

Traduzir o verso moderno francês no Brasil: aberturas para século XXI

Translating the modern verse in Brazil: openings for the XXI century

Álvaro Faleiros*

RESUMO: Ao longo do século XX consolidou-se no Brasil uma maneira de se traduzir o verso francês pautada pelo desejo de recuperar a forma do poema de partida, muitas vezes em detrimento de sua sintaxe e de seu campo imagético. Apesar dessa tendência dominante, há alguns projetos que rompem com esse paradigma. Para ilustrar nosso propósito comentaremos neste artigo algumas traduções de Baudelaire, Mallarmé e Valéry que apontam para esse caminho.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução poética. Verso francês. Baudelaire. Mallarmé. Valéry.

ABSTRACT: Throughout the twentieth century the translation of French verse in Brazil was driven by a the desire to regain the form the text source, often at the expense of its syntax and its imagery. Despite this dominant trend, there are some projects that do not follow this paradigm. To illustrate our purpose in this article, we comment on some translations of Baudelaire, Mallarmé and Valéry pointing to that path.

KEYWORDS: Poetic translation. French verse. Baudelaire. Mallarmé. Valéry.

Como é sabido, ao longo do século XX consolidou-se no Brasil uma maneira de se traduzir o verso francês pautada pelo desejo de recuperar a forma do poema de partida, muitas vezes em detrimento de sua sintaxe e de seu campo imagético. Apesar dessa tendência dominante, é possível reconhecer, desde os anos 1980, alguns projetos que rompem com esse paradigma, basta lembrar o caso de Ana Cristina César ao reescrever *Le Cigne* de Baudelaire, ou ainda o trabalho de Edmundo Vasconcelos, que traduziu em versos livres o *Cimetière marin* de Paul Valéry. Entretanto, é a partir do final dos anos 1990 e sobretudo a partir do início deste século que os projetos nessa direção se multiplicaram. Para ilustrar nosso propósito comentaremos neste artigo algumas traduções de Baudelaire, Mallarmé e Valéry que apontam, com suas especificidades para esse caminho.

1. Desconstruindo o alexandrino clássico de Baudelaire

Um dos pontos centrais, quando se fala da tradução dos poemas de *As flores do Mal* de Baudelaire, é como se traduzir o alexandrino clássico utilizado pelo poeta francês em grande

* USP.

parte de suas obras. Esse ponto torna-se ainda mais interessante, pois é a partir dele que começam a se dar algumas discussões sobre os impasses que a tradução de Baudelaire coloca. Para se compreender o que está em jogo na tradução do alexandrino, é necessário retomar, ainda que em linhas gerais, seu lugar na história da poesia francesa.

O alexandrino é um dos mais tradicionais versos franceses. Roubaud (1988, p.7), em um profundo estudo sobre a evolução do verso dodecassílabo em francês, explica que a origem do nome provém de um poema provençal, octossilábico, escrito, no início do século XII, por Albéric de Pisançon no qual canta as *Infâncias de Alexandre II*. Em 1160, um segundo poema sobre Alexandre II, de autor desconhecido, retoma, em francês, o texto provençal e, aproximadamente, em 1170, Lambert de Tort de Chateaudun, introduz a modificação na métrica que marcará definitivamente o verso de doze sílabas. Desde que escreveu seu *Poème d'Alexandre* em dodecassílabos, todas as variações do relato épico dedicadas à vida de Alexandre II – variações que se popularizaram, sobretudo do século XIII ao século XV – passaram a ser escritas nesse metro.

Apesar de utilizado nos poemas populares dedicados à vida de Alexandre o Grande, desde a Idade Média, o alexandrino só passa a concorrer com o decassílabo na segunda metade do século XVI, tornando-se, desde então, o verso mais apreciado na lírica francesa. Quanto à sua organização metro-rítmica, tanto os decassílabos, quanto os alexandrinos são versos em que há uma cesura que os separa em dois hemistíquios. No caso, o alexandrino, desde suas origens, é escandido 6-6, ou seja, as acentuações principais do verso encontram-se na sexta e na décima segunda sílabas.

É só com Victor Hugo que surge uma vontade explícita de afirmar outra acentuação no dodecassílabo. Ele procurou escrever alexandrinos com outros parâmetros acentuais, sobretudo os chamados *trímetros* com acentuação 4+4+4, também nomeados de *alexandrinos românticos*. Roubaud (1988, p.104) salienta que Hugo, mesmo revolucionando a acentuação do alexandrino, “não destrói nunca completamente a possibilidade de uma marcação da posição 6”. O alexandrino com posição 6+6 segue, assim, como a forma mais usual e clássica do alexandrino na tradição da poesia francesa, seguida do alexandrino trimetro, largamente utilizado por Mallarmé.

Aliás, a crise de verso a que Mallarmé, em seu famoso texto assim intitulado (*Crise de vers*), é justamente a crise do verso alexandrino, crise esta que parece agora atingir algumas recentes propostas tradutórias de versos alexandrinos de Baudelaire.

Uma observação ao longo da história das traduções de Baudelaire para o português leva à constatação de que tanto as rimas como os versos alexandrinos foram preservados pela totalidade ou quase de seus tradutores. É o que constata Ricardo Meirelles em seus levantamentos das traduções de poemas de Baudelaire no Brasil¹. Tal postura é sintetizada com clareza por Haddad (In: BAUDELAIRE, 1981, p.14), quando afirma:

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

Essa postura já se encontrava presente nos primeiros baudelarianos, como bem nota Antônio Candido (1997, p.45-46), em seu texto sobre os primeiros baudelarianos, estes foram “uma espécie de pré-parnasianos, sobretudo na medida em que aprenderam com seu inspirador o cuidado formal, o amor pelas imagens raras, a recuperação do soneto e das formas fixas (...) mas refugaram ou não sentiram bem a coragem do prosaísmo e dos torneios coloquiais”.

Nos anos 1990 parece começar a se configurar um primeiro movimento de reescrita das Flores *do Mal* no Brasil. Lawrence Flores Pereira (1993), por exemplo, ao comentar seus critérios adotados na tradução de alguns poemas das *Flores do Mal*, destaca entre as grandes dificuldades do tradutor “não só o conteúdo e encontrar correspondentes formais para o ritmo e para as rimas” (p.12), mas reproduzir o que chamou de “a empostação e os acentos das vozes” (p.10); que depois retoma sob o nome de “inflexão” e de “tom”; dimensão significativa que coloca em primeiro plano e que o leva a preferir, quando necessário, no que concerne os aspectos formais, por um lado, a liberdade do “meio tom das rimas toantes-imperfeitas” (p.9). Por outro lado, quando trata da métrica, Pereira hesita. Inicia suas colocações como segue:

No que diz respeito à prosódia do alexandrino, *quase* [grifo do autor] todos os versos traduzidos ganharam tradução correta, embora nem sempre foi feita a sinalefa na sexta sílaba. Este procedimento, já consagrado, visa unicamente evitar as inversões e abrir possibilidades mais amplas de expressão.

O fato de Pereira começar anunciando que “quase” sempre adota uma “tradução correta” parte do princípio de que a tradução deveria pautar-se obrigatoriamente por um certo padrão acentual. Pereira, contudo, complementa argumentando sobre a sinalefa na sexta sílaba,

¹ Tanto sua dissertação de mestrado como seu doutorado versam sobre o tema.

segundo ele, “procedimento já consagrado” e que daria ao tradutor uma certa liberdade que, de fato, ampliaria as possibilidades de expressão, postura defendida pelo tradutor de maneira legítima ainda que se sinta constrangido pela existência de uma forma “correta” de se traduzir e pela necessidade de legitimar seu procedimento por meio de “ampliações consagradas”. Feita a *mea culpa*, o tradutor logo em seguida desabafa:

Verdade seja dita, o alexandrino clássico francês, pelo menos em sua forma tradicional, um acento de palavra oxítone na sexta sílaba separando os dois hemistíquios ou de paroxítone elidindo com a sílaba seguinte, é uma forma que impõe tantos limites à expressão em português que não se compreende por que ela não sofreu modificações ao ser adotada entre nós².

Com efeito, basta voltar ao texto de Haddad e seu elogio ao Parnaso para compreender o motivo da importação do alexandrino em seus mínimos detalhes: uma vontade de “apuro da linguagem” acompanhada de uma “perfeição técnica”. Mas a consciência da origem do “problema” não invalida a legítima inquietação de Pereira em relação ao engessamento causado. A resposta proposta por Pereira (*ibidem*), entretanto, é bastante tímida e um tanto confusa. Como ele mesmo assinala:

Em alguns versos a acentuação recaiu sobre outras sílabas e, num único exemplo em toda essa seleção, criamos um “alexandrino de treze sílabas”, imitando a forma medieval dessa modalidade de verso, em que não se conta a sílaba subsequente ao acento da sexta sílaba. No Brasil, a mesma técnica foi adotada por Castro Alves no poema “Poeta”.

Deixando de lado a curiosa justificação do uso de uma forma por meio da presença da mesma em um poeta romântico, a hesitação de Pereira entre o alexandrino clássico, o dodecassílabo com outras acentuações e o que chama de “forma medieval” aproxima-se da discussão existente na França no final do século XIX, momento em que os simbolistas começam a adotar alexandrinos estendidos e a usar de forma mais sistemática outras distribuições acentuais – todas variações em tornos do grande verso francês: o alexandrino.

² Na verdade, a questão já se coloca, no Brasil, pelo menos desde os anos 1960. Por exemplo, Chociay (1974, p. 49-50) cita um trabalho de Jamil Almansur Haddad, em que este, ao traduzir Verlaine, opta por um tratamento “livre de preceitos rígidos, conciliando, de certo modo, as receitas antiga e clássica (aproveitando ambas as possibilidades do mesmo fundo em que se inscrevem as duas receitas)”. Encontram-se, dessa forma, nas traduções do poema “Prólogo”, alexandrinos de primeiro hemistíquio agudo, de primeiro hemistíquio grave, trímetros e de estrutura 6 grave + 5.

Uma década separa a proposta de Pereira de outra mais radical. Em 2003, é publicada, no Brasil, *O amor segundo Charles Baudelaire*, seleção e tradução de poemas das *Flores do Mal*, por Juremir Machado da Silva. Sua tradução é precedida de um breve prefácio, intitulado “Reescandalizar Baudelaire ou como ser fielmente infiel”, no qual destaca que tem como critérios tradutórios “exclusivamente, a paixão e o caos”; sendo suas traduções “mais fascinadas pelo vulgar do que pelo rebuscado”.

A paixão e o caos propostos por Silva esbarram, contudo, no pudor da rima. Em suas traduções, procura manter os mesmos esquemas rítmicos encontrados em Baudelaire, ainda que isso acarrete transformações vocabulares importantes. Assim, a liberdade que adquire ao afirmar que: “quis, num gesto de heresia total, dar-lhe (a Baudelaire) um pouco do ar de nosso tempo, frívolo, pós-moderno, efêmero, obscuro”, desestabiliza o alexandrino, mas fica a meio caminho, entre um Baudelaire em prosa, carregado pela força de suas imagens e, por que não, pelo andamento de sua sintaxe, e o Baudelaire lapidador do verso clássico.

De toda maneira, a desconstrução efetuada por Juremir Machado da Silva, assim como as considerações de Lawrence Flores Pereira, sugerem uma espécie de esgotamento de um determinado modelo e o surgimento de nova proposta de tradução. Assim, se, por um lado, contamos com um conjunto considerável de traduções dos poemas de Baudelaire que, muitas vezes, em detrimento das imagens, fixaram-se nos aspectos formais, produzindo um Baudelaire mais rigoroso e frio, de índole parnasiana. Por outro, com sua atitude irreverente, Silva tenta outra via que, com seu ímpeto pioneiro, chega de forma ainda rude e desajeitada, mas abre a primeira picada numa senda ainda inexplorada no Brasil, senda esta que aponta em parte na mesma direção de alguns projetos de tradução da poesia de Mallarmé.

2. Outro Mallarmé

No século XX, depois de um longo período de recepção de Mallarmé pautada pelo projeto dos irmãos Campos de busca de uma isomorfia³, apenas em 2007, Joaquim Brasil Fontes publica *Os anos de exílio do jovem Mallarmé*, em que propõe um projeto tradutório bastante distinto daqueles até então realizados. Em seu prefácio à obra, Pedro Meira Monteiro reconhece que se trate de “um ponto de inflexão sobre Mallarmé em língua portuguesa” (FONTES, 2007, p. 22). Com efeito, Fontes faz uma seleção de textos de distintas fases da vida

³ Para um entendimento maior da questão cf. Álvaro Faleiros “Três Mallarmés: traduções brasileiras”. Revista Aletria, n.22, 2012, p.17-32; e Álvaro Faleiros “Brise marine: versões brasileiras”. Tradução em revista; 2013/2.

de Mallarmé e os comenta “em contexto”, ou seja, incluindo informações biográficas e de trechos de cartas. Segundo Pedro Meira Monteiro:

De certa forma, pode-se dizer que Joaquim Brasil Fontes mantém uma delicada e firme tensão com a leitura para nós (“nós”, leitores brasileiros) fundadora que é a do concretismo. Não chega a explicitar-se, mas podemos inferir que o caráter eminentemente *construtivo*, ou mais propriamente *construído* que os concretos emprestam a Mallarmé e nele enxergam, é o que levará o autor deste livro (Joaquim Brasil Fontes) a sugerir, no plano biográfico como no plano poético, um Mallarmé menos adstrito à forma final do poema, talvez até, eu arriscaria dizer, menos cerebrino na consecução poética (FONTES, 2007, p. 22).

E, de fato, há no livro capítulos em que a leitura intercala algumas traduções e interpretações tanto de poemas, como de cartas e de poemas em prosa, além de breves ensaios. Sua apresentação é mais aberta e fragmentada, e condiz com um Mallarmé “menos adstrito à forma final do poema”. Assim, por exemplo, as traduções dos poemas rimados e metrificadas de Mallarmé são traduzidos de modo semanticamente mais próximo do original, sem preocupação com a rima e com a métrica. A escolha do léxico, contudo, é bastante precisa e permite a construção de redes associativas e etimológicas caras a Mallarmé.

Um segundo projeto de desconstrução de uma leitura isomórfica de Mallarmé é a coletânea de André Dick, publicada em 2011 com o título *Poesias de Mallarmé*. Nela o tradutor apresenta um leque bastante amplo de poemas, provavelmente inspirado no trabalho de Joaquim Brasil Fontes. O diálogo com o trabalho de Brasil Fontes se dá não apenas pela seleção de textos, mas por seu desejo de “personalizar” o autor francês. Com efeito, em seu prefácio, André Dick (2011, p.23) comenta que “na poesia de Mallarmé se destaca (...) a imagem sensível, perceptível do cotidiano”. Ele ainda critica algumas leituras estruturalistas e pós-estruturalistas, como as de Hugo Friedrich e as de Blanchot, e também conceitos como o de “despersonalização”. Diferentemente de Joaquim Brasil Fontes, contudo, seus argumentos não condizem com seu projeto de tradução. Ao invés de elaborar uma tradução mais aderente ao texto de Mallarmé, Dick opta por produzir associações sonoras livres cujo resultado é um exercício lúdico e irreverente⁴, que faz também pensar no projeto caótico de Juremir Machado. De todo modo, são projetos que indicam uma necessidade de procurar outras formas de se lidar com esses autores canônicos, o que ocorre também com Paul Valéry.

⁴ Para exemplos concretos cf. Álvaro Faleiros “Brise marine: versões brasileiras”. Tradução em revista 2013/2.

3. Releituras de Paul Valéry

Assim como no caso de Baudelaire, os trabalhos de reescrita mais livres de Valéry remontam ao final do século passado. Para ser mais preciso, à publicação em 1981 da tradução do *Cimetière marin* feita por Edmundo Vasconcelos. Reagindo às traduções voltadas para a rima e a métrica feitas até então, em seu novo projeto tradutório Edmundo Vasconcelos opta pelo verso livre. Segundo ele:

Na tradução podemos adotar três critérios com as formas respectivas: o decassílabo rimado como faz Jorge Wanderley; o decassílabo sem rima como a opção de Darcy Damasceno; ambos afastando-se, por vezes bastante, da idéia original de Valéry, mas sobretudo do uso que fazia o poeta de expressões peculiares, de significado muito pessoal e próprio, e às quais atribuía conotações especiais, que aparecem com grande frequência em várias outras poesias suas; ou ainda adotar o verso livre.

As exigências do decassílabo e, mais ainda, as imposições da rima em Português obrigaram ao uso de sinônimos e às vezes mesmo paráfrases que se afastam do pensamento de Valéry, pelo menos em meu conceito.

Entendi, pois, na tradução, manter-me estritamente nos termos de Valéry ou no valor psicanalítico das expressões. Neste aspecto só seria possível a tradução em verso livre. (VASCONCELOS, 1981, p.28).

Nesses termos Edmundo Vasconcelos inicia seu longo comentário, de quase cem páginas, sobre sua tradução de Valéry. Nota-se que o autor fez um longo estudo, não só da recepção de Valéry entre nós, mas de um conjunto de leituras do poema e do poeta. Na vasta bibliografia que acompanha seu comentário, o tradutor mostra estar bastante consciente do tipo de escolha que faz e elabora seu projeto de forma coerente, como uma resposta às traduções anteriores, deslocando de maneira importante a discussão em torno dessa tradução. Para reforçar seus argumentos, cita inclusive o próprio Valéry que, em *Au sujet du cimetière marin* declara:

a força de dobrar o verbo comum a fins imprevistos sem romper as “formas consagradas”. A captura e a redução das coisas difíceis de dizer; e sobretudo a conduta simultânea da sintaxe, da harmonia e das ideias (que é o problema da mais pura poesia) são a meu ver os objetos supremos de nossa arte.⁵

⁵ No texto de Vasconcelos (p.32), a citação acima encontra-se em francês, como segue: “la force de plier le verbe commun à des fins imprévues sans rompre les ‘formes consacrées’. La capture et la réduction des choses difficiles à dire; et surtout la conduite simultanée de la syntaxe, de l’harmonie et des idées (qui est le problème de la plus pure poésie) sont à mes yeux les objets suprêmes de notre art”.

No tipo de projeto tradutório desenvolvido por Edmundo Vasconcelos, o que se destaca numa citação desse tipo seriam as “ideias” como “o problema da mais pura poesia”. Nessa perspectiva, ele chega a modificar a própria estrutura estrófica do poema, unindo várias estrofes e, por vezes, redistribuindo alguns versos na página. Seu interesse seria destacar algumas passagens, com o intuito de manter o sentido das palavras. Como ele próprio afirma: “cada expressão tem, nas conotações linguísticas, um sentido próprio, que não é lícito mudar, sequer alterar. Cada palavra tem um significado no contexto geral do poema” (ibidem). O resultado de seu trabalho caminha nessa direção, mesmo se, por vezes, ele produz algumas alterações bastante singulares, como a tradução de “feux” por “luz” na primeira estrofe do poema; escolha que justifica assim:

A origem da luz, como a do fogo é, às vezes, o sol divino que vem do alto. Este fogo envolve a alma toda, nas palavras de Santa Teresa D'Ávila (Vida Relacones loc. cit.). Estas citações dão a interpretação deste verso, que tanto poderia traduzir-se por luz ou por fogo. Preferi luz, para pôr em consonância com a expressão “compose”. [que...] aqui exprime serenidade, referindo-se aos estados da alma; representa o mudo absoluto do pensamento e do sofrimento”. (VASCONCELOS, 1981, p.56)

Edmundo Vasconcelos acaba privilegiando uma leitura mística do poema. E o faz apoiado no livro *Psychanalyse de Paul Valéry*, de G. Aigrisse, onde se lê: “l'inconscient de Valéry fut celui d'un mystique” (apud VASCONCELOS, 1981, p. 112). Trazer à tona um Valéry místico liberto da rima e da métrica é apontar para a complexidade que envolve a leitura de uma grande obra. E Vasconcelos está bastante consciente de sua escolha, tanto é que utiliza como epígrafe a seu comentário a seguinte passagem de *Otras inquisitiones* de Borges: “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída”.

As maneiras de se ler Valéry ganharam em 2014 mais uma importante página de sua história, pois este é o ano em que Ferreira Gullar publica *O prazer do poema: uma antologia pessoal*. Nela Gullar reúne uma série de poemas que, por uma razão ou outra, permaneceram em sua memória. Ali se encontram desde poemas persas e de Horácio até Jorge Luís Borges e Manuel Bandeira; e entre esses poetas todos, há uma tradução do “Cimetière marin” de Valéry.

Uma antologia dessa ordem necessariamente colocou o problema da tradução, problema ao qual Gullar (2104, p.17) respondeu da seguinte maneira:

... dado o caráter extremamente pessoal da escolha, só poderia aceitar traduções que correspondessem à minha leitura dos poemas. Como isso nem sempre ocorreu, me vi obrigado a traduzir eu mesmo muitos desses poemas (...). Meu propósito era, de um lado, não me afastar do conteúdo essencial do poema e, de outro, criar em português um belo texto, expressivo, capaz de transmitir ao leitor o mesmo fascínio que o poema exercera sobre mim.

Gullar não se furta, pois, à difícil tarefa de procurar um equilíbrio entre o que chama de “conteúdo essencial” e aquilo que seria a criação de um “belo texto expressivo”. No caso de Paul Valéry, ele inicia sua tradução com a seguinte estrofe:

Esse teto tranquilo onde caminham pombas,
Entre os pinheiros vibra, entre as tumbas.
Meio-dia, o justo, aqui compõe de fogos
O mar, o mar sempre recomeçado!
Oh, pensamento então recompensado
Por um olhar sobre a calma dos deuses!

Com efeito, estamos diante de um texto que certamente é um poema. Como na antologia não há a presença dos textos originais, para o leitor que não sabe que o “Cimetière marin” é um poema todo escrito em decassílabos, com o esquema de rimas AABCCB, o que ele acessa é um poema de métrica variável — de 10, 11 e 12 sílabas — com um esquema de assonâncias interessantes, como “pombas/tumbas” ou “fogos/deuses”, mas que não chegam a constituir um esquema de rimas claramente identificável. Entretanto, ao aproximarmos o poema de Gullar do texto de partida de Valéry...

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée
Ô récompense après une pensée
Qu’un long regard sur le calme des dieux!

... não resta dúvida ao leitor de que o “conteúdo essencial” do poema está ali e de que o resultado é belo, esteticamente consistente, com várias ressonâncias, num jogo de incontestável força imagética.

Um grande poeta como Gullar poderia ter optado por outro caminho, mas preferiu conduzir o leitor por uma viagem por dentro das imagens de Valéry, ainda que em termos de métrica e rima sua reescrita do poema seja menos precisa. Uma vida inteira dedicada à poesia

deve ter-lhe ensinado que desarticular a sintaxe e a força semântica e simbólica de um texto não são apenas, para o tradutor, uma baliza demarcatória, mas o que há de essencial no conteúdo do poema.

É claro que produzir resultado desse tipo exige grande atenção e sensibilidade pois, caso contrário, estaríamos diante de mera tradução semântica, o que comprometeria a força expressiva do poema.

4. Implicações, afinal...

A breve exposição acima tem como objetivo destacar que, neste início de século, é possível reconhecer de modo mais constante a existência de ensaios que arriscam outras maneiras, mais prosaicas, livres, irreverentes e incomuns de se traduzir o verso moderno francês no Brasil. Afinal de contas, como assinala Walter Benjamin (2001, p.197), na clássica introdução a sua tradução de *As flores do mal*: “Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica”.

A questão é saber até onde esses projetos podem nos levar e começar a estabelecer distinções entre eles, compreendendo o contexto em foram produzidos. Assim, se o Baudelaire traduzido no Brasil ainda carece de um projeto alternativo mais consistente, no caso de Mallarmé o trabalho de Joaquim Brasil Fontes permite uma leitura bastante precisa em relação ao universo imagético do poeta francês. No caso de Valéry, está claro que o leitor dispõe de um conjunto importante de visões de sua poesia, o que amplia consideravelmente o horizonte do leitor atento. O desafio que persiste é o de não perder de vista a historicidade de cada um desses gestos tradutórios e o que eles implicam para, quem sabe, a partir dessa nova configuração, ampliar o espectro do que pode e deve ser uma boa tradução de poesia.

Referências bibliográficas

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

BENJAMIN, W. A Tarefa-renúncia do tradutor (2001). Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, W. (Org.). **Clássicos da Teoria da tradução: alemão-português**. Florianópolis, UFSC/NUPLIT.

DICK, A. **Poesias de Mallarmé**. São Paulo: Lume Editor, 2011.

FONTES, J. B. **Os anos de exílio do jovem Mallarmé**. São Paulo: Ateliê, 2007.

GULLAR, F. **O prazer do poema: uma antologia pessoal**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

MELLO E SOUZA, A. C. Os primeiro baudelarianos. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989.

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

ROUBAUD, J. **La vieillesse d'Alexandre**. Paris: Ramsay, 1988.

VALÉRY, P. **O cemitério marinho**. Tradução de Edmundo Vasconcelos. São Paulo: Massao Ohno-Roswita Kempf, 1981.

VASCONCELOS, E. Comentários à tradução. In: **VALÉRY**, 1981, p. 23-112.

Artigo recebido em: 30.01.2016

Artigo aprovado em: 13.04.2016