

# A Cadelinha de Baudelaire, na Fronteira do Traduzir

Álvaro Faleiros

...the problem is knowing what precisely is, can, or should be a translation, and how to carry such an operation out.

Eduardo Viveiros de Castro

**RESUMO:** A tradução poética tem sido tema de importantes discussões no meio literário. No Brasil, o assunto ganhou relevo sobretudo a partir da ideia da tradução como criação e como crítica de Haroldo de Campos. Sua poética do traduzir, de inspiração semiótica, explora a fronteira do traduzir por meio da forma. O intuito, aqui, é provocar o tensionamento da fronteira a partir de outro lugar, que acreditamos mais instável e irreverente, num atrito que provoca uma espécie de fratura.

**ABSTRACT:** A poetic translation has been the subject of significant discussion in literary circles. In Brazil, it has gained especially importance after the idea of translation as creation and as a critique of Haroldo de Campos. His poetic of translation inspired by semiotics explores the frontier of translating by the form. The aim here is to provoke the tensioning of the border from

PALAVRAS-CHAVE

tradução; criação; crítica; Haroldo de Campos; Baudelaire

KEYWORDS

translation; creation; critique; Haroldo de Campos; Baudelaire

another place, that we believe more unstable and irreverent, in a friction that causes a kind of fracture.

## I. Osso

A tradução poética no Brasil conta com o privilégio de ter um teórico com a capacidade intelectual e criativa de Haroldo de Campos; ele, em seu texto “Da tradução como criação e como crítica”, publicado pela primeira vez em 1963, trata de forma ímpar da tradução do que chama de “textos criativos”, compreendida como “recriação criativa”; estabelecendo-se entre os textos uma “relação de isomorfia”. Como explica Haroldo de Campos:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 1976, p.24).

Mais à frente explica que não é o caso, numa tradução assim concebida, de traduzir “apenas o significado”, sendo o parâmetro semântico “apenas e tão-somente a

baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”. O que se deve traduzir, pois, é “o próprio signo”, a “iconicidade do signo estético”, em suma, sua “fiscalidade”, sua “materialidade”, suas “propriedades sonoras”, sua “imagética visual”. A prática tradutória que serve de modelo é Ezra Pound. Segundo o próprio Haroldo de Campos, “em nosso tempo, o exemplo máximo de tradutor-recriador é, sem dúvida, Ezra Pound”; e cita o prefácio escrito por Hugh Kenner às *Translations* de Pound, no qual o prefaçador afirma que se “é certo que [Pound] não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, a seus ritmos, e ao seu tom”.

Entretanto, não se trata apenas de “recriação”, mas de “crítica”; conceito este também emprestado de Ezra Pound, pois este já falava, lembra Haroldo de Campos, de *criticism by translation*. A noção de “crítica” aqui devendo cumprir duas funções: primeiramente “tentar teoricamente antecipar a criação” e, em seguida, servir como “ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação das repetições” (CAMPOS, 1976, p.25).

Essa segunda função tem como intuito estabelecer um cânon literário ou, como prefere Haroldo de Campos, “a configuração de uma tradição ativa” (CAMPOS, 1976, p.31), por meio da seleção ao longo da história das literaturas ocidentais e orientais dos autores relevantes, sobretudo por sua suposta inventividade e dificuldade. Haroldo de Campos retoma, assim, a lista de Pound: poemas chineses, peças Nô japonesas, trovadores provençais, Guido Cavalcanti, Laforgue, Rimbaud, todos traduzidos, seja por Haroldo de Campos (poemas chineses, teatro Nô), seja por Augusto de Campos (trovadores, Laforgue, Rimbaud). A lista de autores se amplia com Joyce, Maiakóvski, E.E. Cummings, Mallarmé, Goethe, etc. Toda essa prática de tradução seria, segundo o próprio Haroldo, “experiência com textos difíceis”.

Em síntese, a tradução “como criação e como crítica” significa, para Haroldo de Campos, primeiramente, identificar os textos fundamentais para a constituição de uma determinada tradição literária marcada pela inventividade e dificuldade (que culminaria de algum modo no concretismo) para, em seguida, recriá-los a partir da materialidade do signo (imagens, ritmos e tom).

De certo modo, o conceito de tradução poética que se depreende é de cunho formalista e, dentro do projeto poético dos poetas concretistas, visa à criação de um cânone literário próprio, chamado naquele contexto, como vimos, de paideuma. A relação com o texto de partida é, portanto, uma relação essencialmente de “reverência”, pois se trata de construir, com rigor, um conjunto de referências literárias importantes para um determinado projeto estético.

A postura adotada por Haroldo de Campos, em grande medida, se aproxima da concepção de tradução poética elaborada por Etkind (1982). O autor russo desenvolve toda uma tipologia das traduções poéticas. Haveria, desse modo, um primeiro tipo de tradução, chamada de “tradução-informação”, geralmente em prosa, sem pretensão estética. Um segundo tipo de tradução seria a “tradução-interpretação”, isto é, uma

tradução que combina a paráfrase e a análise. O terceiro tipo é a “tradução-alusão”, em que são dados alguns exemplos versificados, em amostras parciais. O quarto modo é a “tradução-aproximação”, em que o tradutor aponta impossibilidades e se contenta com soluções parciais, que ‘sacrificam’ aspectos poéticos do original. O penúltimo modo é a “tradução-recriação”, que recria o conjunto, conservando a estrutura do original. Haveria, ainda, uma última maneira de se traduzir poesia, a “tradução-imitação”, que consiste em produzir uma obra que pertence mais ao tradutor, uma espécie de emulação. Para Etkind, a única forma que corresponderia a uma “verdadeira tradução” seria a “tradução-recriação”, cujo objetivo:

... consiste em criar, não um decalque, não uma cópia, mas um equivalente. Um tal equivalente é conforme em seu conjunto ao original, embora se distinga dele por efeito das exigências de uma outra língua e de tradições nacionais e culturais diferentes (ETKIND, 1982, p.XV).

Assim, o parâmetro para avaliar e validar uma tradução parece ser seu grau de equivalência em relação ao texto de partida. A tradução com o “mesmo valor”, em geral, seria aquela que por determinados critérios “em seu conjunto” se aproximaria mais da “estrutura do original”.

Paulo Vizioli, ainda que se diferencie de Haroldo de Campos, em certa medida parece apontar para a mesma direção ao declarar:

... é verdade que, às vezes, nos deparamos com traduções que, com justiça (dependendo, é claro, dos critérios adotados), são tidas pelos críticos como superiores aos próprios originais. E isso nos leva a concluir, numa contrapartida para a definição de Frost, que “poesia é também o que se ganha na tradução”. Podemos dizer até que, de certa maneira, é esse o conceito que muitos tradutores, – em geral, poetas eles mesmos, – parecem fazer do trabalho de versão. Para eles, o texto de partida é somente um estímulo para a própria inspiração; agem sobre ele com grande liberdade, atualizam-no, ajustam-no a seu mundo, amoldam-no à sua sensibilidade. O resultado, mais que uma tradução, é um poema original. Assim podemos considerar, por exemplo, as transposições que Salvatore Quasimodo fez dos líricos gregos, as famosas “adaptações” de Ezra Pound e, talvez, em nosso país, algumas das mais recentes tentativas de “transcrição” de Haroldo de Campos. (VIZIOLI, 1985, p.109-110).

As hesitações de um discurso pautado pela busca de relações de identidade (sejam elas formais, culturais, históricas) salta aos olhos nesse trecho de Vizioli. Primeiro, o autor começa chamando os resultados da reescrita em jogo de “traduções” e seus produtores de “tradutores”, para, na mesma frase, dizer que se trataria de “versões”.

Em seguida, afirma que os “tradutores” “atualizam” o texto e o “ajustam a seu mundo”. Não consigo imaginar tradução que, de algum modo, não o faça; a diferença residindo numa questão de “grau”, cujo “valor” é necessariamente marcado (historicamente, socialmente, ideologicamente, culturalmente, eticamente, esteticamente). Enfim, às ambíguas aspas que envolvem os termos “adaptações” e “transcrições” (e que não se encontram nas “transposições”), soma-se o curioso pronome indefinido “algumas” que acompanha “as mais recentes tentativas”, isto é, outras das tentativas de “transcrição” seriam, de fato, traduções? Quais seriam elas? Aquelas que melhor respeitassem a métrica ou os eventuais esquemas rítmicos? Aquelas que recuperassem as redes imagéticas ou as características retóricas do texto fonte?

Vizioli, em seu texto, destaca primeiro o “ritmo” dizendo que “não se pode aumentar arbitrariamente o número de sílabas” (VIZIOLI, 1985, p.113). Entretanto, como a língua inglesa possui um número muito maior de monossílabos, e o tradutor deve se preocupar também com o aspecto semântico, ele fica “nessa permanente necessidade de se escolher entre preservar o sentido em detrimento parcial do ritmo ou manter-se o ritmo, prejudicando um pouco o sentido” Vizioli aumenta “propositalmente, de pelo menos duas sílabas, os versos dos poemas” (VIZIOLI, 1985, p.115). Entra-se, assim, numa espécie de matemática poética que frequentemente se debate com outras questões retórico-formais. Por exemplo, em que medida, aumentar o número de sílabas distanciaria formalmente o texto de sua forma “equivalente” no português, em outras palavras, em que medida pode se dizer que um dodecassílabo em português pode ser equivalente a um decassílabo em inglês. Eis o tipo de impasse que uma abordagem pautada pela equivalência acaba produzindo em seu seio.

As margens entre o que seria uma versão, uma adaptação ou uma tradução são também um impasse insolúvel no interior de tal perspectiva. Se leio a famosa quadra que abre o soneto “Correspondances” de Baudelaire:

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

O que leio? Literalmente, uma possibilidade é:

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam por vezes sair confusas palavras;  
Lá o homem passa através florestas de símbolos  
Que o observam com olhares familiares.

Se retomo a mais reeditada tradução do poema no Brasil, leio:

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;  
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos  
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.  
(In: BAUDELAIRE, 1985)

Na primeira tradução não há nada, ou quase nada, do ritmo e da rima do poema de Baudelaire, na segunda, a rima e a métrica são impecáveis, estamos em plena isomorfia. Mas, apesar do rigor formal, da equivalência metro-rímica, para retomar Vizioli há pouco citado, não seria possível afirmar que, para Ivan Junqueira, “o texto de partida é somente um estímulo para a própria inspiração”? Que Junqueira “age sobre ele com grande liberdade, atualiza-o, ajusta-o a seu mundo, amolda-o à sua sensibilidade”? Não se trata de condenar o precioso trabalho de Junqueira, apenas apontar para o fato de que ele, ao traduzir Baudelaire, ou Vizioli ao, sistematicamente, transformar decassílabos ingleses em dodecassílabos, estão moldando o texto a sua sensibilidade, atribuindo-lhe valor; produzindo valências, mas não equivalência; do mesmo modo Haroldo de Campos e Etkin, ao defender “iso-morfias” ou “equi-valências” seguem, embebidos pela miragem da forma, da semelhança.

Mas seria essa a fronteira do traduzir? Parece que fugidia ela escapa... Por que, então, não partir da quebra? Por que não aceitar informação, interpretação, alusão, aproximação e imitação também como “verdadeiras traduções”? Por que não entender a crítica como uma experiência criativa que ative outros limites? Talvez ao “errar” a tradução produza efeitos...

## 2. Fratura

Baudelaire é, sem dúvida, um autor bastante incensado por um certo academicismo. Como apontou Antonio Candido, em seu estudo sobre “os primeiros baudelarianos”, depois da década de 1930, houve, em relação a Baudelaire, “uma espécie de consagração acadêmica, expressa em muitas traduções quase todas devidas a poetas convencionais” (CANDIDO, 2006, p.27). A essa consagração somam-se as leituras inspiradas por Walter Benjamin, em que salta aos olhos o poeta da modernidade. Em ambos os casos, ainda que de formas distintas, mergulhamos em leituras reverentes em relação ao bardo francês.

Ao traduzir *As flores do mal*, confesso que comecei a ficar um pouco incomodado com o excesso de autocomplacência do poeta francês, além da eloquência dramática

de seus versos. Nesse mesmo momento, deparei com a leitura do instigante livro de poemas do poeta mexicano Francisco Hernández, *Mi vida con la perra* (2013), onde se lê:

Enquanto toca o telefone, a cadela “Depressão”  
se angustia e se inconforma.  
Quando não toca mostra sua língua suspensa por sons  
e pede com insistência sopa de cotonetes usados.

Traduzir Baudelaire só me pareceu doravante possível se partisse de uma conversa imaginária do poeta choroso com a tal cadelinha do Chico mexicano. Assim, como preâmbulo às *Flores*, imaginei o seguinte texto:

Deprê já chega abanando seu tridente.  
“Que coisa fofa”, digo.  
“Estava com saudade de ti,  
Que há séculos mergulha no poço imenso dos Charles  
No vômito da bÍlis negra que se esparrama no papel”.

Ao qual segue a tradução (seja lá o que quiserem pôr para adjetivá-la), do poema de abertura das *Flores*, “Ao leitor”:

“Oi Deprê”, digo afagando seu pescoço:

“Nem sei se senti tanta saudade,  
Pois você anda sempre por aqui,  
Acompanhada da tolice, do erro, do pecado e da mesquinhez.  
São teus amigos esses estranhos bichinhos  
Que ocupam nossos espÍritos, trabalham nossos corpos,  
E nós, poetas tristes, como os mendigos  
Alimentamos os vermes de nossos mais caros remorsos.  
Ai! Temos pecados teimosos e arrependimentos covardes;  
E cobramos bem caro as confissões.  
Estranho, não é Deprê?  
Mas sempre voltamos felizes pela lama da estrada,  
Acreditando com vis lágrimas lavar nossas marcas.

O Coisa Ruim segue embalando com calma nossa alma encantada,  
E o rico metal de nossa vontade evapora nas mãos desse sábio alquimista.  
É ele quem segura os fios que nos movem!

Nos objetos nojentos estão nossas iscas;  
A cada dia ao Inferno descemos um passo,  
Curiosamente, sem horror, ou quase, através do fedor das trevas.

Assim, feito um devasso que beija e come o seio martirizado de uma puta velha,  
Nos deliciamos roubando de passagem um prazer clandestino  
E esprememos com gana uma quase passada laranja.

Presos, formigamos uma multidão bêbada de demônios,  
E, quando respiramos, há Morte em nossos pulmões  
E descemos numa febre invisível de surdos lamentos.

Ai Deprê! O estupro, o veneno, o punhal, o incêndio  
Seguem bordando com seus graciosos desenhos  
O rascunho banal de nosso miserável destino.

Alma atrevida, comentam alguns críticos mais ferozes,  
Entre os chacais, as panteras, os lincos, os escorpiões, os macacos, as serpentes, os abutres.  
Riem, não sei se felizes, por entre os monstros que grasnam, rosnam, rastejam, gritam,  
no zoo infame de nossos vícios.

Deprê, minha cadelinha, há um diabinho ainda mais feio, maléfico, imundo, creia, E  
mesmo se não berra nem gesticula muito,  
Tem deixado a terra em cacos e, com seus bocejos, brinca de engolir o mundo.  
É o Tédio com seu olho pleno de um choro involuntário que,  
Fumando seu cachimbo, sonha cadafalsos.  
Mas é claro, Deprê, que isso você já sabia, minha hipócrita amiga<sup>1</sup>.

### O jogo prossegue, com a seguinte tradução de “Bénédiction”:

<sup>1</sup> Para facilitar a vida do leitor desejoso de mergulhar no fascinante jogo da comparação, segue o texto de Baudelaire:  
AU LECTEUR

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine, Occupent nos esprits et travaillent nos corps, Et nous alimentons nos aimables remords, Comme les mendiants nourrissent leur vermine. Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ; Nous nous faisons payer grassement nos aveux, Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux. Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches. Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste Qui berce longuement notre esprit enchanté, Et le riche métal de notre volonté Est tout vaporisé par ce savant chimiste. C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent ! Aux objets répugnants nous trouvons des appas ; Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent. Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange Le sein martyrisé d'une antique catin, Nous volons au passage un plaisir clandestin Que nous pressons bien fort comme une vieille orange. Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes, Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons, Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes. Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins Le canevas banal de nos piteux destins, C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie. Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, Dans la ménagerie infâme de nos vices, Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde ! Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, Il ferait volontiers de la terre un débris Et dans un bâillement avalerait le monde ; C'est l'Ennui ! — l'œil chargé d'un pleur involontaire, Il rêve d'échafauds en fumant son houka. Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !

Deprê, preciso confessar: Mamãe não me ama como eu gostaria.  
Soube que, quando eu nasci, por um decreto das potências supremas,  
Ela, espantada e cheia de blasfêmias,  
Crispou os punhos a Deus, que a olhou com piedade, e disse:

“Ah! por que não pari um rolo de serpentes,  
Melhor que ter de nutrir esta aberração!  
Maldita a noite de efêmeros prazeres em que meu ventre gerou minha expiação!”

Não satisfeita, ainda prosseguiu:

“Posto que tu me escolheste entre as mulheres  
Para ser o desgosto de meu triste marido,  
E que não posso apenas lançar entre as chamas,  
Como carta de amor, esse monstro mirrado,  
Farei recair teu ódio que me esmaga  
Sobre o instrumento maldito de tuas maldades,  
Torcerei tão forte essa árvore miserável,  
Que não irão brotar seus botões empestados!”.

Assim, Deprê, tão cheia de crueldade, ela voltou a engolir a espuma de seu ódio.

E, não compreendendo os desígnios eternos,  
Ela mesma preparou uma fogueira consagrada ao crime materno.  
Porém, parece que Deus gosta de poesia, pois, sob a tutela invisível de um Anjo, Eu, o pobre  
filho deserdado, de sol me embriago,  
E, em tudo que come e que bebe, reencontro a ambrosia e o néctar vermelho.  
Desde então, nas horas vagas [que no meu caso são muitas], falo com as nuvens e com o  
vento brinco.  
É claro, Deprê, que encho a cara direto, cantando em meio à via sacra.  
E o espírito que me segue nessa romaria chora ao me ver, por um instante, feliz como um  
pássaro selvagem.

Infelizmente, todos que quero amar me observam com medo,  
Ou então, valendo-se de minha tranquilidade,  
Veem quem consegue arrancar-me mais um lamento.  
Como se não bastasse, testam sobre mim sua ferocidade sem fim.  
Você acredita, Deprê, que até no pão e no vinho destinados a minha boca  
Misturam cinzas com impuros escarros?

E ainda, com hipocrisia, rejeitam tudo aquilo em que ponho a mão  
E se acusam de ter posto os pés em meus passos.

Certamente, qualquer tentativa de isomorfia, equivalência ou correspondência jogará as traduções acima no abismo da indiferença ou, se dermos sorte, irão submetê-las à crítica feroz. Entretanto, como dizia o pobre Charles à sua cadelinha: “Deprê, o tédio é o diabinho mais feioso desse mundo”; por isso, nem sempre todos se conformam com as fronteiras.

## Referências

- BAUDELAIRE, C. *As Flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CAMPOS, H. *Da tradução como criação e como crítica*. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, A. “Os Primeiros baudelarianos”. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- ETKIND, E. *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Tradução do russo por Wladimir Trubetskoi com a colaboração do autor. Lausanne: L’âge de l’Homme, 1982.
- HERNÁNDEZ, F. *Mi vida con la perra*. Guadalajara: Mantis Editores, 2013.
- VIZIOLI, P. A tradução de poesia em língua inglesa. *Tradução & Comunicação*, 2, 1985.

**Contribuição recebida em:** 22/08/2013.

**Contribuição aceita em:** 03/10/2013.

**Referência eletrônica:** FALEIROS, Álvaro. A Cadelinha de Baudelaire, na Fronteira do Traduzir. *Revista Criação & Crítica*, n. 11, p. 111-119, novembro 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.