

**ANA CRISTINA CESAR
RETRADUTORA DE BAUDELAIRE**

**ANA CRISTINA CESAR,
BAUDELAIRE'S RETRANSLATOR**

Álvaro Faleiros¹

Resumo: O intuito deste ensaio, apresentado originalmente como prova de erudição em concurso para professor titular em Poética da Tradução na USP, é discutir a tradução do poema “Le Cygne” de Charles Baudelaire feita por Ana Cristina Cesar à luz de sua multiposicionalidade enunciativa – como descrita por João Alexandre Barbosa e Michel Riaudel – e relida a partir da antropologia perspectivista elaborada por Eduardo Viveiros de Castro.

Palavras-chave: Tradução poética; Charles Baudelaire; Ana Cristina Cesar.

Abstract: This essay, originally presented as proof of erudition in a public examination for appointment as full professor in Poetics of Translation at USP, aims to discuss the translation of Charles Baudelaire’s poem “Le Cygne” by Ana Cristina Cesar in the light of its enunciative multipositionality, as proposed by João Alexandre Barbosa and Michel Riaudel and reinterpreted from the perspective of Eduardo Viveiros de Castro’s anthropological work.

Keywords: Poetic translation; Charles Baudelaire; Ana Cristina Cesar.

Quanto ao tema deste artigo, é importante lembrar que Ana Cristina Cesar, chamada aqui de Ana C, é conhecidamente uma das mais importantes poetas de sua geração, sendo hoje referência no cenário da crítica de poesia brasileira. E uma das características de sua obra é

¹ Professor titular em poética da tradução do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP) e bolsista produtividade do CNPq.: <alvarofaleiros@gmail.com>.

justamente a intersecção que produz entre poesia, crítica e tradução. Dentre os textos que traduziu, um dos mais estudados é a reescrita do poema de Baudelaire “Le Cygne” de Baudelaire, único texto do poeta francês que ela reelaborou. Mesmo sendo um só poema, trata-se de trabalho ímpar, tanto é que, ao longo dos anos 1990 e 2000, produziu-se consistente fortuna crítica a respeito. Dentre as mais importantes reflexões sobre o assunto destacam-se: a tese de Maria Lucia de Barros Camargo, intitulada *Atrás dos olhos pardos*, defendida em 1990 e publicada em 2003; o artigo de Evando Nascimento, “Ana Cristina Cesar e Charles Baudelaire: signos em tradução”, também publicado em 2003; e a tese de doutorado de Michel Riaudel, *Intertextualités et transferts: réécritures de la modernité poétique dans l’œuvre d’Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*, defendida na França em 2007. Antes, contudo, de me debruçar mais detidamente sobre essa fortuna crítica, é importante considerar ainda que brevemente, os escritos de Ana C sobre tradução para, desse modo, depreender alguns dos princípios que regem sua concepção do traduzir e, por meio deles, pensar sua reescrita de “Le Cygne”. Uma vez percorrido o pensamento de Ana C como crítica da tradução e analisado seu projeto de reescrita, no final, procuro situar esse seu trabalho no espaço da (re)tradução de Baudelaire no Brasil.

AS POÉTICAS DO TRADUZIR EM ANA C

Como se sabe, Ana C é autora de um importante conjunto de ensaios sobre tradução, a maioria deles reunidos no livro póstumo *Escritos da Inglaterra*.² No que concerne à tradução de poesia, a autora foi, no final do século XX, voz dissonante no cenário brasileiro, dominado por uma prática de natureza mais formal.

Basta um lance de olhos pela poesia traduzida no Brasil ao longo do século XX para se verificar que as traduções poéticas de relevo, quando se trata de poesia rimada e metrificada, foram pautadas por projetos tradutórios que tiveram rima e métrica como balizas, desde os menos sistemáticos como os dos poetas românticos e modernistas, até aqueles da chamada Geração de 45. O ápice desse processo é o projeto dos poetas concretistas, que deram à tradução outro estatuto, dando à atividade

² Utiliza-se aqui o volume *Crítica e tradução* (CESAR, 1999), que reúne os seguintes livros de Ana C: *Literatura não é documento*, *Escritos no rio*, *Escritos na Inglaterra*, além de alguma poesia traduzida.

tradutória um papel central no grupo e tornando-a parte importante de seu projeto poético e político.

Ana C atenta para esse fato e, em alguns dos textos que dedica à tradução, discute justamente a partir de traduções de Augusto de Campos. Em “Bastidores da tradução”, por exemplo, ela compara o livro *Poemas traduzidos* de Manoel Bandeira com *Verso reverso controverso* de Augusto de Campos.

Sobre Bandeira, aponta se tratar de coletânea pessoal, monolíngue, em que há uma unidade em torno de alguns temas que atravessam a própria obra do poeta brasileiro – morte, sofrimento, melancolia, fugacidade da vida... Diz Ana C: “O efeito imediato dessa unidade temática é o desaparecimento das diferenças entre os autores” (CESAR, 1999, p. 400). Eles são identificados ao poeta pelo tema, e “não na sua condição de poeta modernista” (p. 400). Aliás, ao traduzir E. E. Cummings, comenta ela, Bandeira “corrige” a pontuação, suaviza adjetivos e opta por vocabulário mais rebuscado, em consonância com a tradição poética romântica. “O resultado”, diz ela, “é desconcertante e parece indicar uma prática da tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito” (CESAR, 1999, p. 401). O resultado pode não ser “arguto e habilidoso”, conclui Ana C, mas o modo como o texto é absorvido produz tal “envolvimento [que] não nos apercebemos de qualquer imperfeição no poema” (p. 409).

As traduções de Augusto de Campos causam o efeito contrário, pois o autor, prossegue Ana C, “parece rejeitar a questão do tema, a figuração, as sensações sentimentais” (CESAR, 1999, p. 402). Após comentar o caráter didático do projeto tradutório concretista e o que chama de “seu sentido ativo de missão”, produzido “dentro de um contexto de luta ideológica” (p. 403), ao se debruçar sobre algumas soluções de Augusto de Campos, Ana C analisa um trecho de Arnaut Daniel. Nele, Augusto de Campos é, segundo a crítica, demasiado intelectual, pois contradiz a fluência musical dos trovadores” (CESAR, 1999, p. 407).

O “fluxo” e o “envolvimento” como balizas distintas daquelas mais “intelectuais” ou “formais” também permeiam o artigo “Traduzir o poema curto”, no qual ela argumenta que a “concentração” é uma das marcas do poema curto. “Não inflacionar o poema”, tentando “absorver o esforço original de dar condensação ao poema”, procurando “encontrar mais equivalências para esse esforço específico” (CESAR, 1999, p. 412) é o que caracterizaria para Ana C uma boa tradução.

O poema que a autora escolhe para ilustrar seu argumento é *Salut*, segundo ela “intrinsecamente um brinde à modernidade” (CESAR, 1999, p. 413). Diferentemente das leituras formalistas, a análise de Ana C concentra-se nos três níveis metafóricos do poema – o brinde como banquete, como viagem ao mar e como a própria poesia – e identifica nas palavras *écume* e *toile* pontos de intersecção desses três níveis.

Em sua interpretação, ela destaca a condensação polissêmica dos termos como o cerne do poema e como característica marcante da modernidade poética. Para ilustrar sua reflexão, remete justamente à tradução brasileira do poema feita por Augusto de Campos, citando o verso final “Le blanc souci de notre toile” e sua tradução por “Um branco afã de nossa vela”. No trecho, ela comenta que Augusto de Campos “poderia ter usado *tela*, mantendo o mesmo ritmo e métrica” (CESAR, 1999, p. 415). Chama sua atenção não o rigor na construção metro-rímica do poeta concretista, e sim sua imprecisão metafórica com o conseqüente achatamento imagético que provocou.

Ana C, nesse mesmo ensaio, sugere que “a poesia moderna poderia estar em busca de outra maneira de traduzir, talvez uma relação mais elástica ou criativa” (CESAR, 1999, p. 417). Ela ilustra sua postura por meio de dois poemas que traduz. Sobre o primeiro, intitulado “Não aceita conformado a noite mansa”, de Dylan Thomas, diz ser um poema analítico e objetivo, que desenvolve um tema e tem estrutura marcante, como a de uma canção, com decassílabos, aliterações e rimas. Em relação à tradução, estrutura sua análise em torno da noção do que ela interpreta como “literalidade”, como segue:

Foi difícil não ser literal, pois o literalismo poderia prejudicar a rima, a métrica e o ritmo. Efeitos importantes do texto original não poderiam ser reproduzidos devido ao desenvolvimento rigoroso da estrutura temática (e sintática). Foi impossível deixar de manter a integridade de raciocínio (isto é, a organização). Donald Davie afirma que “a forma literal é inimiga da fidelidade” e que “a forma mais livre é também a mais fiel”. Se concordarmos com essas afirmações, poderemos afirmar que traduzir um poema, segundo esse critério, significa exercitar um determinado tipo de liberdade – muito controle e muita tensão. E a qualquer momento a inflação pode levar a melhor sobre a concentração (CESAR, 1999, p. 419).

No trecho acima, Ana C se mostra atenta à métrica e à rima, sua tradução, contudo, não retoma esquemas metrorrítmicos tão regulares quanto o original. Na tradução, o que prevalece é a “integridade de raciocínio”, a “organização”; a liberdade em relação à forma que deve ser

exercida sem que se perca o controle e a tensão necessários para garantir a concentração. Nesse sentido, talvez, deva ser entendida a “relação mais elástica” a que se refere.

Em relação ao segundo poema, “Words”, de Sylvia Plath, Ana C diz ser um texto sintético e denso, que desenvolve associações e conexões implícitas. Um poema mais moderno e condensado, de imagens complexas e contraditórias. Em relação à tradução, aponta:

Foi mais fácil não ser inflacionária. [...] penso que minha tradução conseguiu, sem perdas substanciais, ser até mesmo mais condensada do que o texto original, em alguns aspectos. [...] Como resultado, surge um poema em outra língua e não “apenas” uma tradução (CESAR, 1999, pp. 419-420).

O resultado alcançado por Ana C no segundo poema não parece, para ela, em momento algum, deixar de ser uma tradução, pois suas condensações não produziram “perdas substanciais”. Ao lograr, em alguns *momentos-chave* do poema, aumentar a tensão, ela imprimiu tal vigor a seu texto a ponto de fazer com que ele pudesse se sustentar sem apoio em outro. O que Ana C parece procurar é o ponto em que a tradução não só desloca, mas descola, qualificando o espaço entre os discursos: poema matriz de poema.

A poética do traduzir que se depreende pelo acima exposto é, pois, uma poética em que, assim como afirma Ana C, há “incorporação da experiência vivida na composição” (CESAR, 1999, p. 239). Nesse “ato de mistura, filtragem ou apropriação poética” (p. 239), o outro não é, contudo, abandonado como parâmetro: em Dylan Thomas, a reprodução de uma estrutura rege o movimento de reescrita; em Sylvia Plath, a tensão das imagens justapostas se sustenta porque radicaliza a dinâmica de condensação contida na matriz.

O texto em que a prática do traduzir de Ana C atinge seu maior grau de complexidade talvez seja sua reescrita de “Le Cygne”, de Baudelaire. Nele reverbera um ato tradutório que se afina com as experiências acima descritas, levando-as além.

“O CISNE” EM ROTAÇÃO

Esse poema de Ana C, normalmente conhecido como “Carta de Paris”, encontra-se em seus *Inéditos e dispersos* (CESAR, 1999, pp. 82-84). Graças ao trabalho de Michel Riaudel (2007, p. 277), sabe-se hoje que, ao organizar a antologia com os *Inéditos e dispersos* de Ana C, Armando Freitas Filho,

por sua conta e risco, introduziu no trabalho dela, o título “Carta de Paris”. É também Riaudel que retoma matéria de Caio Fernando Abreu, publicada no *Estado de São Paulo*, na qual reproduz bilhete enviado a ele por Ana C, no qual se lê: “mando uma tradução livre em prosa que fiz d’“O cisne” de Baudelaire quando estava em Londres” (RIAUDEL, 2007, 277). Partindo-se desses dados, nota-se que ela situa seu projeto claramente no campo da tradução, motivo pelo qual acredito que seu poema deva se chamar “O cisne (tradução livre em prosa)”, e não “Carta de Paris”, pois assim ela o nomeia.

Riaudel, ao fazer sua comparação entre o texto de partida e a reescrita de Ana C, assinala, por um lado, que a tradução livre em prosa que ela faz de Baudelaire convergiria para a “imitação”. Por outro lado, ele reconhece uma importante “dívida” dessa reescrita em relação a Baudelaire. Para retomar em linhas gerais o crítico francês, essa dívida se deve: ao ir e vir entre a fluidez e a descontinuidade, as mudanças da urbe e as constâncias do coração, o efêmero dos edifícios e o peso imóvel da memória; é também a progressão até o crescendo final, a quebra do efeito, o texto em duas partes, a pausa, a dissimetria entre elas pela distribuição desigual das estrofes. Conclui Riaudel (2007, p. 281): “essa estrutura foi perfeitamente respeitada e restituída, em toda sua eficácia”.

Não há como não pensar na Ana C comentadora das traduções de Augusto de Campos e das “inerências semânticas” de *Salut*; não há como não insistir na “estrutura temática e sintática”, na integridade de raciocínio que ela vislumbrou em Dylan Thomas. Uma vez mais, a “organização”, o grande movimento estruturante do texto rege o ato tradutório, fazendo-se espaço da experiência.

Maria Lucia de Barros Camargo,³ em seu trabalho pioneiro sobre a poeta, faz um detalhado estudo comparativo entre “Le Cygne” e a reescrita de Ana C. Nele já estão postos muitos dos elementos elencados por Riaudel, sobretudo os estruturais, como o paralelismo estrófico. Para Camargo (2003, p. 159):

Mais do que aludir a Baudelaire, Ana de fato o traduz, para o português e para o coloquial, lendo-o e transformando-o, oscilando entre o pastiche e a paródia não satírica. Em outras palavras: mimetizando e transformando.

³ Sua tese de doutorado, *Atrás dos olhos pardos*, defendida em 1990, foi publicada em 2003.

Trata-se, pois, de, ao mesmo tempo, mimetizar e transformar. Para compreender melhor esse duplo movimento, faz-se necessário, primeiramente, retomar o poema de Baudelaire.

“LE CYGNE” DE BAUDELAIRE OU A FLORESTA DOS EXÍLIOS

Le cygne

A Victor Hugo

I⁴

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

⁴ Segue uma tradução nossa, feita com o intuito de apoiar a leitura: “Andrômaca, penso tanto em vós! E nesse riacho,/ Pobre e triste espelho onde um dia resplendeu/ A imensa majestade de tuas dores de viúva,/ O Simeonte que cresce com teus choros,// Súbito fecundou minha fértil memória,/ Quando eu atravessava o novo Carrossel,/ A antiga Paris já não há (a forma de uma cidade/ Muda mais rápido, ai! que o coração de um mortal);// Só em espírito entrevejo todo um campo de tendas,/ Amontoados de colunas e capitéis pintados/ Os matos, grandes blocos, poças verdoengas,/ E, brilhando no chão, o confuso bricabraque.// Por ali se espalhava outrora um galinheiro;/ Ali eu vi, um dia, na hora em que no céu/ Frio e claro o Trabalho desperta, e em que o cheiro/ Do lixeiro enche o ar como um sombrio véu,/ Um cisne que escapara de seu cativoiro/ E, com os pés palmados, esfregando no chão/ Sua branca plumagem, chegando a um ribeiro/ De leite seco. O bicho abrindo o bico// Banhando aflitadamente as asas na poeira,/ Dizia, saudoso de seu lago natal:/ “Água, vais chover quando? Raio, vais troar?”/ Vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,// Rumo ao céu às vezes, como o homem de Ovídio,/ Rumo ao céu irônico e cruelmente céu azul,/ Sobre seu colo convulsivo esticando a cabeça ávida,/ Como se a Deus lançasse sua reprovação!”

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
"Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?"
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!
(BAUDELAIRE, 1985, pp. 324-326).

II⁵

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

⁵ "Paris muda! Mas nada em minha melancolia/ Se alterou! Paços novos, andaimes e blocos,/ Velhos bairros, tudo pra mim devém alegoria,/ E as recordações, pesam mais do que rochas.// Assim, em frente ao Louvre, uma imagem me oprime:/ Penso no grande cisne, com seus gestos loucos,/ Como os exilados, ridículo e sublime,/ E roído por um desejo sem trégua! E em vós,// Andrômaca, dos braços do grande esposo caída,/ Gado vil, sob a mão de Pirro, soberbo,/ Em êxtase curvada ante a tumba vazia;/ Oh, viúva de Heitor, oh! e mulher de Heleno!/ Penso também na negra, tísica e magra,/ Patinando na lama e procurando às cegas,/ Os coqueiros ausentes da soberba África/ Por detrás da muralha imensa da névoa,// A quem quer que perdeu isso que não se encontra,/ Nunca, nunca! Aos que se embebem em seus choros/ E mamam na Dor como numa boa loba!/ Aos magros órfãos que secam como flores!// Assim na floresta onde meu espírito se exila/ Uma velha Lembrança feito uma trompa imensa grita!/ Penso nos marujos esquecidos numa ilha,/ Nos cativos, nos vencidos!... e em outros mais ainda!"

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard;

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et têtent la Douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!
(BAUDELAIRE, 1985, pp. 326-328).

João Alexandre Barbosa publica em 1979 (ou seja, um ano antes de “O cisne” de Ana C), um ensaio intitulado “Baudelaire ou a linguagem inaugural: a história literária como tradução poética”, republicado em seu livro *As ilusões da modernidade*. Trata-se de reflexão sobre a condição moderna a partir justamente do poema “Le Cygne”. Nesse estudo, Barbosa observa que o poema de Baudelaire é um ótimo exemplo do que se pode chamar de texto elaborado a partir de uma alusão literária, pois o primeiro verso do poema já é uma referência a Andrômaca que, por sua vez, remete tanto a Racine quanto, mais precisamente, a Virgílio. Nele Baudelaire, conforme Barbosa (2009, p. 43), “não somente utiliza palavras e frases da *Eneida* mas incorpora toda a ressonância do episódio ao qual ele alude em seu próprio poema”. Um dos ecos importantes é o fato de que Baudelaire retoma a ideia presente no poema virgiliano de que a cidade construída

por Heleno é uma pequena réplica de Troia. Outro aspecto importante é “a caracterização do par Andrômaca/Helena existindo no nível das recordações: da Troia original a uma ‘Troia da mente’” (BARBOSA, 2009, p. 43).

Esse mesmo movimento é reconhecível em “Le Cygne”; já a partir do começo é no campo da memória – e por meio de uma memória que se atualiza – que se faz o poema. Como destaca João Alexandre Barbosa (2009, p. 51), “a lembrança de Andrômaca é o elemento deflagrador da composição – situa, desde o início, o poema num espaço intertextual”. O que interessa não é, contudo, a intertextualidade *per se*, mas a “tensão entre o pessoal e o histórico” (p. 54) que ela produz no poema, ou, como já indica o título do artigo, procura-se “a história literária como tradução incrustada nas articulações do poema” (p. 40, grifo meu). Nesse sentido, o ensaio de Victor Brombert, intitulado “‘Le Cygne’ de Baudelaire: douleur, souvenir, travail”, é especialmente esclarecedor. Ao analisar o trecho inicial do verso de abertura – “Andromaque, je pense à vous!” [Andrômaca, penso em vós!] –, Brombert (*apud* BARBOSA, 2009, p. 48, grifo meu) afirma:

O poema começa por um nome próprio cuja substância pertence simultaneamente ao domínio da história, da lenda e da literatura. A voz do poeta, dirigindo-se a esta figura transcendente, situada em diferentes níveis do passado, se declara no presente do indicativo. Passado e presente aproximam-se e, no entanto, se distinguem: no plano sintático, a frase parece unida e enlaçada (a segunda pessoa do plural levando-nos a uma Andrômaca imanente) enquanto no plano rítmico ela separa o *vós* do *eu* por uma volta sugerindo as dificuldades de uma relação à distância.

O verbo “pensar” no presente do indicativo – *Je pense* – captura a alusão literária num espaço de subjetividade, produzindo desde o início uma convergência. Assim, prossegue Barbosa (2009, p. 52), “o início do poema é já a tradução interiorizada daquilo que, pela leitura, a memória reteve como instrumento de captação de um certo aspecto da realidade”. Mas, como bem notou Brombert, há, no poema, um contínuo movimento de estruturação e desestruturação, por isso, de tensão, entre o lugar de onde o eu enuncia e os lugares a que alude, ou melhor, que espelha.

Barbosa (2009, p. 56), ao analisar o modo como as imagens se articulam, atenta para o fato de que a do cisne, na leitura que Baudelaire faz do tópico, “está permanentemente referida aos dois espaços de que seu poema busca dar conta: o da tradução literária, por onde é possível vincular Andrômaca e Cisne, e o da sua experiência concreta da Cidade”. Há, pois, por um lado, constante presença da intertextualidade, que

aparece tanto no exílio como nas lembranças de Andrômaca, quanto no cisne que se antropomorfiza no final da primeira parte; e, por outro, historicização que é a articulação das imagens dos exílios com o exílio do sujeito do poema na Cidade, mas que é também, prossegue Barbosa, o “movimento de fecundação da memória, que é o próprio nascimento do poema” (BARBOSA, 2009, p. 54).

A primeira parte do poema corresponde ao que o crítico brasileiro nomeia de “experiência da memória”, construída por um jogo de tensões, de circularidades e descontinuidades, em que atua a ironia: a fuga do cisne de sua gaiola não implica a libertação, ele se arrasta em busca de um lago que se resume a um “ruisseau sans eau” [ribeiro de leito seco], assim como o imenso Simeonte da memória de Andrômaca resume-se a um “petit fleuve” [riacho]. A ironia certamente atravessa o modo como se articulam experiência e memória, mas o que cabe ressaltar, sobretudo, é o fato de que a primeira parte do poema *instaura* um lugar “fundado na tensão básica entre o pessoal e o histórico”, conforme Barbosa (2009, p. 56).

A segunda parte do poema surge como um desdobramento da primeira e se constrói por meio de uma série de metamorfoses intratextuais das imagens centrais do Cisne e do Exílio. Prossegue o crítico: “depois da experiência da memória, está criado o espaço para a memória da experiência. A ironia é substituída pela prática consciente da alegoria” (BARBOSA, 2009, p. 57), pois, como está escrito na primeira estrofe dessa segunda parte: “tout pour moi devient allégorie” [tudo pra mim se torna alegoria]. O Cisne (antropomorfizado, com seus gestos loucos), Andrômaca (agora animalizada como “gado vil”), seguidos da negra tísica, dos magros órfãos, dos marujos, dos cativos, dos vencidos, produzem uma espécie de “saturação metafórica” de imagens do exílio.

No início da segunda parte, encontram-se as alegorias do Cisne e de Andrômaca, os quais operam ali na construção de uma realidade desolada que é “instauração de um espaço capaz de consumir as ressonâncias de um exílio maior” (BARBOSA, 2009, p. 60). O efeito que produz é de saturação e adensamento, como se pode notar na imagem que abre a última estrofe: “la forêt où mon esprit s’exile” [a floresta onde meu espírito se exila].

E, justamente na última estrofe, a proliferação dos “exilados” alcança seu ápice com a enumeração de “estados de exílio” já sem grandes desenvolvimentos, que culminam com uma indeterminação: “... bien

d'autres encor!" [... outros mais ainda!]. "A leitura da última estrofe, por isso", conclui Barbosa (2009, p. 61), "completa o poema na medida mesmo em que, no nível das imagens, o texto se conserva aberto para as múltiplas significações trabalhadas das estrofes anteriores". Tendo em mente essa leitura de João Alexandre Barbosa que, como se viu acima, antecede em um ano o trabalho de Ana C, podendo ter sido uma de suas inspirações, segue-se análise da reescrita de Ana C.

“O CISNE” DE ANA C

Ana C, em sua reescrita do poema de Baudelaire, traduz mais do que o poema, ela traduz a sua *poiesis*. O que está em jogo em “Le Cygne”, logo no início, é a articulação, não sem ironia, entre experiência e memória por meio de um duplo movimento – tenso – histórico e pessoal. Nesse jogo de refrações entre memória e experiência, ela já parte de uma “experiência da memória” instaurada, que é o poema de partida, e alça sua reescrita para o espaço da “memória da experiência”.

Desse modo, parte de onde o poema se encontra: ciente de que se trata de um “texto que se conserva aberto para as múltiplas significações trabalhadas nas estrofes anteriores”, Ana C opta por não retomar *ipsis literis* as imagens baudelairianas, pois, o que se trata de traduzir é o modo como, no poema, articulam-se e se tencionam memória e experiência, com suas circularidades e estratificações, continuidades e descontinuidades, como se nota no texto a seguir:

1.

Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia, tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo Anaïs de capa negra bebendo como Henry no café, Jean à *la garçonne* cruzando com Jean Paul nos Elysées, Gene dançando à meia luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com o frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada, talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés o céu gelado, e passam sem *reproches*, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.

2.

Paris muda! mas minha melancolia não se move. Beaubourg, Forum des Halles, metrô profundo, ponte impossível sobre o rio, tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra.

Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre, sem trégua, e penso em você, minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti, bagagem do *disk jockey* que te acorda no meio da manhã, e não paga adiantado, e desperta teus sonhos de noiva protegida, e penso em você, amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro, em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque onde me perco e me exilo na memória; e penso em Paris que enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda! (CESAR, 1999).

Assim, logo no início, n'“O cisne” de Ana C, desaparece Andrômaca, substituída por uma figura mais afetuosa – “eu penso em você minha filha”. Segundo Evando Nascimento (2003, p. 51), outro importante leitor do poema, o “prosaico minha filha” indicaria que “a destinatária é alguém da intimidade do sujeito poético, a quem de certo modo se confessa, num relato vigoroso e levemente melancólico”. Para o crítico, a “carta” dela é “comentário íntimo” e, como tal, “tem a vantagem de fazer-se nos interstícios do texto do outro, aproximando-se do âmago de sua

fingida dor literária, auscultando-a, para repercuti-la em outro espaço” (NASCIMENTO, 2003, p. 48).

Com efeito, Ana C produz transposições históricas: à construção do Carroussel descrita por Baudelaire corresponde o Centro Georges Pompidou e o Forum des Halles. Para Riaudel (2007, p. 288) “atualização superficial”, para Nascimento (2003, p. 49) “um acrescentar-se contínuo [...] como se cada cidade nada mais fosse do que o vestígio alegórico de várias ruínas”. Camargo (2003, p. 163), por sua vez, destaca que o aspecto arquitetônico é muito mais marcado em Baudelaire; em Ana C as imagens “embora também visuais, esboçam um momento da vida cultural da cidade”.

Esse desencanto está também ligado às correspondências históricas entre a Segunda República francesa e a ditadura militar brasileira. A dedicatória a Vitor Hugo, a imagem do exílio também são aproximações importantes entre as experiências presentes em Ana C e em Baudelaire. Se Nascimento insiste nos exílios cruzados, suas melancolias e descontinuidades, Riaudel atenta para a diferença de perspectiva que existe nos textos no que concerne à anistia. Se Victor Hugo ignora a anistia que lhe é oferecida pelo regime de Napoleão III por entendê-la como uma “fachada de generosidade”, os brasileiros exilados aceitam as condições da anistia, permitindo aos militares um retorno tranquilo aos quartéis, livres de quaisquer punições pelas atrocidades cometidas durante o regime.

O que transparece no texto de Ana C é sobretudo a ambiguidade do desejo da volta que, como demonstra Riaudel (2007, pp. 288-290), é a ambiguidade dela própria em relação à “pátria amada”. Numa das estrofes finais do poema, lê-se:

[...]
e penso em você,
amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes,
espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos
sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro,
em alguém que perdeu o jogo pra sempre...

No poema de Baudelaire, há uma *négresse* que sonha com o retorno à terra natal. As luzes trêmulas dos tristes trópicos, em Ana C, são mais incertas. Sua tradução tem “a marca de uma leitura migrante dos trópicos”, diz Riaudel (2007, p. 290), que ainda acrescenta, os sóis tropicais “não podem carregar a marca da alteridade assim que reapropriados por uma

americana”. Interessa aqui pensar os exílios que daí se projetam nas “aves que aqui gorjeiam”.

O cisne-sabiá que passa a circular no poema de Ana C impossibilita pensar-se o “aqui” como um só lugar: “aqui” lugar do sonho-exílio, “aqui” lugar de memória, “aqui” lugar mítico de uma extensa poética do exílio-sabiá. Riaudel interpreta a desterritorialização do cisne como naturalização, o que faria de “O cisne” da poeta-tradutora mais uma paráfrase da “Canção do exílio”, ou irônica Passárgada. As fronteiras se tornam, assim, nebulosas, multiplicam-se os lugares de onde se enuncia.

Seria mais um caso de mera emulação, um poema “à maneira de” tão em voga desde os tempos da colônia e ainda vigente em poéticas tradutórias como a de Bandeira? Não, responde o próprio Riaudel: na assimilação de Ana C, “Charles” entra no poema, passa a ser também personagem. Camargo, na minuciosa comparação que faz dos poemas, estrofe a estrofe, assinala:

É através de “Charles” que a “Carta de Paris” volta a escrever-se sobre *Le Cygne*. Sobre: em cima de “Le Cygne”. Sobre: a respeito de “Le Cygne”. Todavia, é exatamente esta mediação de Charles que estabelece a distância: a “Carta de Paris” conta o que Charles pensa... E a relação autor-texto fica problematizada internamente: de quem é a autoria? Tudo ilumina a memória. A memória traz Charles que traz a velha Paris e Virgílio. Teia infundável de lembranças e símbolos. Floresta em que tudo se espelha, reproduzindo as imagens (CAMARGO, 2003, pp. 163-164).

Le cygne [o cisne], em francês, homófono de *le signe* [o signo]. “O cisne” de Ana C é também sobre Baudelaire. O cisne, em Baudelaire, enlouquece sob o signo da modernidade. No segundo verso da segunda estrofe da segunda parte se lê: “je pense à mon grand cygne avec ses gestes fous”. Em Ana C, no mesmo trecho se lê: “Penso no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre”. O cisne/signo é o próprio Baudelaire, agora bem mais ambíguo. A comunidade evocada a partir de Baudelaire está sob o signo do exílio, mas a angústia agora é a possibilidade do retorno: entoa-se um exílio sublimado, a terra amada é o Outro; o melhor movimento, o não retorno. Mais do que nunca, as posições possíveis se desdobram, multiplicam-se as vozes. Cito Riaudel (2007, pp. 293-294):

[...] não são mais duas vozes que se confundem, mas três, outras mais ainda, inomináveis. Todas se sobrepõem, se justapõem, laçam novos elos entre elas,

se respondem, se recobrem, se multiplicam... mas nunca se excluem umas às outras.⁶

Nesse processo, algumas outras vozes chamam a atenção: a voz de Walter Benjamin, que ecoa nas “barricadas”; a voz de Fernando Pessoa que ecoa no “voltar impreciso” (navegar é preciso) do fim da primeira parte; e, sobretudo, a voz de Robert Lowell, poeta americano, autor das *Imitations* que tanto inspiraram Ana C. No livro de Lowell há uma imitação de “Le Cygne”; dela provêm as “bagagens” do *disk-jokey*, a “bandeira branca”. Mas, segundo Riaudel, diferentemente de Lowell, Ana C não tem como intuito atualizar Baudelaire; ela, arrisco dizer, incorpora experiência vivida na composição, mas sem perder de vista a matriz do poema.

Mesmo se falta aqui o tempo necessário para explorar detidamente as múltiplas implicações desse relevante projeto de reescrita, tratadas no capítulo que dediquei ao assunto em meu livro *Traduções canibais*, destaco que a situação limite produzida por Ana C em “O cisne” permite uma reflexão rara sobre o ato de traduzir. Partindo-se de uma visão mais tradicional da tradução, pode-se facilmente deixar de considerar a reescrita de Ana C como tradução ou retradução e classificar seu texto como adaptação, transcrição, emulação. A adoção dessa postura parte de uma concepção enunciativa binária: ou o texto de chegada opta por um grau de aderência considerável e se submete à voz de partida, ou o texto de partida se torna a fonte para a produção de um texto de chegada submetido à voz daquele que se apropria. Em ambos os casos, guarda-se a integridade de um sujeito que enuncia.

O desafio que “O cisne” de Ana C coloca é a possibilidade de coexistência de lugares enunciativos num texto em que a memória da experiência não pertence apenas àquele que enuncia e nem tampouco o anula. Para lidar com essa complexidade, faz-se necessária a elaboração de outra poética do traduzir, para a qual, acredito, o conceito de “ação xamânica” é de grande valia, pois, como afirma Viveiros de Castro (1986, p. 570): “O discurso xamanístico é um jogo teatral de citações, reflexos de reflexos, ecos de ecos – interminável polifonia onde quem fala é sempre o outro [...] A palavra Alheia só pode ser apreendida em seus reflexos”.

⁶ “[...] ce ne sont pas deux voix qui se confondent, mais trois, mais plus encore, indénumbrables. Toutes se superposent, se juxtaposent, nouent de nouveaux liens entre elles, se répendent, se recouvrent, se démultiplient... mais ne s'excluent jamais les unes les autres”.

O discurso xamanístico trabalhado por Viveiros de Castro, central no modo de organização cultural dos Araweté, é especialmente produtivo para se pensar uma poética da tradução em que se verifica a presença de diversas posições enunciativas por ser ele um regime enunciativo complexo. Conforme o autor:

A complexidade essencial dos cantos xamanísticos Araweté reside [...] no agenciamento enunciativo ali estabelecido. A música dos deuses é um solo vocal, mas é, linguisticamente, um diálogo ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber quem canta, quem diz o que para quem, é o problema básico (CASTRO, 1986, p. 548).

O problema básico é, pois, bastante semelhante àquele colocado em “O cisne”, uma vez que, ao reenunciar o “eu penso” inicial, Ana C, o faz de tal modo que nele se escuta o “je pense” inicial de “Le Cygne” conjuntamente com o “eu penso” mais confessional e coloquial de Ana C, ambos habitados pelas vozes de Virgílio, de Racine, de Ovídio. “O cisne” soa assim feito canto xamanístico, pois este “é uma canção de canções, um discurso de discursos, é polilógico” (CASTRO, 1986, p. 548). O autor ainda acrescenta:

Quase nunca um xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito da enunciação das frases cantadas; parte dessa informação depende do contexto interno, parte do contexto externo, e parte de um procedimento metalinguístico: o embutimento citacional (CASTRO, 1986, p. 548).

O modo como se opera a mudança de posição enunciativa não é, pois, sempre marcado. Na tradução de “O cisne”, parte-se do pressuposto de que há o texto de partida “Le Cygne”, que funciona como um primeiro contexto externo que é, também, a matriz a partir da qual se configura o contexto interno, ou seja, as mudanças enunciativas verificadas internamente se dão em relação ao texto de partida: só posso compreender plenamente o que está envolvido em “Eu penso em você, minha filha”, se tiver em mente “Andromaque, je pense à vous”. Em “O cisne”, o embutimento citacional ganha especial importância, pois é por meio dele que o complexo enunciativo se potencializa.

Ao escrever, por exemplo: “Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e *pensa* na Força de trabalho que desperta”, Ana C produz um agenciamento enunciativo polifônico que não precisa ser necessariamente explicado como intertextualidade. O lugar de onde parte já é palavra alheia, que se desloca e é retomada, fazendo variarem

as posições enunciativas sem, contudo, estabilizá-las. O resultado que produz se assemelha à estrutura do canto xamanístico. Essa estrutura, explica Viveiros de Castro (1986, p. 549, grifo meu), envolve três posições: um morto, os “espíritos” (*Mai*) e o xamã. Nesse sistema... “*Quem fala são os três: Mai, morto, xamã, um dentro do outro*”.

Para compreender melhor o sistema, é necessário lembrar-se de que os espíritos, conhecidos como *Mai* “são antes de tudo música: *marakã*. Não são só cantores, mas cantados” (CASTRO, 1986, p. 231). O xamã nesse contexto serve de mediador, ou melhor, de um “suporte dos *Mai*, que cantam por sua boca” (p. 542). Nesse processo, “o xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve: os deuses não estão dentro de sua carne” (p. 543). O xamã, desse modo, não é apenas suporte, é também sujeito e, por isso, tem voz.

Ainda segundo Viveiros de Castro (1986, p. 547), “um bom canto é aquele que rearruma temas e figuras de linguagem semifixos em um novo arranjo enunciativo, e especialmente aquele que produz enunciados cosmologicamente relevantes, pondo em cena mortos do grupo”. Na tradução, pode-se pensar o próprio texto de partida como um “arranjo semifixo” a partir do qual se produz um novo arranjo enunciativo”, sendo um modo de pôr em cena “mortos do grupo” e os espíritos – “todos os espíritos celestes e subterrâneos parecem poder ser identificados por seus cantos” (p. 231).

Levando-se em conta o que foi acima exposto, pode-se interpretar a tradução de “O cisne” como um tipo de agenciamento enunciativo em que o principal enunciador (o “morto”) é, na maioria das vezes, o sujeito do texto de partida que transmite citacionalmente o texto (com seus intertextos, historicidade), cabendo ao tradutor (xamã) “cantar algo dito pelos *Mai*, citado pelo morto” (CASTRO, 1986, p. 602). Aquilo que é cantado pode referir-se ou dirigir-se a ele, xamã, também, que pode ser parte constitutiva do discurso. O exercício do xamanismo acaba “envolvendo mais que a memória de cantos: a capacidade de manifestar singularmente a palavra alheia” (p. 602). Manifestar singularmente significa, de certa maneira, *implicar-se*. Em “O cisne” é possível reconhecer a voz do sujeito do poema de partida “je pense”, sujeito este que se personifica “Charles que pensa”; é possível também reconhecer uma forma – os *Mai* são antes de tudo música –, além de uma série de camadas citacionais (de Sartre a Gonçalves Dias).

Desse modo, a reescrita de “Le Cygne” de Baudelaire por Ana C realiza experiência que pode ser considerada análoga à do canto xamanístico. Ela, com efeito, “rearruma temas e figuras de linguagem semifixos em um novo arranjo enunciativo”, mas, como foi visto, não se produz mera emulação. O que se produz, para retomar Viveiros de Castro (1986, p. 602), é “uma construção dialógica complexa” onde quem fala são “os três”, “um dentro do outro”.

Essa breve síntese, longe de esgotar o assunto, ilustra a riqueza e o alcance desse projeto tradutório de Ana C e de como ele abre possibilidades no espaço da (re)tradução de Baudelaire no Brasil. Como aponta Antoine Berman (1990, p. 3, tradução minha), em seu artigo “La Retraduction comme espace de la traduction”:

[...] é necessário precisar aqui o próprio conceito de retradução. Ela não qualifica apenas toda nova tradução de um texto já traduzido. [...] Pode-se falar de retradução desde que haja uma nova tradução de uma obra, mesmo se somos confrontados com uma parte dessa obra que não havia sido ainda traduzida. Basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos outros textos desse autor entre no espaço da retradução.⁷

Compreendendo o espaço da retradução como descrito acima, gostaria de relembrar Antonio Candido, mais precisamente, seu ensaio intitulado “Os primeiros baudelairianos”. Ali, ao se referir aos poetas da década de 1870, o crítico aponta que:

[...] embora formado por poetas secundários, talvez esse momento represente o único em que a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase e, deste modo, assumindo uma importância histórica [...] Isso foi possível inclusive por causa de uma certa deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e aproveita (MELLO E SOUZA, 1989, pp. 24-25).

⁷ “D’abord, elle n’est pas... absolue. Il peut y avoir une première traduction qui soit une grande traduction. Mais loin d’invalider notre corrélation, cette possibilité signifie seulement que ladite première traduction s’est d’emblée posée comme une re-traduction, et ceci à chaque fois selon des modalités particulières. Ensuite, il faut ici préciser le concept même de retraduction. Celle-ci ne qualifie pas seulement toute nouvelle traduction d’un texte déjà traduit. [...] On peut parler ici de retraduction, dès qu’il y a une nouvelle traduction d’une oeuvre, même si on a affaire à une partie de cette oeuvre qui n’avait pas, elle, été encore traduite. Il suffit qu’un texte d’un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l’espace de la retraduction.”

Essa “deformação” a que se refere Candido não é, pois, vista como algo negativo, a ser evitado. Muito pelo contrário, é graças a ela que a presença de Baudelaire se tornou relevante nos rumos de nossa produção poética. Tanto é que, no final da análise que faz das reescritas de poemas de Baudelaire feitas pelos primeiros baudelairianos, Candido reafirma que, no que se refere à deformação operada por nossos poetas, “a perspectiva histórica mostra que ela funcionou de maneira construtiva, *dadas as condições locais*” (MELLO E SOUZA, 1989, p. 29, grifo meu).

Em contraste com essas deformações criativas de nossos pré-parnasianos, para Antonio Candido, o que se observa em relação à recepção de Baudelaire no Brasil é que “depois do Modernismo não se pode mais falar em influência, mas apenas da presença normal de um grande poeta na sensibilidade dos escritores e leitores. No decênio de 1930”, continua ele, “teria surgido uma espécie de consagração acadêmica, expressa em muitas traduções (quase todas convencionais)” (MELLO E SOUZA, 1989, p. 27).

De fato, ainda que tenha sido abundantemente traduzido desde a década de 1930 por grandes tradutores da estirpe de Guilherme de Almeida e, mais recentemente, de Mário Laranjeira, a presença de Baudelaire é pouco evidente nas entranhas de nossa poesia. Uma notável exceção, como espero ter demonstrado, é a retradução livre em prosa feita por Ana Cristina César que, por caminhos próprios, volta a fazer com que Baudelaire seja um autor instigante para a poesia brasileira.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARBOSA, João Alexandre. Baudelaire ou a linguagem inaugural: a história literária como tradução poética. In: *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 39-64.
- BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 4, out. 1990, pp. 1-9.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Argos, 2003.
- CASTRO, Viveiros de. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática/IMS, 1999.

- MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. Os primeiros baudelairianos. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1989, pp. 27-46.
- NASCIMENTO, Evando. Ana Cristina Cesar e Charles Baudelaire: signos em tradução. In: NASCIMENTO, Evando *et al. Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, pp. 47-60.
- RIAUDEL, Michel. *Intertextualités et transferts (Brésil, Etats-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*. Tese (Doutorado em Letras) – Paris X, Nanterre, 2007.

Recebido: 24/12/2021

Aceito: 1/4/2022

Publicado: 4/7/2022