

Resenha

DOI: 10.5007/2175-7917.2010v15n2p207

Anuário de Literatura

Volume 15

Número 02

Análise de uma tradução dos Pequenos poemas em prosa de Baudelaire

Gilles Jean Abes
Doutorando em Estudos da Tradução - UFSC

Os Pequenos poemas em prosa ou O spleen de Paris do poeta francês Charles Baudelaire foram publicados após sua morte, ocorrida em 31 de agosto de 1867, pela editora Michel Lévy em 1869, sob direção de Eugène Crépet. Todavia, a publicação desses poemas já ocorria desde 1855 em jornais tais como Le Figaro, La Vie Parisienne, L'Artiste, La Revue de Paris ou na Revue du XIX Siècle, concomitantemente aos poemas de As flores do mal (1857). Baudelaire se inspirou no Gaspard de la nuit de Aloysius Bertrand, livro igualmente póstumo publicado em 1842, um ano após a morte do autor, traduzido para o português por José Jeronymo Rivera pela editora Thesaurus de Brasília em 2003. O processo que Bertrand aplicou à pintura da vida antiga, Baudelaire quis transpor-lo à vida moderna com a ambição de criar uma “prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas, tão macia e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”, conforme afirma em uma epístola enviada a Arsène Houssaye que serviu de prefácio ao livro. Segundo Torremocha em sua obra Teoria del poema en prosa,

Desde el distanciamiento irónico y burlesco, Baudelaire inaugura la poética de la modernidad expresada en una poesía urbana que rompe los moldes del verso para adaptar el nuevo espíritu lírico contradictorio a las variadas impresiones y los pensamientos del poeta. Su valor radica en haber sabido dar un giro a toda la poesía no sólo por el empleo de la prosa, sino por un enriquecimiento total del

concepto de la poesía que abarca los elementos más anodinos y desagradables de la realidad.¹

O poema em prosa, enquanto gênero literário, firmou-se sem dúvida com essas 50 peças sintéticas, não metrificadas nem rimadas, com teor poético.

Existem algumas traduções desses poemas para o português, cuja mais antiga seria, conforme Ivo Barroso aponta, a de Paulo M. Oliveira pela editora Athena em 1937. Sem dúvida, a mais difundida (ou clássica) é a de Aurélio Buarque de Holanda publicada inicialmente em 1950 pela José Olympio, reeditada pela Nova Fronteira a partir de 1977 e incluída na obra Poesia e prosa de Charles Baudelaire, da editora Nova Aguilar, em 1995, com algumas alterações. Existe uma edição portuguesa da Divulgação, Porto, de 1963, com o título de Spleen de Paris. Além dessas, temos as traduções de Dorothée de Bruchard pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina com data de 1988 e a de Leda Tenório de Mota, da Imago, em 1995. Finalmente, a mais recente tradução dos poemas em prosa de Baudelaire é obra de Gilson Maurity publicada na Record em 2006. É justamente sobre esta última que me debrucei, não sem um cotejo com as traduções de Dorothée de Bruchard e de Aurélio Buarque de Holanda, assim como, com o texto fonte. Aliás, será a partir do texto de partida que iniciarei a análise dessa

¹ Torremocha, María Victoria Utrera. *Teoria del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. p. 88.

edição bilíngue. De fato, apesar da seriedade da editora Record e de seu bom trabalho relativo à tipografia, é forçoso constatar a presença de erros que se imiscuíram no texto em francês, caso do poema “O mau vidraceiro”: Erros tais como “sés” ao invés de “ses” (terceira pessoa do singular do pronome possessivo) ou “vois” no lugar de “voir” (infinitivo da verbo ver) na frase “vous n’avez pas même de vitres qui fassent vois (correto: voir) la vie en beau”.

Duas peças são objeto dessa análise de tradução: o poema supracitado e “As multidões”. Esta escolha pretende viabilizar o estudo, tendo em vista o número elevado de poemas em prosa, centrando-se em duas peças que simbolizam ou refletem as escolhas, com seus acertos e limitações, da tradução de Gilson Maurity.

O poema “O mau vidraceiro” é o nono do volume. A peça inicia com uma reflexão ou devaneio sobre a capacidade, da parte de homens inofensivos, hesitantes, preguiçosos, tímidos, ou ainda passivos, de agir precipitadamente sob impulso de uma força misteriosa e irresistível à espera de um detonador tal “uma flecha em um arco”. O narrador dá exemplos desses sujeitos embasbacados pelos atos que cometeram, ações repentinas e, por vezes perigosas, do qual se julgavam eles mesmos incapazes. O pensamento do narrador do poema o leva a confessar seu próprio ato brutal contra um vidraceiro que cometera um grave erro: não vendia vidros coloridos para alterar o panorama da cidade, para extrair o olhar do narrador da “...pesada e suja atmosfera parisiense.” O belo aqui é visto pelo viés da

deformação imposta por um elemento exterior à natureza. Poderíamos pensar em um quadro de Paul Gaughin para melhor visualizar a cena: uma paisagem colorida e transgressora da verdadeira natureza sob as mãos do artista. Trata-se, não somente, de um olhar sem concessão sobre a cidade de Paris, mas igualmente, de uma perspectiva pouco lisonjeira do ser humano. O narrador expõe seu ato de loucura contra um vidraceiro comum e, de certa forma, roga que pensemos e examinemos essa ação com cuidado. Os vidros coloridos representam nessa peça uma intervenção que insufla à cidade um momento de beleza artificial: a ilusão das cores que encobre uma sociedade vista em suas entranhas.

O vidro colorido é o pincelar cuidadoso do artista sobre o mundo para livrar-se alguns instantes de seu peso. Ora, o vendedor de vidros não responde a essas expectativas e provoca a ira do narrador/artista que lança bruscamente sua flecha sobre o pobre homem.

Há nesse poema uma sentença (em todos os sentidos do termo) primordial para o olhar do tradutor. Eis o que chamamos de ponto crítico da tradução. Quando o narrador urra, ébrio de sua loucura, “La vie en beau! la vie en beau!”, seu grito simboliza a revolta do sujeito perante a paisagem horrenda que sua visão de artista descobre. Um pouco como o olhar de D. H. Lawrence em seu “Caos em poesia”, ou pode-se lembrar ainda da novela do próprio Baudelaire, “La Fanfarlo”. Assim sendo, traduzir o grito dessa sentença deve ser a preocupação máxima do tradutor, eis o mais importante desafio de seu ato tradutório.

Ora, Gilson Maurity, certamente de forma involuntária, acabou por falhar na transcrição, como diz Haroldo de Campos, dessa expressão de desespero. De fato, ao transpô-la em português com a sentença “A vida é bela! a vida é bela!”, acabou por insistir no sentido contrário de todo o poema de Baudelaire. Justamente, a vida não é bela! Daí a necessidade do artifício para camuflar essa vista, daí a supremacia da arte. Por outro lado, o grito de “la vie en beau!” não representa, de um ponto de vista semântico, uma linguagem padrão ou até mesmo coloquial em francês. Trata-se de uma deformação da expressão: “voir la vie en noir”. Esta expressa uma postura pessimista do sujeito que vê o lado negro da vida. Ora, Baudelaire inverteu essa expressão ao substituir a palavra “noir” por “beau”, como que julgando a cidade em uma sentença/oração, no duplo sentido dos vocábulos, que roga pela intervenção artística e condena o vidraceiro. O vaso de flores que o narrador lança perpendicularmente sobre o pobre homem, representará simultaneamente a execução e o desnudamento de uma ação brutal cometida pelo narrador e por qualquer sujeito em potencial por mais inofensivo que pareça: inclusive o leitor. Eis o problema mais significativo dessa tradução que acaba por deturpar um elemento primordial do poema.

Não obstante, malgrado essa limitação, tanto Aurélio Buarque de Holanda quanto Dorothée de Bruchard tiveram dificuldades com a mesma sentença. O primeiro a traduziu desta forma: “O lado belo da vida”. O segundo tradutor, por sua vez, traduz “A vida bela de se ver”. Ambos provocam uma deformação de clarificação, concomitantemente, a um

empobrecimento qualitativo e quantitativo da frase, conforme os conceitos de Antoine Berman. As duas escolhas alongam a sentença, atribuem-lhe sentido fechado e acabam por sofrer certa perda estética, principalmente, na tradução de Dorothée de Bruchard. Além disso, o grito que deveria causar estranhamento ao leitor, já que se trata de uma forma singular, se torna familiar. No caso de Maurity, a escolha induz o leitor a uma abordagem equivocada do texto, já que o poeta jamais escreveu ou cogitou que a vida é bela.

Outra observação que pode ser feita no cotejo dos textos de partida e chegada, são os diferentes acréscimos e supressões realizados pelo tradutor, sem que haja a priori uma necessidade formal ou sintática. É o caso da metáfora da “flecha de um arco” (comme la flèche d’un arc) que se torna em português “flecha em um arco distendido”. Houve aqui acréscimo desnecessário e explicativo (deformação de clarificação) da palavra “distendido”. Outro exemplo, é a frase “e abri a janela, infelizmente!” (et j’ouvris la fenêtre, hélas!) que devém “e, então, abri a janela!” A interjeição “hélas” é suprimida aniquilando assim a consciência do narrador relativamente a seu ato brutal. Outra supressão no mínimo curiosa ocorre quando Maurity decide não traduzir “j’examinai curieusement toutes ses vitres, [...]” (examinei curiosamente todos esses vidros). Pode-se constatar que esse excerto não apresenta nenhuma dificuldade particular e, por outro lado, tem certa relevância para entender os atos do narrador.

Além das supressões, pode-se observar modificações no que tange à estrutura de algumas frases, tanto na pontuação, como na divisão de frases ou no acréscimo de aspas para introduzir o pensamento de um personagem descrito pelo narrador. Ora, não se trata de um diálogo ou de uma fala e estas aspas não existem no poema em francês. Além disso, algumas palavras importantes que estão em itálico no texto fonte perderam sua forma de destaque em português no mesmo trecho em que as aspas surgem: “...para ver, para saber, para tentar o destino, [...]” (...pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée,...) Há aqui nova tentativa de clarear o texto para o leitor, sem que uma necessidade latente seja percebida e, simultaneamente, houve perda de sentido ao compor sem grifo palavras voluntariamente destacadas pelo autor.

Dando sequência ao exame da tradução desse poema e omitindo os problemas de discordância de sentido em algumas escolhas de Maurity, uma importante metáfora do poema sofreu igualmente perda estética ou deformação de empobrecimento. Trata-se da imagem do palácio de cristal que precede a comentada sentença: “...il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d’un palais de cristal crevé par la foudre.” Na versão em português de Maurity: “...ele acabou de quebrar sob seu dorso toda a sua pobre fortuna ambulatória que resultou na fragorosa barulheira de um palácio de cristal destruído por um raio.” Primeiro, há empobrecimento na escolha do verbo “quebrar” ao invés de “partir”. Além disso, há perda e certa redundância quando o tradutor escolhe

traduzir “bruit éclatant” por “fragorosa barulheira”, pois o adjetivo fragoroso já aponta para um forte barulho. O termo barulheira significando “grande barulho”, há aqui emprego de uma expressão pleonástica que empobrece a metáfora, pois deixa de lado a polissemia do adjetivo “éclatant”. De fato, o vocábulo aponta para os sentidos do fragor e da explosão de luz (o resplendor). Eis uma peculiar dificuldade para qualquer tradutor, pois parece quase impossível transpor essa dualidade para o português. Aurélio Buarque de Holanda traduziu esse trecho da maneira seguinte: “que produziu o fragor de um palácio de cristal fendido pelo raio.” Dorothee de Bruchard preferiu: “que produziu o ruído estrondoso de um palácio de cristal atingido por um raio.” Em ambos os casos, a polissemia desapareceu, mas das três traduções, a que menos sofreu perda estilística e estética, foi a de Aurélio Buarque de Holanda. A metáfora criada/inventada por Baudelaire é surpreendente porque emprega ao mesmo tempo palavras rebuscadas e coloquias. Quando justapõe o verbo rendre (qui rendit / que produziu/rendeu) e o verbo crever empregado como particípio, o poeta cria uma tensão peculiar entre as palavras. No mais, o termo crevé (furado, perfurado) em nada se relaciona com o palácio de cristal, mas tem total fundamento para a imagem que o autor procura render, já que remete não somente ao sentido de um objeto atravessado como também à explosão de um balão. Assim, para não haver perda estética nesse ponto crítico, é preciso ter consciência dessa imagem e cuidar na escolha das palavras. Uma opção seria a de traduzir: “que rendeu o barulho fulgurante de um palácio perfurado pelo raio.” Essas escolhas preservariam a dualidade na

imagem explosão/luz de “bruit éclatant”, a singularidade do particípio crevé aplicado ao palácio de cristal de sorte a manter o estranhamento e/ou a riqueza da metáfora. Nesse ponto, as palavras de Manuel Bandeira, ao tentar definir a poesia quando afirma que ela se dá em uma “colisão de palavras”, têm todo valor, já que se tratando de um poema em prosa, sem metro ou rima, é vital preservar as metáforas que dão certa carga poética a essa forma híbrida.

Enfim, para concluir as observações sobre a tradução dessa peça, pode-se apontar ainda uma escolha questionável do tradutor na última e também primordial frase do poema: “Mas o que importa a eternidade da danação a quem achou em um segundo o infinito da alegria” (Mais qu’importe l’éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l’infini de la jouissance). A escolha de traduzir jouissance por alegria é injustificável tanto de um ponto de vista do sentido quanto do estético. Além disso, não se trata de uma censura onipresente aplicada ao termo já que este é empregado regularmente em outros poemas (caso de “As multidões”: verbo gozar). Dorothée de Bruchard e Aurélio Buarque de Holanda também evitaram o substantivo gozo, traduzindo-o por “fruição” e “prazer”, mantendo paradoxalmente o verbo gozar. Ora, tratando-se da moral alavancada pelo devaneio, no fato do narrador experienciar em um segundo o infinito do gozo decorrente de seu ato brutal sobre o vidraceiro, parece assaz empobrecedor não manter esse prazer intenso que desnuda, de certa forma, todo homem no reflexo da vidraça (o poema), inclusive o leitor.

A análise do poema de número XII, “As multidões”, resultou também na constatação de uma postura tradutória similar da parte de Gilson Maurity: modificações na pontuação, supreções e acréscimos dificilmente justificáveis. Por exemplo, “[...] jouir de la foule est un art;” devem “gozar da presença das massas populares é uma arte.” Ora, as palavras “massa” e “multidão” não são sinônimas, nem em francês, tampouco em português. O sentido figurado do vocábulo nos leva a entendê-lo como conjunto numeroso de pessoas, mas igualmente como “as camadas mais numerosas da população” (o povo). Essa conotação política atribuída pela escolha de “massa” (ou “massa popular”!) jamais foi intenção manifesta de Baudelaire que teria certamente escolhido o termo equivalente em francês (la masse). Dorothée de Bruchard cometeu o mesmo equívoco, intitulando inclusive o poema de “As massas”. Nessa peça, Aurélio Buarque de Holanda manteve acertadamente ao longo do poema o vocábulo “multidão”, não impelindo o leitor a interpretar o texto sob uma perspectiva político-social. Esta interpretação deve vir do sujeito que aborda o poema, jamais pela imposição arbitrária do tradutor, quando mais se este tem meios de evitá-lo. O poema “Les foules / As multidões” trata do poeta em um momento de criação/invenção, quando, em sua solidão, invade a multidão, inspirando-se dos sujeitos dignos de interesse, adotando “como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentem.” São poucos os poemas nos quais o poeta retrata certo aspecto de seu métier, outro exemplo sendo o da peça em verso “O sol”.

Essas deformações são inevitáveis no decorrer do ato tradutório, mas podem ser limitadas se o tradutor tiver consciência delas e souber julgar o seu impacto sobre o texto literário. Pois, finalmente, eis o principal objetivo perante um poema, romance ou qualquer obra literária: manter/recriar as qualidades estilísticas e estéticas da obra. Para tanto, não se pode apenas centrar o olhar sobre a noção de sentido, mais priorizar a palavra, lembrando aqui de Mallarmé. Ainda hoje, é comum os tradutores e editores valorizarem a “informação semântica” na qual o sentido estabelece um reinado despótico e apaziguador, texto no qual a leitura flui, no qual o estranhamento é abolido para servir o pobre leitor, segundo eles. E na intenção de aproximar o autor do leitor, acabam por afastá-los de forma velada. Tanto Berman quanto Haroldo de Campos percebem a importância da “informação estética”, como diz Max Bense citado pelo segundo. A literatura conquista essa informação estética que frequentemente transcende a língua padrão e nos conduz, segundo Bense, à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos”.² Nesse caso é vital traduzir o não-dito, pois é nessa sentença absoluta que o olhar crítico poderá atuar. Trata-se de uma linguagem da sugestão. Se “o tradutor se empenha em traduzir o intraduzível”, como foi dito por Paulo Rónai, talvez haja um grau de intraduzibilidade que nos permita preservar ou recriar a “informação estética” que seja leal ao tom ou à

intenção do autor traduzido. O sentido não deve assim impor sua autoridade quando não é o objetivo do texto dizer algo ou quando a recriação se impõe em decorrência de certas exigências formais. Assim, quanto mais o texto for constituído de informações estéticas, mais tender-se-á a observar a expressão artística, apartando-se, caso seja necessário, do sentido ou da língua padrão, dirigindo-se em diferentes casos à noção de sugestão. Ao contrário, quanto mais provido de informação semântica, mais preocupação e cuidado ter-se-á com o sentido do texto. Assim, o tradutor que se entrega ao despotismo exercido pelo sentido, à recriação pura e arbitrária, até mesmo à tentação de enobrecimento, não atingirá o seu objetivo central: o Texto.

A tradução da sentença “la vie en beau” clama por uma postura perante o texto literário: a consciência de um ponto crítico e de seu valor estético e a necessária preocupação com a *écriture*. Infelizmente, os numerosos acertos da tradução de Gilson Maurity são encobertos por escolhas questionáveis. Tratando-se de momentos cruciais e/ou de palavras pe(n)sadas com minúcia por Charles Baudelaire, que ficava furioso se removessem uma única vírgula de seus versos, o efeito de conjunto da tradução acaba sendo negativo e emblema uma lacuna do ato tradutório, ainda muito comum nas traduções, perante as teorias literárias e tradutórias e, sobretudo, frente aos valores que fazem de um texto uma obra de arte.

² Campos, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 31.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Gilson Maurity. – Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Poesia e prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **Petits poèmes en prose; Pequenos poemas em prosa**. Trad. de Dorothée de Bruchard. – Florianópolis: Ed. da UFSC, Aliança Francesa, 1988.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. O intraduzível como valor. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Maurio Furlan, Andréia Guerini. – Florianópolis: Nuplitt/Letras, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 31-48.

TORREMOCHA, María Victoria Utrera. **Teoría del poema em prosa**. – Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

