

POLISSISTEMA, TRADUÇÃO E DIVERSIDADE DE VOZES NO *SPLEEN DE PARIS*

MÔNICA SOUSA ALMEIDA*

* Professora de Língua e Literatura Francesas na UFBA e doutoranda em Literatura Francesa (Tradução) na USP.

RESUMO: Tomando como ponto de partida a teoria do Polissistema de Itamar Zohar e as novas perspectivas que o autor apresenta no que diz respeito especificamente à tradução, o propósito deste ensaio consiste em um levantamento de questões acerca das diferentes transposições do poema em prosa baudelairiano para a língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Polissistema; Tradução poética; Interferência; Poema em prosa; Baudelaire.

No sentido de transcender a análise literária balizada pelos conceitos de nacionalidade, de influência, e visando à articulação entre a linguagem e a sociedade, Itamar Even-Zohar elaborou uma teoria a partir das noções de sistema e repertório, que posteriormente veio a ser denominada Polissistema. Este conjunto de reflexões, que se consolidou sobretudo a partir dos anos '80, está fundamentado no formalismo russo e nas pesquisas do autor acerca da história da literatura hebraica. Seu objetivo está centrado em um trabalho com complexos mais amplos, para explicitar as relações sincrônicas e diacrônicas da literatura, segundo um funcionalismo dinâmico. Trata-se de uma ciência cuja tarefa maior não consiste no estudo e classificação de determinados escritores ou obras,

mas antes na formulação de leis e hipóteses envolvendo uma multiplicidade de fatores, rompendo com o critério de julgamento de valor da crítica tradicional.

Sem dúvida, o cerne da teoria do Polissistema se configura mediante a concepção de *interferência*. Segundo Zohar, ela representa uma interdependência entre os sistemas literários, e é definida como “uma relação entre literaturas, em que uma determinada literatura A (literatura fonte) pode se tornar a fonte direta ou indireta de empréstimos para uma literatura B (literatura alvo)”.¹ Este fenômeno permite que o conceito de influência seja revisto, ao colocar em questão a idéia de superioridade de uma fonte e de inferioridade da literatura receptora.

Ao visar às formas de produção literária tradicionalmente consideradas secundárias, o Polissistema concede à tradução um lugar proeminente em seus estudos e se apresenta como uma alternativa para o aprofundamento das análises sobre este assunto. Segundo Zohar, a tradução literária constitui não somente um sistema integral, mas é sobretudo o sistema mais ativo do Polissistema. Assim, um dos aspectos inovadores de sua teoria consiste na utilização dos conceitos de interferência e transferência para se repensar o ato tradutório, possibilitando o desvendamento das relações extralingüísticas que determinam a sua produção; nesse sentido, o texto traduzido deixa de ser percebido como um fato acabado, neutro, desvinculado do contexto em que foi elaborado e independente do jogo de poder entre centro e periferia. Ele se apresenta como uma correlação de fatores que lançam novas luzes no que se refere à visibilidade do tradutor e às razões de suas opções.

Desta maneira, o Polissistema desloca algumas questões basilares da tradutologia, que dizem respeito à fidelidade e à imitação. Segundo Zohar, a tradução não pode ser pensada a partir de tais critérios, pois eles manifestam uma incapacidade de percepção da inserção dos textos, dos modelos, em uma estrutura mais ampla, e obscurecem as condições que presidiram à sua produção na cultura alvo; a utilização do conceito de fidelidade circunscreve a investigação sobre o ato tradutório a um levantamento de “erros”, “incompreensões”, “boas” ou “más imitações”, revelando uma visão redutora, que caminha em direção a uma única possibilidade de leitura e tradução do texto original, ignorando as relações complexas entre autor, produto, leitor e cultura, assim como a heterogeneidade no âmbito do universo literário.

Como a especificidade da tradução somente poderá ser detectada através de um contexto mais amplo, posto que ela se dá a ver como um fenômeno de interferência, ela passa a ser definida como uma *reformulação*, um processo de *decomposição e recomposição*, que se contrapõe à imitação e à adaptação.² No que se refere à sua análise, o autor propõe duas diretrizes: 1) que a preocupação quanto à identidade entre o texto original e o traduzido seja substituída pela questão relativa às *circunstâncias* que governam a relação entre um produto B e uma fonte A; 2) que o exame do texto dê lugar ao estudos de modelos.

A partir destas colocações, Zohar sugere que a lei básica que conduz a tradução consiste na produção de um texto alvo no interior de um sistema e de um polissistema, em razão de procedimentos de transferência, juntamente com as normas a eles impostas pelas intra-relações do polissistema alvo. Estes procedimentos e as modificações a que se submetem são determinados pelas funções do repertório do polissistema alvo.³

⁽¹⁾ Itamar Even-ZOHAR, “Polysystem Studies”, *Poetics Today* (Durham, Duke University Press), v. 11, n.1, p. 247-51, 1990.

⁽²⁾ *Idem, ibidem*, p. 75.

⁽³⁾ *Idem, ibidem*, p. 78.

Visto que o texto traduzido está relacionado com a situação dos sistemas, do repertório literário, com as normas e comportamentos pertencentes à cultura de chegada, as questões fundamentais que se colocam diante do ato tradutório, segundo Zohar, são as seguintes: até que ponto uma tradução desempenha uma função central ou periférica no polissistema em que se insere? Ela possui junto a este um caráter primário (inovador) ou secundário (conservador)?

Sem dúvida, as propostas e os conceitos aqui mencionados podem contribuir para um aprofundamento da discussão concernente à tradução da literatura francesa no Brasil; abandonando a perspectiva especular, eles permitem vislumbrar um outro enfoque quanto à diversidade de olhares em torno do *Spleen de Paris*, de Baudelaire,⁴ segundo duas transposições: a de Paulo Oliveira (1937)⁵ e a de Aurélio Buarque de Holanda (1950).⁶

O poema em prosa constitui uma forma de linguagem ainda bastante problemática para a crítica literária; apesar de algumas tentativas visando explicitar as suas leis (S. Bernard, Riffaterre, L. Decaunes), este “gênero” permanece até hoje como uma irregularidade no universo da escritura, e solicita uma nova reflexão acerca da significação da palavra poeticidade. Ao produzir *Le Spleen de Paris*, Baudelaire definiu a sua coletânea como um *accidente*, ou seja, como um desvio em relação ao projeto original, que consistia na imitação (na tradução), em prosa, de um modelo já existente: *Les Fleurs du Mal*. Nesse sentido, os *Petits Poèmes en Prose* manifestam um caráter eminentemente fragmentário, configurando-se como uma *serpente*, um conjunto “*sans queue ni tête, puisque, au contraire, tout y est à la fois, tête et queue, alternativement et réciproquement*”;⁷ em vez de obedecerem às normas da poesia francesa do século XIX, eles são conduzidos pela busca de uma espécie de “*embriaguez*” na linguagem e pela dissimetria, a dissonância do ritmo rapsódico, “*qui définit si bien un train de pensées suggéré et commandé par le hasard des circonstances*”.⁸ Portanto, esta forma de escritura contraria a própria concepção de composição poética baudelairiana, fundada nos princípios da harmonia geral e da unidade.

Do ponto de vista tradutório, este fenômeno não pode ser negligenciado. A teoria do Polissistema se apresenta aí como um instrumento de análise, ao considerar a inscrição do texto em um contexto mais amplo: não é possível examinar o *Spleen de Paris* e suas transposições sem se levar em conta a posição do poema em prosa nos sistemas fonte e alvo em que ele se produziu. Por um lado, tanto na França quanto no Brasil, os *Pequenos Poemas em Prosa* pertencem à esfera do *não-canônico*, pois Baudelaire permanece sendo o autor consagrado das *Flores do Mal*; porém, no que se refere ainda à sua recepção, observa-se, entretanto, que há diferenças entre os dois países: a poesia em prosa baudelairiana, consagrada pelo público e pela crítica, foi retomada como um modelo por Mallarmé e, posteriormente, pelos poetas surrealistas, lançando as bases para o surgimento da escritura automática. Dessa maneira, apesar de não-canônicos, os poemas em prosa de Baudelaire se inserem em um repertório que teve tempo para se estabelecer ao longo da história literária francesa no século XX; por essa razão, alguns dos poemas do *Spleen de Paris* figuram em certos manuais escolares e em antologias.

Já no Brasil, esta coletânea possui uma situação mais periférica, apesar de suas quatro traduções integrais,⁹ talvez pelo fato de que o próprio poema em prosa, como forma de discurso, se encontra quase ausente na nossa literatura. Ele foi aqui introduzido por Cruz e Sousa, curiosamente a partir de um diálogo do

⁽⁴⁾ Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1975, t. 1.

⁽⁵⁾ *Idem*, *Pequenos Poemas em Prosa*, trad. de Paulo Oliveira, Rio de Janeiro, Athena, 1937.

⁽⁶⁾ *Idem*, *Pequenos Poemas em Prosa*, trad. de Aurélio Buarque de Holanda, São Paulo, José Olympio, 1950.

⁽⁷⁾ C. BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 275.

⁽⁸⁾ *Idem*, *ibidem*, p. 428.

⁽⁹⁾ Além das traduções já citadas, as duas outras versões brasileiras da

poeta catarinense com a estética de Baudelaire. Este tipo de linguagem também se faz presente na obra de Carlos Drummond e, mais tarde, nos poemas de Mário Faustino, Mário Quintana e Haroldo de Campos; todavia, mesmo após o modernismo, é a forma versificada que possui uma posição *central* em nosso sistema literário, pois até hoje prevalece em nosso país a idéia de que a poesia está identificada com o verso. Assim, a ruptura representada pelo poema em prosa na França, mediante uma tensão antiverso e antiordem, vai encontrar aqui a sua equivalência na utilização do verso livre e, em seguida, na poesia espacial dos concretistas.

Tendo em vista estas colocações, o interesse das transposições do *Spleen de Paris* para o português consiste, em primeiro lugar, no fato de os tradutores se apropriarem de um modelo *central* no sistema A (o poema em prosa), que nele desempenha um papel primário, inovador, a fim de reformulá-lo em um sistema B, no qual este modelo ainda não se encontra consolidado. Segundo Zohar, este tipo de fenômeno é caracterizado por uma *interferência intensa*; ele permite que a tradução se torne uma fonte de novas possibilidades escriturais no sistema alvo, fornecendo-lhe novas alternativas e tornando-o mais flexível.

Um segundo aspecto a ser destacado diz respeito às diferenças internas entre as recomposições brasileiras, em razão de suas relações com os diversos componentes do sistema alvo, que originaram sua especificidade e autonomia como sistemas textuais.

Um dos elementos que participam da elaboração dos poemas em prosa baudelairianos se manifesta na amplificação do conceito de “correspondências”, a partir da exploração de novas possibilidades da linguagem, responsáveis pelo aparecimento de nuances fugitivas e de combinações inusitadas entre o *som*, a *cor* e o *perfume*. Este procedimento coincide com uma nova atitude ante o exotismo em *Le Spleen de Paris*; por exemplo, no texto “Les Projets”, o devaneio permite o surgimento de um conjunto de detalhes, por meio dos quais o poeta constrói três situações ideais, mediadoras de prazer, associadas à mulher amada e à sensualidade. À primeira imagem gira em torno de um palácio; em seguida, ao passar diante de uma loja de gravuras, o narrador depara com uma estampa de uma paisagem tropical, reinventada no seguinte fragmento:

Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j'ai oublié les noms..., dans l'atmosphère, une odeur enivrante, indéfinissable..., dans la case un puissant parfum de rose et de musc..., plus loin, derrière notre petit domaine, des bouts de mâts balancés par la houle..., autour de nous, au delà de la chambre éclairée d'une lumière rose tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches et de fleurs capiteuses, avec de rares sièges d'un rococo portugais, d'un bois lourd et ténébreux (où elle se reposerait si calme, si bien éventée, fumant le tabac légèrement opiacé!), au delà de la varangue, le tapage des oiseaux ivres de lumière, et le jacassement des petites négresses..., et, la nuit, pour servir d'accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique, des mélancoliques filaos! Oui, en vérité, c'est bien là le décor que je cherchais. Qu'ai-je à faire de palais?¹⁰

O sentimento de exílio e o desejo de evasão, retomados do romantismo francês, são recriados nos poemas baudelairianos através do tema da viagem e da invenção de paisagens interiores associadas ao sonho. O poeta se projeta na busca do *ailleurs*, representado pela imagem do Oriente, que no século XIX

coletânea baudelairiana são: *Pequenos Poemas em Prosa*, trad. de Dorothee de Bruchard, Florianópolis, Ed. da UFSC/Alliance Française, 1988; e *O Spleen de Paris*, trad. de Leda Tenório da Mota, Rio de Janeiro, Imago, 1995.

⁽¹⁰⁾ C., BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, op. cit., t. I, p. 314-5.

designava todos os lugares que não fossem a França. Suas viagens pertencem ao domínio do imaginário, constituindo um mundo idealizado, que muitas vezes é exprimido mediante evocações.

Ao ler este poema pela primeira vez, perguntei-me se ele não estaria relacionado com o Brasil, não somente por seu aspecto tropical, mas sobretudo pela alusão ao rococó português. Segundo esta hipótese, ao pensar sobre a sua tradução, confrontamo-nos com um problema singular: trata-se da reconversão do diálogo estabelecido entre Baudelaire e a nossa cultura (marcado pelo imaginário e pelo exotismo) para o sistema que o gerou, sistema este em que o exotismo se transforma em uma realidade concreta; no texto traduzido, a vegetação, os objetos, o “tagarelar das negrinhas” se submetem a uma outra leitura, talvez menos insólita e mais mimética (ou realista), posto que os leitores brasileiros estão mais familiarizados com este cenário do que os europeus. Assim, apesar das equivalências lingüísticas presentes nas duas traduções, pode-se considerar que todas se distanciam do original, em razão do problema da transposição, para o nosso sistema, de um exotismo que ele não possui. Uma vez que o *ailleurs* baudelaireano se torna *ici* em nossa língua/cultura, os procedimentos utilizados pelo poeta para criar um mundo estranho e estrangeiro, no texto original, assumem novas faces nas recomposições brasileiras. Esta operação revela uma circularidade, envolvendo uma dupla tradução: Baudelaire “traduzindo” a nossa cultura (filtrando-a através de sua imaginação), e, num segundo momento, a retransposição deste produto por dois tradutores, em épocas diferentes, que o devolvem para o sistema a partir do qual ele foi inspirado, fazendo que ele aí adquira novas configurações. Portanto, trata-se de um fenômeno em que ambos os textos, original e traduzido, “lêem-se” reciprocamente.

Os *Pequenos Poemas em Prosa*, de Paulo Oliveira, foram publicados em 1937, durante a década em que houve uma verdadeira consagração da poesia baudelaireana no Brasil, graças às diversas transposições das *Fleurs du Mal*, sobretudo a partir da iniciativa de Félix Pacheco. Segundo Antonio Candido,¹¹ estas traduções são bastante convencionais; porém, este fato é relevante, na medida em que se pode constatar a constituição de um modelo baudelaireano nesta época, que estaria presente no espírito de um público potencialmente interessado pela leitura da obra do autor. Neste contexto, o fato de o tradutor optar pelo título *Pequenos Poemas em Prosa*, em vez de *O Spleen de Paris*, pode indicar um projeto de modificação no repertório literário brasileiro e a tentativa de legitimação de uma nova forma de escritura.

Para Zohar, uma tradução pode assumir, ao mesmo tempo, uma posição primária (renovadora) e secundária (conservadora) em um sistema. Assim, se, por um lado, o texto de Oliveira é governado por um sentimento inovador, no sentido de introduzir uma forma de linguagem alternativa em nossa literatura, por outro, sua produção está apoiada num modelo secundário no sistema alvo, que obedece a padrões de linguagem já conhecidos, resultando na transformação de certas funções do texto original em uma simplificação ou esquematização.

No início do fragmento já citado, o sintagma “*une belle case en bois*” funciona como uma matriz, instalando um aspecto estrangeiro no texto, pois, em francês, *case* é um termo arcaico, que designa especificamente uma cabana, uma habitação tradicional em sociedades primitivas. Além disso, um dos procedimentos recorrentes nos poemas em prosa de Baudelaire consiste na repetição de palavras, motivada, em parte, pela criação de efeitos rítmicos e pela reprodu-

⁽¹¹⁾ Antonio CANDIDO, “Os primeiros baudelaireanos”, in *A Educação pela Noite e Outros Ensaíes*, São Paulo, Ática, 1987, p. 107-27.

ção de um movimento rapsódico; assim, vemos ressurgir, mais adiante, no mesmo texto, a imagem de *case* associada a *parfum*. Paulo Oliveira traduziu *case* de duas maneiras: primeiramente, como *uma bonita residência*, que indica apenas a idéia de domicílio, de uma forma vaga, atenuando a sua marca cultural; em seguida, como *casa*, rompendo a correspondência sonora e semântica no poema original (*case-bois*; *case-parfum*).

“*Une case... enveloppée de tous ces arbres bizarres*”: através deste participio passado, o verbo *envelopper* é aqui empregado em sua acepção literária, no sentido de esconder, ocultar; em português, ele possui uma outra forma, mais redutora e próxima do sentido usual da palavra francesa (o de “*entourer*”), em *cercada de árvores bizarras*. Ao mesmo tempo, ocorre uma outra simplificação no segmento “*dans l’atmosphère, une odeur enivrante (...) dans la case un puissant parfum de rose e de musc*”, em que Baudelaire estabelece um jogo semântico, a partir de um dos elementos essenciais das correspondências, o perfume. A palavra *odeur* é equivalente a emanações voláteis, enquanto *parfum*, palavra recorrente no universo baudelairiano, constitui uma metáfora, evocando a mulher, a sensualidade e o exotismo, além de permitir a passagem de um sentimento spleenético para um mundo ideal. A transposição brasileira dá a ler “Na atmosfera, um perfume inebriante (...) dentro de casa, um aroma de rosa e de musgo”, em que se observa uma inversão dos termos *odeur-parfum*; conseqüentemente, a relação entre a intensificação dos perfumes e *case*, que se estende à realização do desejo amoroso e à valorização de um mundo interior criado pelo poeta, desaparece neste segmento. Por outro lado, a alusão ao *musc* (almíscar), que contribui para a construção do caráter exótico deste fragmento, é transformada em português em *aroma de musgo*, fazendo lembrar o odor de lugares sombrios e úmidos, que nada têm em comum com o aspecto raro e extraordinário que Baudelaire concede à palavra.

Les stores, termo pouco usual, designando uma cortina em tecido ou bambu, que se enrola, sendo utilizada habitualmente em janelas e portas, é traduzido por *cortina*, apesar da existência da palavra *estores* em português; *les nattes* (esteiras) *fraîches* se transformam em *frescos cipós*, enquanto *de rares sièges* (assentos) *d’un rococo portugais, d’un bois lourd et ténébreux* tornam-se “luxuosos banquinhos de rococó português, feitos de uma madeira pesada e escura”.

Os adjetivos nos poemas em prosa suscitam uma reflexão à parte, pois são responsáveis pela criação de associações inusitadas na língua francesa, ultrapassando a lógica do olhar comum e estabelecendo a ligação entre imagens que antes nunca foram relacionadas. O *bois ténébreux* é exemplar deste procedimento: na poética de Baudelaire, *ténébreux*, palavra literária, pertence à esfera do *Spleen* (ele mesmo afirma que *Ma jeunesse ne fut qu’un ténébreux orage*); no contexto deste poema, a vinculação deste termo à madeira é surpreendente, e dá origem a uma ambigüidade (madeira escura, mas também terrível, assustadora, originária das trevas), que se confunde com a passagem do ideal à angústia.

A imagem da varanda (*Le balcon*), emblemática da harmonia entre o espaço interior e exterior nas *Flores do Mal*, adquire uma nova face neste poema em prosa, pelo exotismo do termo arcaico *varangue*, que difere de *véranda*, pois originalmente representa as varandas em uso nos estabelecimentos franceses nas colônias. Esta palavra é problemática para os dois tradutores, dada a sua inexistência em nosso idioma; assim, foi escolhida a solução *varanda*, que no

entanto não se encontra forçosamente vinculada a uma realidade exclusivamente tropical.

As manifestações das correspondências através do som se produzem a partir da utilização de termos inusitados: *tapage des oiseaux*, barulho confuso e desordenado produzido por pessoas, e aqui relativo aos pássaros, é transposto como *gorjeio dos pássaros*, enquanto o *jacassement* das negrinhas, termo originário de Jacques (apelido de *pie* [pega], que também significa tagarela, mulher faladora), é recomposto como *algaravia* (linguagem árabe, e por extensão, confusão de vozes), no texto de Oliveira. A imagem surrealista do canto *des arbres à musique* é reduzida a cantos dos *instrumentos de música*, e os *filaos*, árvores conhecidas no Brasil sob a designação de “casoarinas”, originárias da Austrália e introduzidas nas regiões tropicais das colônias francesas, são convertidos em *flautas* melancólicas. Finalmente, a palavra *décor* (cenário), que sintetiza todos os desdobramentos do perfume, da cor e do som, neste fragmento é considerada um simples ornamento: “está lá o ornamento que procuro. Que posso fazer num palácio?”.

A transposição de Aurélio Buarque de Holanda (1950) é conduzida por outras opções e foi elaborada após as publicações das traduções das *Fleurs du Mal* pelos poetas da geração de 45, entre eles Guilherme de Almeida e Péricles da Silva Ramos. Trata-se da tradução mais divulgada, e, por essa razão, ela se caracteriza como o modelo de poema em prosa baudelairiano mais conhecido pelo público brasileiro. Os critérios que presidiram à sua elaboração se distanciam do espontaneísmo de Oliveira e caminham em direção a uma construção mais formal dos poemas, balizada menos por uma “reinvenção” ou transgressão da língua portuguesa, do que por uma tentativa de aclimatar a poética baudelairiana às convenções estéticas do universo literário da época do tradutor. Uma das conseqüências deste fato consiste na substituição de clichês, de elementos da linguagem corrente e coloquial, inscritos no texto original, por uma linguagem considerada erudita, e às vezes rebuscada.

É possível sugerir que, entre outras razões, este procedimento tenha sido motivado por um diálogo entre o tradutor e o leitor, cujas expectativas, fundadas em uma determinada concepção de tradução, intervêm na composição do texto alvo. Em outras palavras: no momento em que esta versão foi produzida, prevalecia a idéia de que a apreciação do texto traduzido não dependeria tanto da fidelidade à língua-fonte ou ao “estilo” do autor, posto que o público leigo não teria condições de julgá-los; portanto, a “boa” tradução seria avaliada sobretudo a partir do uso que o tradutor faria de seu próprio idioma, e da reprodução do original, tendo em vista as normas estéticas da literatura do sistema alvo. Assim, categorias como fluência e riqueza de vocabulário eram encaradas pelo público como um valor, uma *performance*, como provas da mestria e competência do tradutor.

No poema “Os projetos”, a palavra *case* foi traduzida por “uma bela casa de madeira”, solução em que o exotismo do termo original, já mencionado, se converte em uma generalização, dada a dificuldade em se encontrar um termo arcaico equivalente em português, que reproduza o caráter de estranheza introduzido no original. A poeticidade do adjetivo *enveloppée*, reforçando o aspecto estrangeiro de *case*, em “*enveloppée de tous ces arbres bizarres*”, é recriada mediante a seguinte solução: “envolta por todas essas árvores estranhas”, onde a palavra *envolta* guarda o aspecto oculto e protegido de *case*, diferindo de

cercada, solução apresentada por Oliveira. Além disso, a palavra *luisant* (em *arbres luisants*), utilizada em vários outros poemas de Baudelaire (“*Des meubles luisants/ Polis par les ans,/ Décoreraient notre chambre*” – “*L’invitation au voyage*”), adquire aqui um valor de polidez, que se confunde com o sentido de luminosidade e brilho, através do adjetivo *luzidia*.

O jogo de linguagem em torno dos perfumes, na seqüência “*Une odeur enivrante (...), un puissant parfum de rose et de musc*”, foi reproduzido na construção “um odor embriagante (...), um poderoso perfume de rosa e de almíscar”; o adjetivo *embriagante* nela inscrito vai encontrar um eco mais adiante, em *pássaros ébrios* (*des oiseaux ivres*), através de uma correspondência semântica e aliterativa. Em seguida, “*des bouts de mâts balancés par la houle*” encontra sua equivalência poética “em topos de mastros balançados pelo marulho”, que contrasta com “extremidades de mastros balanceados pela maré”, de Oliveira.

A associação entre a luz e o espaço, presente em “*la chambre éclairée d’une lumière rose*”, é revestida de um novo sentido em “o quarto banhado de uma luz rósea”, visto que as palavras *banhado* e sobretudo *rósea*, hoje em desuso, podem evocar um sentimento inerente à poesia romântica brasileira; por outro lado, Oliveira propõe a seguinte solução: “o quarto iluminado por uma luz cor-de-rosa”. Em seguida, um outro problema que surge diz respeito a “*lumière rose, tamisée par des stores*”, graças à peculiaridade do termo *stores*, precedido da palavra *tamisée*, que etimologicamente é originária de “*tamis*” (peneira), possuindo um valor arcaico em francês, tendo sido empregada com frequência nos poemas do século passado, na acepção de “deixar passar a luz, parcialmente”. Aurélio procurou recompor o aspecto poético desta imagem, a partir de “uma luz rósea, tamisada pelos estores”, solução que difere bastante da encontrada por Oliveira: “uma luz cor-de-rosa, coada por cortinas”.

Ao mesmo tempo, Aurélio se dá conta da poeticidade insólita do *bois ténébreux*, que rompe com a polaridade entre Ideal e *Spleen*, traduzindo o adjetivo literalmente: *madeira tenebrosa*. A questão que se coloca aqui diz respeito à recepção deste termo: apesar da similitude lingüística entre *ténébreux/tenebroso*, qual seria a leitura destes dois adjetivos pelo público dos respectivos sistemas a que eles pertencem? Tendo em vista diferenças culturais entre os países e o conhecimento prévio dos leitores de um determinado repertório literário local, quais seriam os sentidos possíveis que esta palavra poderia assumir no sistema alvo? Estaria o termo *tenebroso* mais próximo da acepção baudelairiana, ou da poesia de Álvares de Azevedo ou Augusto dos Anjos? Trata-se aqui de um caso exemplar de ambivalência; ele ilustra o fato de que a tradução é, antes de tudo, um fenômeno resultante de uma relação de interferência, no qual uma mesma palavra pode adquirir uma infinidade de sentidos no sistema alvo.

No que diz respeito ao som, outro elemento fundamental das “novas correspondências” deste poema em prosa, o sintagma *tapage des oiseaux* é vertido como *algazarra dos pássaros*, que indica, em um primeiro plano, a idéia de desordem e, por extensão, a de barulho; o termo pitoresco *jacassement*, relativo às negrinhas, transforma-se em *tagarelíce*, cujo sentido se aproxima da raiz etimológica da palavra em francês, mencionada anteriormente; a estranheza de *arbres à musique* se reproduz em *árvores de música*, enquanto os *filaos*, palavra cujo emprego é extremamente raro, designando um tipo de pinheiro, são transpostos como *filaus* (termo não registrado no próprio dicionário de Aurélio), em contraposição a *flautas*, na tradução de Oliveira.

A partir do conceito de interferência, é possível observar que a tradução está longe de se esgotar em uma equivalência mais ou menos perfeita entre dois objetos; nesse sentido, ela se dá a ver como uma reformulação, vinculada a uma decomposição e recomposição do sistema fonte. Portanto, ela permite desvendar as analogias, mas sobretudo as diferenças entre os sistemas literários; seu caráter é instável, pois sua especificidade está fundada nas modificações introduzidas em cada texto traduzido, fazendo que o repertório que serve de modelo no sistema fonte nem sempre mantenha as mesmas funções na literatura-alvo.

Estas transposições revelam que o poema de Baudelaire não permaneceu intacto em nossa cultura. A necessidade que se impôs aqui consistiu muito mais em levantar questões em torno destas transformações do que em julgá-las: elas apontam para o fato de que a tradução é originária de um longo processo criador, cuja existência está entrelaçada às circunstâncias de sua produção e às formas literárias presentes na cultura de chegada.

ABSTRACT: Using as a point of departure Itamar Zohar's theory of Polysystem and the new perspectives displayed by this author within the field of translation, the aim of this essay is to set off a debate about certain questions concerning the different transpositions of Baudelaire's poem prose into Portuguese .

KEYWORDS: Polysystem; Translation of poetry; Interference; Prose poem; Baudelaire.

Este artigo constitui um resumo do trabalho final apresentado no curso de Pós-Graduação *Literatura Comparada: Conceitos e Problemas*, ministrado pela Prof^ª Dr^ª Sandra Margarida Nitrini, em 1995, na USP.