismo”. Pp 156.

²²⁹ Picchio. Op. Cit. p. 361-362

²³⁰ Ruff. Op. Cit. p. 72.

²³¹ Tipo de ária de ópera.

Invitation au voyage

Irmã... Filha... Pensa
na doçura imensa
da vida (os dois...) noutra paisagem...
Amar sem sofrer,
05 amar e morrer
no país feito à tua imagem...
Os sóis friorentos
desses céus nevoentos
tem para mim o mesmo encanto
10 misterioso e aziago
do teu olhar mago
brilhando sob um véu de pranto.

Lá, tudo é ordem... é riqueza...
e calma... e volúpia... e beleza.

15 Dos móveis amigos,
sem lustro, de antigos,
seria a alcôva confidente...
Flores misteriosas,
casando, amorosas,
20 O seu perfume ao do âmbar quente,
os luxuosos tetos,
os espelhos quietos,
o morno esplendor oriental,
tudo... em grave calma,
25 falar-te-ia à alma
a sua doce língua natal.

Lá, tudo é ordem... é riqueza...
e calma... e volúpia... e beleza.

Vês?... Nos canais suaves
30 dormem naves... naves
cuja ansiedade é errar... é errar...
Tens um vago anelo?
Só para atendê-lo
é que elas vêm do fim do mar...
35 Os poentes maguados
vertem sobre os prados,
sobre os canais, sobre a cidade,
jacinto e ouro, em messe...
A terra adormece
40 numa serena claridade...

(Lá, tudo é ordem... é riqueza...
e calma... e volúpia... e beleza...)

LIII L'invitation au voyage

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

1950

Ary de Mesquita

Nada se conhece sobre a produção pessoal do tradutor Ary de Mesquita. Tudo o que sei é que organizou o volume de Poesia, Vol. XXXIX, da notória coleção dos *Clássicos Jackson*, publicada pela editora de mesmo nome no ano de 1950. Nessa antologia da poesia universal traduzida fez incluir uma tradução sua do poema francês “Une Charogne”:

A carniça

Tu recordas, querida, aquilo que estou vendo
Ainda pela lembrança?
Na volta de uma estrada, um cadáver horrendo
Que sobre as pedras descansa.

As pernas para o ar, como uma fêmea ardente,
E que exale e que difunda
O veneno, ele expõe, cínico e indiferente,
Sua carne nauseabunda.

Nessa putrefacção, brilhante, o sol luzia
Pra cozê-la devagar,
A fim de devolver à natureza, um dia,
O que ela pode juntar.

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.

Moscas vinham cheirar, nesse pútrido ventre,
As viscosas multidões
De vermes a vagar, negras e aquosas, entre
As fezes das podridões.

E tudo isto descia, e tudo isto subia,
E avançava borbulhando;
Dir-se-ia que um sopro o corpo revivia,
Cheio se multiplicando.

E esse pequeno mundo estranho produzia
Como os ventos um rumor,
Que lembra a água corrente, e lembra o grão que chia
Na joeira do sementeiro.

Sua forma esbateu-se em figura imprecisa
Como um debuxo que lança
No painel o pintor, e o esquece, e após precisa
Terminá-lo de lembrança.

Por detrás de um rochedo, olhos de cão faminto
Nos olhavam irritados,
Espreitando a ocasião de saciar o instinto
Em mais dois ou três bocados.

XXIX Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Le ventre en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

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

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague
Ou s'élançait en pétillant
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vannier d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Épiait le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

Mas um dia serás igual à sordidez
Dessa horrenda podridão,
Luz dos meus olhos, sol da minha natureza,
Minha trágica paixão.

Ouve, serás assim, rainha das amadas,
Quando, sem vida, tu fores
Apodrecer teu corpo esbelto entre as ossadas,
Sob a erva e sob as flores.

Então, querida, diz aos vermes do monturo,
Que aos beijos te comerão,
Que eu guardei para mim o que havia de puro
Do teu ser em corrupção.

- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

1950

Mário Faccini

O mesmo que se disse do anterior, pode-se dizer do tradutor Mário Faccini, sobre quem nada foi encontrado ao longo da pesquisa. Sua tradução do poema “Danse macabre” foi publicada apenas na mesma antologia citada anteriormente, elaborada por Ary de Mesquita, para a coleção dos Clássicos Jackson.

Posso ainda dizer que esse poema foi lançado em 1859 na *Revue contemporaine*, e foi inspirado em uma estatueta de Christophe²³². Foi também um dos poemas de Baudelaire mais divulgados em vida²³³.

²³² Ruff, p. 103.

²³³ Pichois, notes, p. 1029.

Dança macabra

Como se viva for a, e de nobre estatura,
Com um ramo de flor sobre o colo ofegante,
Tem ela esta indolência e esta desenvoltura
Duma mundana magra e de ar extravagantes.

Baila. Cobre-lhe o corpo um traje exagerado,
Esquisito no corte e exótico na cor,
Que, em pregas, tomba sobre um pé magro encerrado
Num sapato que tem o encanto de uma flor.

Ricos fofos de renda, em torno das clav~ículas,
Na lascívia de um rio a lambar um rochedo,
Se esforçam em guardar, com manobras ridículas,
Os estigmas da morte, ocultos, em segredo.

Em seus olhos há o vácuo e trevas insondáveis;
O crânio liso e nu de flores enfeitado,
A custo se equilibra em vértebras friáveis!
- Ó vã fascinação do Nada ornamentado!

Os amantes da carne uma caricatura
Hão de dizer que tu és, não logrando entender
A elegância sem par de uma humana armadura
Que sabes ostentar e que só eu sei ver!

- Tua horrenda figura a que veio: em ameaça
A bacanal da vida ou um velho e insidioso
Desejo mortifica ainda essa carcaça
A ponto de a arrastar ao túmulo do gozo?

Entre música e luz, certamente, querias
Afugentar de ti um pesadelo. E, então,
Procuraste afogar, na torrente de orgias,
O inferno em que chameja esse teu coração.

XCVII Danse macabre

A Ernest Christophe

Fièrè, autant qu'un vivant, de sa noble stature
Avec son gros bouquet, son mouchoir et ses gants
Elle a la nonchalance et la désinvolture
D'une coquette maigre aux airs extravagants.

Vit-on jamais au bal une taille plus mince?
Sa robe exagérée, en sa royale ampleur,
S'écroule abondamment sur un pied sec que pince
Un soulier pomponné, joli comme une fleur.

La ruche qui se joue au bord des clavicules,
Comme un ruisseau lascif qui se frotte au rocher,
Défend pudiquement des lazzi ridicules
Les funèbres appas qu'elle tient à cacher.

Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres,
Et son crâne, de fleurs artistement coiffé,
Oscille mollement sur ses frêles vertèbres.
O charme d'un néant follement attifé.

Aucuns t'appelleront une caricature,
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature.
Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!

Viens-tu troubler, avec ta puissante grimace,
La fête de la Vie? ou quelque vieux désir,
Eperonnant encor ta vivante carcasse,
Te pousse-t-il, crédule, au sabbat du Plaisir?

Au chant des violons, aux flammes des bougies,
Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur,
Et viens-tu demander au torrent des orgies
De rafraîchir l'enfer allumé dans ton cœur?

Profundo manancial de vícios e mazelas,
Que a dor universal dissemina e rejeita,
Por entre esse gradil de recurvas costelas
Uma víbora enorme e peçonhenta espreita!

Esforças-te de balde em disfarçar a fria
Ossatura na pompa esquisita de um manto,
Mas quanto saberão compreender-te a ironia,
Se, apenas, para um forte é que o horror tem encanto?

Do báratro do olhar, monstruosamente feio,
A vertigem te brota e os convivas prudentes
Jamais contemplarão sem náuseas e receio
O sorriso eterno dos teus trinta e dois dentes!

Entretanto, quem não abraçou nesta vida
Nunca um magro esqueleto? Onde existe o alento
Que, também, não existia uma ossada escondida?
De que vale o perfume? E que vale o ornamento?

Bailarina irreal, descarnada criatura,
A esses loucos diz: “Ó comparsas facetos!
Muito embora o perfume, o atavio, a pintura,
Trazeis a morte em vós, humildes esqueletos!

Antínoos sensuais, jovens de face glabra,
Que mascarais com luxo um cadáver poluído,
O turbilhão vital, numa dança macabra,
Vos leva de roldão para o Desconhecido!

Assim em toda Terra, entre chufas e riso,
A humana turba agita-se em doidos esgares,
Sem ver, sobre a cabeça, a trombeta do Juízo
Sinistramente hiante, estrugindo nos ares...

No chão, no mar, no espaço – em toda parte, em suma –
Sempre a Morte te espreita, ó pobre barro-humano,
E às vezes, como tu de mirra se perfuma,
E mescla seu sarcasmo a teu delírio insano!”

Inépuisable puits de sottise et de fautes!
De l'antique douleur éternel alambic!
A travers le treillis recourbé de tes côtes
Je vois, errant encor, l'insatiable aspic.

Pour dire vrai, je crains que ta coquetterie
Ne trouve pas un prix digne de ses efforts
Qui, de ces cœurs mortels, entend la raillerie?
Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts!

Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées,
Exhale le vertige, et les danseurs prudents
Ne contempleront pas sans d'amères nausées
Le sourire éternel de tes trente-deux dents.

Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,
Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau?
Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette?
Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau.

Bayadère sans nez, irrésistible gouge,
Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués:
"Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge
Vous sentez tous la mort! O squelettes musqués,

Antinoüs flétris, dandys à face glabre,
Cadavres vernissés, lovelaces chenus,
Le branle universel de la danse macabre
Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus!

Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange,
Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir
Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange
Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir.

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie à ton insanité!"

1951

Arnaldo Maia (Manuel J. Silva Pinto),

1952

Heitor Froes,

1952

Oswaldino Marques,

1953

Helio C. Teixeira,

Dos três primeiros tradutores não encontrei nada mais que suas indicações bibliográficas: de Arnaldo Maia, sua adaptação do poema *Spleen* LXXVIII, intitulada “Tédio”, no periódico *Letras fluminenses*, de Niterói, em 1951; de Heitor Froes obtive apenas a referência ao seu livro *Meus poemas... dos outros*, publicado em Salvador, em 1952, que traz as traduções “Musa venal” e “O inimigo” dos poemas franceses “Muse venale” e “L’Ennemi”; finalmente, sobre Oswaldino Marques, tenho apenas as informações sobre a publicação de suas traduções, “Hino” e “Bem longe daqui”, no jornal *Diário de notícias*, em 1952. Infelizmente nenhum desses poemas foi encontrado.

Por fim, nada encontrei sobre o tradutor, Helio C. Teixeira, além de seus livros *Ritmos*, *Horizonte*, lançados respectivamente em 1953 e 1955, e da referência sobre a publicação de outra tradução sua no periódico *Careta*, do Rio de Janeiro, em 1953, somando quatro poemas²³⁴ do livro *Les Fleurs du mal*.

²³⁴ *Ritmos*. (Poesias) Rio de Janeiro: Ed. Cicerone Brasileiro, 1953. p. 77, onde estão os poemas “Elevação” e “Semper eadem”; *Horizonte* (Poemas e trovas). Rio de Janeiro: Tupy, 1955. p.57-58 e 62-64, onde estão os poemas “Elevação”, “O homem e o mar” e “Noturno” (tradução de “La Musique”); e no *Careta* foi publicado novamente o poema “O homem e o mar”.

Semper Eadem

“Donde vem - perguntaste - esta tristeza
 Crescendo como a vaga no rochedo?
 - Por que da própria vida sentes medo,
 Buscando ser da morte frágil presa?”

Eu respondi: “Quem teve, tarde ou cedo,
 Uma vez, dentro d’alma, a chama acesa
 Do amor, como este sol que, no arvoredo,
 Cintila, despertando a natureza,

Já não suporta mais no coração,
 Triste e saudoso desse bem perdido,
 A amargura sem fim da solidão!”

Por isso, o olhar sob os teus cílios ponho,
 E, à sombra deles, fico adormecido,
 Vendo em teus olhos o mais belo sonho!

XL Semper eadem

"D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
 Montant comme la mer sur le roc noir et nu?"
 - Quand notre cœur a fait une fois sa vendange
 Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu,

Une douleur très simple et non mystérieuse
 Et, comme votre joie, éclatante pour tous.
 Cessez donc de chercher, ô belle curieuse!
 Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous!

Taisez-vous, ignorante! âme toujours ravie!
 Bouche au rire enfantin! Plus encor que la Vie,
 La Mort nous tient souvent par des liens subtils.

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
 Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe
 Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils!

Em lugar de conclusão, uma tradução

Aqui apresento uma tradução feita por mim mesmo de um poema escolhido entre os do livro *Les Fleurs du mal*. Como já havia dito, essa escolha já anuncia inevitavelmente uma crítica, justificada, ou não, pelo tradutor na própria tradução, que se manifesta segundo um possível conjunto de contingências, que de alguma forma se relacionam.

Minha escolha se dá dentro dos poemas do conjunto dos *Tableaux parisiens*, estabelecido por Baudelaire na segunda edição de seu livro, na qual apresenta diversos poemas novos²³⁵ junto com outros agora rearranjados, de forma a constituir uma espécie de galeria em que o eu lírico descreve personagens e situações intrigantes e que para ele manifestam um novo *modus vivendi* aplicado ao ambiente social que agora se dá dentro da cidade moderna.

Depois do “Spleen e ideal” e antes de “O vinho” o poeta perambula pela cidade, encontrando com outros seres diversos, que servem ora como interlocutores, ora com espelhos, nos quais se reconhece o eu lírico. Nesse percurso sem rumo definido, a nova cidade que se impõe só aumenta a angústia do poeta: o tédio se consolida, e o ideal, cada vez mais necessário, mostra-se ainda inalcançável.

Admito compartilhar, num primeiro momento, de uma leitura mais moderna dos poemas de *Les Fleurs du mal*, feita certamente sob a influência de críticos como Walter Benjamin ou Jean Paul Sartre. Essa crítica moderna deslocou a compreensão que se tinha dos poemas de Baudelaire até então: de uma temática que opunha o spleen ao ideal, em que o poeta equilibrava sua existência individual entre a busca de redenção e a resignação de não a encontrar, passa a uma reprodução e, mais do que isso, a uma crítica da nova sociedade que se instala, tornando-se um arguto observador e verdadeiro pintor das situações que se apresentam.

Também levei em conta que esses poemas foram pouco traduzidos no Brasil, talvez justamente por trazer essas características da cidade moderna, que não correspondem de alguma forma as encontradas por aqui nos momentos em que se manifestaram mais comprometidamente os tradutores brasileiros com a obra francesa. Busquei aquela modernidade que se manifestava nos passeios do *flâneur* pelas ruas da cidade de Paris e não o exotismo e o grotesco, tão caros aos poetas brasileiros.

O poema escolhido, “Les aveugles”, traz as diversas características do conjunto dos *Tableaux parisiens*: a descrição do outro e a identificação consigo mesmo; a velocidade instantânea dessa relação estabelecida; o desconforto e o estranhamento com a modernidade que se impõe; mas ainda é um poema de *Les Fleurs du mal*, no qual se manifestam as oposições, a eterna busca, a

aceitação daquilo que parece estranho.

XCII Les Aveugles

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!
Pareils aux mannequins; vaguement ridicules;
Terribles, singuliers comme les somnambules;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. O cité!
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,

Eprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
Vois! je me traîne aussi! mais, plus qu'eux hébété,
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?

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

Veja-os, minha alma, são mesmo horrorosos!
São críveis manequins, vagamente ridículos;
Terríveis, singulares como os soníloquos;
Dardejando por aí seus globos tenebrosos.

Seus olhos, de onde a divina faísca é fugida,
Como se olhassem ao longe, restam alçados
Para o céu; não se vê nunca para os calçados
Pender em sonhos sua face entorpecida.

Atravessam assim o negro ilimitado,
Este irmão do silêncio eterno. Oh cidade!
Enquanto que entorno há cantos, risos e ecos,

Namorada do prazer até a atrocidade,
Vês! Arrasto-me, aliás! mas, mais abestalhado,
Digo: Que buscam no Céu, todos esses cegos?

92. Os cegos

Olha, ó minha alma, como eles são horrorosos!
Iguais aos manequins, um tanto extravagantes;
Como sonâmbulos se vão terrificantes,
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

²³⁵ Pelo menos oito deles foram escritos depois da primeira edição do livro, em 1857.

Publicado originalmente em 1860 na revista *l'Artiste*²³⁶ este soneto é o sétimo do conjunto dos “Quadros parisienses”. Em oposição ao sentido da visão, Baudelaire faz um poema muito sonoro, daí uma maior quantidade de rimas, ABBA CDDC EEF GGF, tornando o soneto irregular, além de muitas rimas internas e *enjambements*.

Esse poema leva o leitor para dentro da paisagem urbana, onde o poeta aproxima o seu olhar para analisar mais um componente da cidade moderna: os cegos. Baudelaire identifica assim mais um ser excepcional, ou melhor, um ser estranho, como ele mesmo, que habita e sobrevive nas mesmas condições adversas, assim como já o fizera nos poemas imediatamente anteriores, “Les Petites Vieilles”²³⁷ e “Les Sept Vieillards”, descrevendo alguns velhos, ou no poema posterior, “A une passant”, ou como em quase todos do conjunto dos “Quadros parisienses”.

No primeiro quarteto, o eu lírico, observador e contemplativo, convida sua alma a apreciar a paisagem e compartilhar o quadro que vê: alguns cegos passam com seu passo incerto. Muitos e controversos são os adjetivos empregados para descrevê-los e, mais do que isso, equipará-los a outros seres tão estranhos e assustadores quanto eles mesmos: já no primeiro verso são classificados de horrorosos, “vraiment affreux”, depois nos versos seguintes (2 e 3) são tachados de ridículos, terríveis e singulares, “Pareils aux mannequins; vaguement ridicules; / Terribles, singuliers comme les somnambules;”.

Na segunda quadra, como num *close up*, busca os olhos desses cegos, que é a marca da diferença daquelas pessoas. O poeta vê que aqueles olhos cegos buscam o céu, como se fossem fanáticos religiosos, como se vissem lá algo transcendente que os guiassem, visto que é do céu que vem a luz divina, o que faz com que o poeta reflita sobre a condição da existência daquele ser e da sua própria. É notável a simetria do verso 7, “Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavês”, opondo o céu ao chão, do início ao fim do verso.

Dentro dos tercetos se dá, primeiro, a resignação e a compreensão daquela existência, da adversidade que passavam os cegos, “Ils traversent ainsi le noir illimité,” (verso 9); depois, a identificação, o eu lírico se compara aos cegos no seu sofrimento, como se lê no verso 13, “Vois! je me traîne aussi! mais, plus qu'eux hébété,” visto que tanto eles quanto o poeta buscam no céu o seu futuro, mesmo frustrados a princípio, incapazes e insignificantes. Também é notável o equilíbrio do último verso, dessa vez tendo a palavra céu como eixo: “Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles” o dizer do eu lírico, o poema, indaga sobre o que é essa busca no céu, se é de alguma redenção, mas se dá conta que como aqueles é mais um cego.

²³⁶ Ruff. Op. Cit. p. 100.

²³⁷ Ver o poema “Les petites vieilles”, nos versos 4 e 5 “Des êtres singuliers, décrépits et charmants. / Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,” e o poema “Les Sept Vieillards”, verso 40, “Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel!”.

Pode-se pensar também que há um movimento distinguível: na primeira quadra o foco se desloca do eu lírico aos cegos e assim os analisa; na segunda quadra, depois de encontrar seus olhos, muda seu eixo, de horizontal para vertical, e vai ao céu e desce ao chão; no primeiro terceto volta ao eixo horizontal e aponta para o infinito, para a eternidade; depois, no segundo, volta ao poeta, que se identifica e reflete sobre esse movimento. Tudo isso num instante, fechando um ciclo.

Minha tradução²³⁸ tenta enxergar os vários oxímoros originais e os reproduzir, mesmo que com isso se alternem perdas de fidelidade literal com ganhos de outros elementos poéticos. Assim, no geral busco manter a diversidade sonora do poema original. Para isso é necessário em alguns momentos fazer trocas e eleger característica que acredito significativas na composição do próprio poema.

Procuro então equilibrar essas trocas quando, por exemplo, faço outras rimas internas, como “críveis” com “terríveis”, nos versos 2 e 3, justamente nos versos onde a variedade de adjetivos possibilita as diversas interpretações das qualidades daqueles cegos, como fizeram os outros tradutores. No meu caso, deliberadamente troco a palavra “somnanbules”, no verso 3, de quem os modos e o comportamento se assemelham obviamente aos dos cegos, e a traduzo por um equivalente que acredito tão singular: “soníloquos”, primeiro para provocar uma rima outra palavra esdrúxula, “ridículos”, depois, para acrescentar um novo sentido, uma nova relação, visto que o soníloquo fala sem saber, ou ver, o que fala, pois fala dormindo, assim como o cego que olha tudo com seus olhos abertos, mas não vê nada do que olha.

No segundo quarteto vão os cegos sempre de cabeça erguida, com seus olhos abertos olhando ao longe, não tem porque olhar para a calçada, ou para os calçados, mantendo assim a rima interpolada, não adotada por Osório Dutra. Note-se que é preservado o movimento, para cima e para baixo, reforçado pelas palavras “alçados” e “pendem”, traduzidas quase que literalmente: do olhar que vai ao céu elevado, para a cabeça pendida para o chão. Note-se também que esse movimento se perde na tradução de Cláudio Veiga, quando o olhar se “prende” na amplidão do céu.

Outra equivalência insuspeita aparece no primeiro terceto, no qual o eu lírico se dá conta de que os cegos têm a visão apenas de um negror sem fim, e assim também podem ser irmanados aos surdos, que ouvem um silêncio eterno. Tudo isso dentro da cidade barulhenta, que ao mesmo tempo arrebatava ao êxtase e oprime à insignificância, sendo essa, talvez, a principal idéia de todos os “Tabelaux parisiens”.

Novamente dentro de um conjunto, agora o de sons, acontecem as variações necessárias ao novo poema. Dentro desses sons perco os mugidos originais, “beugles”, mas ofereço a palavra

“ecos” que além de rimar com a última palavra do poema, cegos, pode servir como uma confissão de que se trata de uma tradução, nada mais do que um eco do original. Na tradução de Osório Dutra, além dos cantos, ouve-se um estranho bater de pregos, justificado pela preservação da rima com “cegos” mantida como a última palavra do poema. O que não acontece na tradução de Cláudio Veiga, perdendo uma das agramaticalidades encontradas no poema francês, reduzindo a diversidade de sons a um grande alarido.

No último quarteto, no verso 13, “Vês! Arrasto-me, aliás! mas, mais abestalhado”, qualifico o eu lírico, que em francês era apenas “hébeté”, de “abestalhado”, adjetivo melhor do que vencido ou perdido, como disseram os outros tradutores, fazendo com que ele se torne o mesmo “basbacão”, que admira a moça que passa no poema seguinte. Procurei ainda manter a posição da palavra “céu” e que a última palavra também fosse “cegos”, procurando preservar a geografia do poema.

Dentro do possível, tentei manter ao máximo todas as características poéticas, ou as agramaticalidades, encontradas no poema francês, procurando fazer jus ao nome “tradução”. Contudo preocupei-me profundamente em criar um novo poema que também pudesse produzir um efeito estético que pudesse ser *realizado* a cada nova leitura, como se fosse em poema original.

Partindo sempre da idéia de que não há tradução perfeita, absolutamente correta, eterna e unanimemente aceitável, e que toda tradução é sempre uma recriação, sendo que a fidelidade ao texto diz respeito a uma interpretação do texto de partida, que será sempre produto da língua, da cultura e da subjetividade do tradutor, posso concluir que é no equilíbrio entre a preservação de uma poeticidade original e a recriação de uma nova poeticidade que opera a arte da tradução, tornando possível a compreensão e estendendo de diversas formas a realização de uma obra literária.

²³⁸ Publicada na *Revista de tradução Modelo 19*, Número 5, Outono de 1998, pp. 38 e 39.

Bibliografia

- Amaral, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996. (Parcours)
- Amora, Antonio soares. *História da Literatura Brasileira*. 8ª ed. São Paulo: Saraiva, 1973.
- Arrojo, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)
- _____. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. (Biblioteca Pierre Menard)
- _____. “Tradução”. In Jobim, José Luis. *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. “A tradução como ‘problema teórico’, as estratégias do logocentrismo e a mudança de paradigma”. In: Tradterm. São Paulo: USP-FFLCH, 1994, nº 1.
- Assis, Machado de. *A Nova Geração*. In. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro. Clássicos Jackson, 1946.
- Bachelard, Gaston. *L'Intuition de L'Instant*. Suivi de introduction à la poétique de Bachelard, par Jean Lescure. Paris: Éditions Gonthier, 1932.
- Barboza, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974. (Ensaio, 12)
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1968.
- _____. *Oeuvres Complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. *As Flores do Mal*. Trad., introd. e notas de Jamil Mansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *As Flores do Mal*. Trad., introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos)
- _____. *Les Fleurs du Mal*. Edition Critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin. Paris: José Corti, 1942.
- Benjamin, Walter. “La tâche du traducteur”. Trad. M. de Gandillac. in: *Ouvres: Mythe et Violence*. Paris: Les Lettres Nouvelles, v. 1, 1971.
- Brandão, Maximiliano. *A cabeleira de Bilac*. Araraquara: Edições do autor, 1999.
- Candido, Antonio. “Os primeiro baudelairianos”. in: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 2a. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

- Campos, Geir. *Como fazer tradução*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Campos, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967. pp. 21-38
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- Casalecchi, José Ênio. *O partido republicano paulista. Política e poder (1889-1926)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Cesar, Guilhermino. *História da Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- Coutinho, Afrânio e Coutinho, Eduardo de Faria. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olimpyo/Eduff, 1986.
- Dicionário de Literatura*. Direção de Jacinto Prado Coelho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aguillar, 1973.
- Eliot, T. S. *Essais Choisis*. Traduit de l’anglais par Henri Fluchere. Paris: Éditions du Seuil, 1950.
- Fundação Casa de Rui Barbosa. *Sobre o Pré-Modernismo*. Centro de Pesquisas. Setor de Filologia: Rio de Janeiro, 1988.
- Guimaraens, Eduardo. *Caminho da Vida*. Porto Alegre, 1908.
- _____. *Divina Quimera*. Rio de Janeiro Alegre: Oficina Tipográfica Apolo. Vieira da Cunha & Cia. 1916.
- _____. *A Divina Quimera*. Org. e Apres. Mansuetto Bernardi. Porto Alegre: Globo, 1944.
- Haddad, Jamil Almansur. “Baudelaire e o Brasil”. In: Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Trad., introd. e notas de Jamil Mansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984
- Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- _____. *Poética em ação*. Sel., pref. e org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990. (Col. Estudos 92)
- Jauss, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Junqueira, Ivan. “Traduções de Baudelaire no Brasil”. In: Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Kristeva, Julia. *O Sol Negro, depressão e melancolia*. Trad. de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- Laranjeira, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: EDUSP, 1993. (Criação e Crítica, v. 12)
- Leite, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*. Materiais para o seu estudo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- Lima, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

- _____. *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.
- Magalhães Junior, Raimundo. *Antologia de Poetas Franceses. Do século XV ao Século XX*. Rio de Janeiro: Tupy, 1950.
- Mariano, Olegário. *Antologia de tradutores*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1933.
- Milton, John. *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- Moisés, Massaud. *A Literatura Brasileira*. 2^a ed. São Paulo: Cultrix, 1968. Roteiro das Grandes Literaturas. Vol. IV. O Simbolismo (1893-1902). pp. 120-131.
- _____. *História da Literatura Brasileira*. 2^a ed. São Paulo: Cultrix, 1993. Vol 5 “Modernismo”. pp. 104.
- Mounin, George. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- Muricy, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Depto. de Imprensa Nacional, 1952.
- _____. *A nova literatura brasileira*. Crítica e Antologia. Porto Alegre: Globo, 1936. pp. 172-3, 205.
- Needell, Jeffrey D. *Belle époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Ortiz, Anna Maria Balogh. “Reflexões sobre tradução inter-semiótica”. in: *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica. Araraquara: Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, 1982. pp. 117-138.
- Otávio Filho, Rodrigo. “Sincretismo e transição: Penumbrismo”. In. Coutinho, Afrânio e Coutinho, Eduardo de Faria. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/Eduff, 1986. Vol IV. pp. 572-576.
- Otoni, Paulo (organizador). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Unicamp/Fapesp, 1998. (Coleção Viagens da Voz)
- Paes, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990. (Série Temas).
- Perrone-Moisés, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Poe, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*. Traduction de Charles Baudelaire. Paris: Louis Conard, 1932.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.
- Rónai, Paulo. “Ser ou não ser tradutor”. in: *Texto*. nº 3. Araraquara: UNESP, 1977, p. 131-137.

- _____. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.
- _____. *Escola de Tradutores*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967
- Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultura na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Sodré, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos econômicos*. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940.
- Todorov, Tzvetan. "Synecdoques". in: *Communications*. 16, 1970. pp. 26-35.
- Ventura, Roberto. *Estilo Tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Bibliografia dos tradutores

- Abrantes, Mário (pseud.) In: Pacheco, Félix. *Os tradutores brasileiros de Baudelaire*, in Jornal do comércio, Rio de Janeiro, 07.05.1933.
- Albuquerque, Matheus de. *Visionário*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Ariel, 1918.
- Almeida, Guilherme. *Poetas de França*. Rio de Janeiro, 1936.
- _____. *Flores das 'Flores do mal'*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- Augusto, Olavo (Otávio). In: Pacheco, Félix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933.
- Barroso, Ivo. *O torso e o gato*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- Bastos, C. Tavares. *Ermida* (versos). Rio de Janeiro: Typographia do instituto profissional, 1900.
- _____. *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 01.12.1932.
- _____. *Diario de Notícias*, Rio de Janeiro, 02.02.1959.
- _____. *Baudelaire no idioma vernáculo*. Rio de Janeiro: São José, 1963.
- Bilac, Olavo. *Sarças de fogo*. In: *Poesias*. Posf. Raimundo Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1888. (29ª ed. 1977)
- Cabral, Mario da Veiga. In: *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 26.01.1947.
- Cardim, Elmano (Jean de Saint-Malo) In: Pacheco, Félix. *Do sentido do azar e do conceito de fatalidade em Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro, 1933.
- Cardoso, Clodomiro. *Álbum inédito das traduções de C. C.* Biblioteca Pública Municipal de São Paulo “Mário de Andrade”.
- Carlos, Manuel. In: Pacheco, Félix. Art. Cit. (Jornal do comércio, Rio de Janeiro, 07.05.1933)
- Celso, Afonso. *Jornal do Comércio*, 08.01.1933.
- Cepelos, Manuel Batista. *Vaidades*. livro segundo. São Paulo: s/ed., 1908.
- _____. In: Pacheco, Félix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1933.
- César, Ana Cristina. O Estado de São Paulo. 03.11.1995.
- Costa, Regueira. *Flores transplantadas*. Recife: Comercial, 1874.
- Define, Antônio. In: Pacheco, Félix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Op. Cit.
- _____. In: Pacheco, Félix. Art.cit. (Jornal do comércio, Rio de Janeiro, 07.05.1933)
- Delfino, Luis. *Jornal do comércio* (transcrição facsimilar do autógrafo datado de 1871). 24/25.12.1934.
- _____. *O Christo e a adúltera*. RJ: Irmãos Pongetti Editores, 1941.
- Dias, Teófilo. *Fanfarras*. São Paulo: Dolivaes Nunes, 1882.

- _____. In: Guimarães, Agostinho Gonçalves, *Cantos tropicais*. Rio de Janeiro, 1878.
- _____. In: Pacheco, Felix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Op. Cit.
- _____. In: Pacheco, Felix. *Baudelaire e Luís Delfino*. Jornal do comércio, 24.12.1934.
- _____. *Poesias escolhidas*. sel, introd. e notas Antonio Candido. São Paulo: C.E.C., 1960.
- Dutra, Osório. *Serenidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- _____. *Cores, perfumes e sons*. Barcelona: O livro inconsútil, 1948.
- _____. *Mundo sem alma*. Rio de Janeiro: Sauer, 1943.
- _____. In: Autores e Livros. Rio de Janeiro, 12.09.1948.
- _____. In: Magalhães Junior, Raimundo. *Antologia de Poetas Franceses. Do século XV ao Século XX*. Rio de Janeiro: Tupy, 1950.
- _____. *O jornal*. Rio, 10.08.1947.
- _____. *Diário de notícias*, 15.12.1957. .
- _____. *Jornal do comércio*. 29.08.1948.
- Erastro. *Jornal do comércio*. 28.05.1933 01.
- _____. In: Pacheco, Félix. *Baudelaire e os gatos*. Rio de Janeiro, 1934.
- Faccini, Mário. *Poesia*. In: Clássicos Jackson. v.2. sel. Ary de Mesquita. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Jackson, 1950. Vol. XXXIX.
- Ferreira, Carlos. *Poesias*. Rio de Janeiro: 1872.
- _____. *Alcyones*. Poesias. Editor J. T. P. Soares, 1872
- _____. *Redivivas*. Poesias. Prólogo de F. Quirino dos Santos e Julio Ribeiro. Campinas: Typ. da “Gazeta de Campinas”, 1881.
- Figueiredo, Eugênio. *Scherzos e sinfonias*. Rio de Janeiro: s/ed, 1932.
- Fontes, Martins *Nos rosais das estrelas*. Santos: 1934.
- _____. *Verão*. Santos: Instituto D. Escolástica, 1917.
- _____. *Poesias completas*. V.6. Santos, 1936.
- _____. In: Magalhães Junior, Raimundo. Op. Cit.
- _____. In: Mariano, Olegário. *Antologia de tradutores*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1933.
- Froes, Heitor. *Meus poemas... dos outros*. Salvador, 1952.
- Gomes, Lindolfo. In: Pacheco, Félix. *Baudelaire e os gatos*. Op. Cit..
- Gonsalves, José. In: Pacheco, Félix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Op. Cit.
- Grünewald, José Lino. *Poetas franceses do século XIX*. Org. e trad. de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- Guimaraens, Eduardo In: Magalhães Junior, Raimundo. Op. Cit.
- _____. In: Mariano, Olegário. Op.cit

- _____. *Jornal do comércio*, 14.05.1933.
- _____. In: Pacheco, Félix. *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro, 1933.
- _____. In: Pacheco, Félix. *Baudelaire nas traduções brasileiras*. *Jornal do comércio*, 12.02.1933.
- Lima, Augusto de. *Contemporâneas*. Rio de Janeiro: s/ed, 1887.
- _____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909.
- _____. In: Pacheco, Félix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Op. Cit.
- Lopes Filho. *Brasiléia*. No. 13. Fortaleza, agosto de 1932.
- _____. In: Magalhães Junior, Raimundo. Op. Cit.
- M. N. In: Pacheco, Félix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Op. Cit.
- Macedo, Henrique de. *Nova primavera*. São Paulo: Santos e Macedo, 1924.
- Maia, Arnaldo (Manuel J. Silva Pinto) *Letras fluminenses*, Niterói, nov. 1951.
- Marques, Oswaldino. *Diário de notícias*, 25.05.1952. Hino, 10.08.1952.
- Mesquita, Ary de. *Poesia* In: Clássicos Jackson. v. 2. sel. Ary de Mesquita. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Jackson, 1950. Vol. XXXIX. A carniça
- Milano, Dante. *Poesia e prosa*. Org. de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Núcleo Editorial da UERJ, 1979. (Col. Vária).
- _____. *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*. Rio de Janeiro: Boca da Noite, 1988.
- Oliveira, Álvaro Goulart de *Rosácea sem luz*. São Paulo: Elvino Pacai, 1942.
- Oliveira, Felipe D'. In: Magalhães Junior, Raimundo. Op. Cit.
- Pacheco, Felix. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro: *Jornal do Comércio*, 1933.
- _____. *Jornal do comércio*, de 06.11.1932 a 20.11.1933.
- _____. In: *Gazeta de notícias*, 26.01.1947.
- _____. *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro, 1933.
- _____. *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação*. Rio de Janeiro: *Jornal do Comércio*, 1933.
- _____. *Baudelaire e os gatos*. Rio de Janeiro, 1934.
- _____. In: Mariano, Olegário. *Antologia de tradutores*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1933.
- Paes, José Paulo. *Poesia Erótica em tradução*. São Paulo: Cia. das letras, 1990.
- Pennaforte, Onestaldo de. *Espelhos d'água – jogos da noite*. Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1931.
- _____. *Poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1954.
- _____. *Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

- _____. In: *A manhã*, 07.09.1941.
- _____. In: *Jornal do comércio*, 21.05.1933.
- Pereira, Lawrence Flores. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- Pignatari, Décio. Folha de São Paulo. 03.11.1985.
- Pimentel, Paulo César In: Santos, Antonio Noronha. ‘Anvers e Baudelaire’. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro: 08.07.1945.
- _____. *Correio da manhã*, 08.07.1945.
- _____. *O Estado*, Niterói, 12.05.1946.
- _____. *A cigarra*, Rio de Janeiro: novembro de 1950.
- _____. In: Magalhães Junior, Raimundo. Op. Cit.
- Queiroz, Venceslau de. *Rezas do diabo*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1939.
- _____. In: Magalhães Junior, Raimundo. Op. Cit.
- Ramos, Péricles Eugênio da Silva. *Revista de poesia e crítica*, ano VI, nº 8, Brasília/São Paulo/Rio de Janeiro, set. 1982.
- Reis, Álvaro Borges dos. *Musa francesa*. apresentação de Pethion de Villar. Salvador: Reis, 1917.
- _____. In: Pacheco, Félix. Op.cit.
- _____. In: Magalhães Junior, Raimundo. Op. Cit.
- _____. In: Gomes, Eugênio. ‘Um tradutor baiano de Baudelaire’. *Jornal do comércio*, 02.07.1933.
- Teixeira, Helio C. *Ritmos*. (Poesias) Rio de Janeiro: Ed. Cicerone Brasileiro, 1953.
- _____. *Horizonte* (Poemas e trovas). Rio, Tupy, 1955.
- _____. *Careta*, Rio, 17.10.1953.
- Tourinho, Eduardo In: Pacheco, Félix. Op.cit.
- Veiga, Cláudio. *Mini antologia bilíngüe da poesia francesa*. Salvador: Livraria Universitária, 1972.
- _____. *Antologia da poesia francesa*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- Villela, Mauro Mendes. *Algumas “Flores do mal”*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares S.A., 1964.
- Xavier, Fontoura. *Opalas*. Rio de Janeiro: Sauer, 1884. 4a ed 1928.
- _____. In: Magalhães Junior, Raimundo. Op. Cit.