**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – FFLCH
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – DLM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, LITERÁRIOS
E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS**

THIAGO MATTOS DE OLIVEIRA

**O rascunho contínuo:
duas retraduições de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire**

Versão original

São Paulo
2018

THIAGO MATTOS DE OLIVEIRA

**O rascunho contínuo:
duas retraduições de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire**

Versão original

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48r Oliveira, Thiago Mattos de
 O rascunho contínuo: duas retraduições de Mon cœur
 mis à nu, de Charles Baudelaire / Thiago Mattos de
 Oliveira ; orientador Álvaro Silveira Faleiros. -
 São Paulo, 2018.
 466 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. Retradução. 2. Charles Baudelaire. 3. Mon coeur
mis à nu. 4. Contínuo do rascunho. 5. Manuscritos. I.
Faleiros, Álvaro Silveira, orient. II. Título.

OLIVEIRA, Thiago Mattos de. **O rascunho contínuo: duas retraduições de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para a Joana,
começo de começos.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela concessão de bolsa ao projeto nº. 2015/14677-8, que resultou nesta tese. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Ao Álvaro Faleiros, orientador precioso, que me ensinou que nem sempre podemos inventar a roda, mas podemos fazê-la girar.

À Verónica Galíndez e ao Roberto Zular, sempre presentes.

Aos/Às professores/as que se dispuseram a ler este trabalho e compor a banca examinadora.

À Edith e à equipe do DLM, parceiros de incontestável importância.

Ao Eduardo Veras, generosamente disposto a nos guiar pela bibliografia baudelairiana.

Aos coordenadores e participantes dos simpósios “Baudelaire no Brasil” (XV Abralic) e “Atualidade de Baudelaire” (XVI Abralic); os ecos dos trabalhos e discussões certamente serão ouvidos nesta tese.

À Eliane Robert, pelas tantas contribuições trazidas pelo projeto *Poética das margens no espaço literário e cultural franco-brasileiro*.

Ao Phellipe Marcel, amigo imenso.

Ao Henrique Provinzano, companheiro constante.

À Vanise Medeiros, professora da generosidade.

Ao meu gato, parceiro resistente, morbidamente sobre os livros.

Ao Dominique Boxus (*in memoriam*), que me levou à tradução.

Aos meus pais, Álvaro e Vânia, e à minha irmã, Adriana, que me levaram à vida.

“Há um grande cansaço de explicar o mar”

Oswald de Andrade

“Não se pode guardar um rio dentro de um balde”

Alan Watts

RESUMO

OLIVEIRA, Thiago Mattos. **O rascunho contínuo: duas retraduições de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

O que hoje se denomina *Mon cœur mis à nu* é um conjunto de notas, aforismos bombásticos, ideias de capítulos por vir, agrupados e encadernados por Poulet-Malassis após a morte de Charles Baudelaire. Em 1887, Eugène Crépet publica a “obra” pela primeira vez, sob o título factício *Journaux intimes*. Os gestos editoriais pelos quais passou desde então tendem a conter seus inacabamentos, seja recorrendo à denominação “diário íntimo”, seja apagando editorialmente marcas da materialidade manuscrita e da provisoriedade de toda proposta de ordenação das notas. Mais recentemente, dois marcos começam a apontar para a dimensão inacabada de *Mon cœur mis à nu*, ainda que circunscritos a certa concepção filológica do processual: a noção de “poética do rascunho”, cunhada por Béatrice Didier ao tratar dos escritos póstumos de Baudelaire, e a edição diplomática de 2001, realizada por Claude Pichois para a editora suíça Droz. Tomando a retradução como estratégia de tradução, propõem-se nesta tese duas traduções simultâneas de *Mon cœur mis à nu*: uma tradução manuscrita (voltada para a materialidade do manuscrito e sua transcrição-tradução) e um comentário do original como possibilidade de escrita tradutória (voltado para a necessidade de traçar linhas de força que rompam com a ordenação arbitrária de Malassis e desenhem outras relações possíveis, sem cair, em contrapartida, na falsa solução da desordenação absoluta e “primordial”). *Mon cœur mis à nu* apresenta uma escrita de cólera, que tem relação, por sua vez, com a teatralidade (a encenação de certa postura encolerizada, desagradável e chocante) e com a *fusée* (o “aforismo incendiário”, o processo de escrita que, atravessado pela cólera, faz-se projeto inacabado, promessa de explosão, projetos-projéteis lançados sobre a página contra a França, a modernidade, a *canaille littéraire*). Por fim, propomos a noção de *contínuo do rascunho*, que nos permite construir estratégias de edição e tradução que levem em consideração os inacabamentos de *Mon cœur mis à nu*, seu aspecto manuscrito, sua dispersão, seu efeito processual, sua cólera que, no limite, se volta contra a própria possibilidade de obra acabada.

Palavras-chave: Retradução. Charles Baudelaire. *Mon cœur mis à nu*. Contínuo do rascunho. Manuscritos.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Thiago Mattos. **The continuous draft: two retranslations of Charles Baudelaire's *Mon cœur mis à nu***. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

The today's so-called *Mon cœur mis à nu* is a compound of notes, bombastic aphorisms, ideas for chapters to come, combined and bound by Poulet-Malassis after Charles Baudelaire's death. In 1887, Eugène Crépet publishes the work for the first time under the sham title of *Journaux intimes*. The editorial gestures by which the work has passed ever since tend to contain its unfinishments, by means of denominating it “intimal journal” or by editorially erasing marks of the handwritten materiality and of the fugacity of any suggested organization of the notes. More recently, two milestones begin to highlight *Mon cœur mis à nu*'s unfinished dimension, albeit limited to a certain philological conception of the processual: the notion of “draft poetics”, initiated by Béatrice Didier approaching Baudelaire's posthumous writings, and the 2001 diplomatic edition prepared by Claude Pichois for Droz, a Belgian publishing house. Understanding retranslation as a translation strategy, this thesis proposes two simultaneous translations for *Mon cœur mis à nu*: a *manuscriptical* translation (aiming the handwritten materiality and its transcription-translation) and a commentary of the original as a possibility of translational writing (aiming the necessity of tracing lines of force that break Malassis' arbitrary ordering and redraw other possible relations, without succumbing, in return, to the false solution of the absolute and “primeval” disorder). *Mon cœur mis à nu* presents a wrathful writing related to, on the other hand, the theatricality (the mis-en-scène of a certain rabid, unpleasant, shocking posture) and the *fusée* (the “incendiary aphorism”, the writing process that, traversed by cholera, produces itself as an unfinished project, a promise of explosion, projects-projectiles launched over the page against France, the modernity, the *canaille littéraire*). Finally, we offer the notion of *draft continuum*, that allows us to build strategies of edition and translation that consider *Mon cœur mis à nu*'s unfinishments, its handwritten aspect, its dispersion, its processual effect, its cholera that, to the limit, turns against the possibility itself of being a finished work.

Keywords: Retranslation. Charles Baudelaire. *Mon cœur mis à nu*. Draft continuum. Manuscripts.

RÉSUMÉ

OLIVEIRA, Thiago Mattos. **Le brouillon continu : deux retraductions de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Mon cœur mis à nu est un ensemble de notes, d'aphorismes caustiques, d'idées de chapitres à venir, regroupés par Poulet-Malassis après la mort de Charles Baudelaire. En 1887, l'« ouvrage » est publié pour la première fois par Eugène Crépet, sous le titre factice *Journaux intimes*. Depuis lors, *Mon cœur mis à nu* a subi plusieurs gestes éditoriaux afin d'achever ses inachèvements : la dénomination récurrente « journal intime », l'effacement des marques de la matérialité des manuscrits, la répétition automatique et acritique de la disposition (arbitraire) fixée par Malassis... Plus récemment, on commence à voir quelques initiatives critiques et éditoriales, bien que circonscrites dans une conception philologique du manuscrit, qui privilégient la dimension inachevée de *Mon cœur mis à nu* : la notion de « poétique des brouillons », créée par Béatrice Didier dans un article consacré aux écrits posthumes baudelairiens, et l'édition diplomatique dirigée par Claude Pichois pour la maison d'édition suisse Droz en 2001. Si l'on voit la retraduction en tant que stratégie de traduction, on peut donc proposer deux traductions simultanées de *Mon cœur mis à nu* : une traduction manuscritique (concernant la matérialité du manuscrit et sa transcription-traduction) et un commentaire de l'original comme possibilité d'écriture traductive (concernant le besoin de tracer des lignes de force qui rompent la séquence canonique de Malassis et proposent d'autres rapports possibles). *Mon cœur mis à nu* nous présente une écriture de colère, ce qui a un rapport avec la théâtralité (la mise en scène d'une certaine posture encolérée, désagréable et gênante) et avec la *fusée* (l'« aphorisme incendiaire », le processus d'écriture qui, traversé par la colère, devient projet inachevé, promesse d'explosion, projets-fusées jetés sur la page contre la France, la modernité, la *canaille littéraire*). Finalement, on propose la notion de *continu du brouillon*, concept qui nous permet de construire des stratégies d'édition et de traduction qui mettent en relief les inachèvements de *Mon cœur mis à nu*, son aspect manuscrit, sa dispersion, son effet de processus continu, sa colère qui, à la limite, se retourne contre la possibilité même d'œuvre achevée.

Mots-clés : Retraduction. Charles Baudelaire. *Mon cœur mis à nu*. Continu du brouillon. Manuscrits.

SUMÁRIO

0. Buscar a entrada: entradas	11
Entrada 1: Tradução manuscrita	21
Entrada 2: Flânerie guiada a <i>Meu coração nu e cru</i>	315
1. Ensaio como tradução	317
2. Irredutibilidade	342
3. História do manuscrito	358
4. Cólera/Teatralidade	383
5. Contínuo do rascunho	426
0. Buscar a saída: retradução	447
Referências	459

(Para melhor navegação no arquivo PDF, recomenda-se exibir a barra de marcadores.)

0. Buscar a entrada: entradas

Não é de hoje que se fala de Baudelaire, mas nunca se falou dele como se fala hoje, nunca o traduzimos como o traduzimos hoje.

O poeta reacionário é também o poeta revolucionário; o poeta da forma pura, pura forma, é também o cronista moderno da Paris do século XIX; o poeta da despersonalização da lírica moderna é o autor de *Mon cœur mis à nu*; e o poeta da métrica cuidadosa das *Fleurs du mal* é o poeta dos poemas em prosa. Baudelaire é, enfim, o poeta da irreducibilidade, e esse é um achado crítico que vale a pena manter visível no nosso horizonte durante todo o percurso.

Para ficar apenas em *Mon cœur mis à nu*, temos ali multidão, solidão, confissão, antimodernidade, cólera, *canaille littéraire*, religião universal, sacrifício, superstição...; temos o diário íntimo, temos o projeto literário, a escrita de si, o pintor da fauna social, temos um coração que promete se desnudar e, na verdade, quase nada diz de si mesmo; temos as *Confessions* de Rousseau, as *Marginalia* de Poe, e temos também *My heart laid bare*, livro que Poe imagina, mas não realiza, inclusive realçando seu caráter irrealizável. Baudelaire, por sua vez, parece tentar realizar. Em vão: morre antes, e suas notas, muitas delas ideias para futuros capítulos, compõem o que chamamos de *Mon cœur mis à nu*, notas para um livro por vir que, apesar da promessa, não veio. Ao mesmo tempo, *algo* veio, e esse algo talvez indique que sua forma de ruína no futuro do pretérito seja, afinal, sua única forma possível.

Seria absurdo falar de tudo de que fala *Mon cœur mis à nu*. Seria um outro trabalho. O que define o recorte desta tese é o olhar para os inacabamentos desse projeto de obra, ou dessa obra em vias de escrita; olhar para o que *Mon cœur mis à nu* faz, não apenas para o que ele diz, e como pode haver (parece haver) uma relação entre ambos, relação que, como veremos, pode ser resumida no binômio cólera (escrita de cólera, explosão, disparo, dispersão) e teatralidade (confissão, despersonalização, encenação, coração nu e cru etc.).

Em termos de leituras, fomos do foguete ao alfinete. Fui parar em palestras de tradutores do *Livro do desassossego*, análises das traduções brasileiras dos *Pensamentos* de Pascal, passei pela pasta rosa da Ana Cristina César, pelo *Conglomerado Newyorkaises* do Héli Oiticica, prefácios de traduções portuguesas, brasileiras e itali-

anas dos poemas em prosa de Baudelaire, os diários de Wittgenstein, uns anúncios de adaptação teatral inspirada nos “*journaux intimes*” de Baudelaire (*Baudelaire dit par Balmer*, dizia o cartaz, “*sous la direction de Françoise Petit*”), e cheguei até um inesperado *O demónio da classificação*, de Georges Vignaux, que não entrou textualmente em lugar nenhum, mas que, como muitas outras coisas, deve ter ajudado em alguma coisa. Tudo para tentar buscar a singularidade de *Mon cœur mis à nu*: “um livro singular”, já dizia Baudelaire sobre ele.

Diante da necessidade de *realizar* as traduções e a tese, e diante de uma fortuna crítica tão paradoxal (de um lado, a crítica sobre Baudelaire é insuportavelmente numerosa; de outro lado, a crítica sobre *Mon cœur mis à nu* é mesmo hoje escassa), fiz as seguintes escolhas gerais.

Em termos de crítica literária, é o *dernier* Baudelaire; a maior parte dos autores trata principalmente dos poemas em prosa, mas acabam de um modo ou de outro tratando também de *Mon cœur mis à nu*: Charles Mauron, Steve Murphy, Antoine Compagnon, André Guyaux, Claude Pichois, Béatrice Didier, Walter Benjamin, Alfonso Berardinelli, Jean Starobinski... Há outros, mas não me estenderei nesses assuntos por aqui. São referências que vão se mostrar e se desdobrar no caminhar das questões. Em termos de estudos de tradução, é Berman para a relação entre comentário e tradução (o comentário ensaístico como possibilidade de tradução) e Meschonnic para a ideia de contínuo, que me permitiu propor o contínuo do rascunho, noção que, por sua vez, me permitiu chegar à tríade irredutibilidade-retradução-contínuo, base “epistemológica” do trabalho. Para a relação com o manuscrito, sua desordem, suas possibilidades de legibilidade etc., ajudou-me principalmente o trabalho de Verónica Galíndez, mas também Roberto Zular e Cláudia Amigo Pino. Em todos os casos, procurei *relações* possíveis, para além de divergências (que na maior parte das vezes são óbvias e já estão dadas). “É por certo desconcertante verificar a facilidade pela qual qualquer sistema filosófico pode ser declarado em erro”, escreve Poe (1986, p. 995) nas suas *Marginalia*, “não é, porém, igualmente triste reconhecer a impossibilidade em que nos achamos para conceber a verdade imutável de qualquer sistema particular?”. Faço as devidas ressalvas, mas cada qual disse *algo*, e a tensão entre o algo de um e de outro ajuda a colocar a roda para girar.

Há uma discussão sobre *Mon cœur mis à nu* ser ou não “literatura”. Para uns, *journaux intimes* (Crépet); para outros, obra inscrita na chamada *poétique du brouillon* (Didier); alguns preferem ainda a sobriedade do “projeto literário”. Mas o fato é que há muito pouca coisa escrita sobre *Mon cœur mis à nu*. Via de regra, falamos dele apenas nos prefácios das edições (Guyaux, Pichois e Ruff, por exemplo). De resto, é lido, tal qual a correspondência pessoal de Baudelaire, como um depósito mais ou menos confiável de afirmações explosivas e contradições escandalosas que citamos nos nossos trabalhos conforme a necessidade da argumentação.

Talvez alguns se percam nos andares muito superiores desse castelo de cartas espelhadas e esqueçam que a literatura, a princípio, não existe, ou melhor, não existe por si só, no vácuo sem história e sem gente. Assim, se no final do século XIX (lembramos que a primeira publicação das *Œuvres posthumes* de Baudelaire acontece em 1889) era inviável dizer que *Mon cœur mis à nu* fosse “obra literária”, hoje se trata de uma afirmação menor, talvez até irrelevante. Ou, levando em consideração a recepção de *Mon cœur mis à nu* pela crítica literária, pela tradução e pelo mercado editorial, que majoritariamente viram a “obra” como “não obra”, isto é, “*journal intime*”, é a única afirmação possível, necessaríssima, porque leva não a uma outra forma de significar “a literatura” em abstrato, mas porque leva a uma outra forma de entender a literatura feita por Baudelaire. O inacabamento, a dispersão e o imediato parecem assumir lugares cada vez mais privilegiados em Baudelaire a partir da virada entre as décadas de 1850 e 1860 (o tal *dernier* Baudelaire). Parafraseando o que disse Eduardo Lourenço sobre o *Livro do Desassossego*, *Mon cœur mis à nu* é o livro que Baudelaire escreveu, mas nunca leu. Suas partes (suas notas?) são frases mais ou menos curtas, esboços de filosofias, projetos de anedotas, ideias de capítulos... e principalmente “aforismos incendiários”, como caracterizou Guyaux. Notas (projéteis?) apontados contra a modernidade francesa e seus muitos personagens, de Voltaire a George Sand, passando por Napoleão III, Arsène Houssaye, Girardin, em suma, toda a *canaille*, termo que parece inspirado em De Maistre, outro adepto da virulência antimoderna.

Este é um trabalho, portanto, sobre o inacabamento. Não tanto sobre o inacabado, isto é, produto acabado porque nunca acabado, mas sobre o inacabamento co-

mo processo de leitura, tradução e reescrita; o inacabamento como efeito de sentido e propulsor de outros modos de dar a ver e a ler as obras ditas inacabadas. *Mon cœur mis à nu* é inacabamento não porque, ou não apenas porque, seu autor morreu antes de acabá-lo, mas porque talvez seja a única forma possível de escrever a cólera. Traduzir tais reverberações encolerizadas, essa é a dificuldade.

Então este é também um trabalho sobre a busca de uma forma, ou três formas. Uma forma que é a forma do original que traduzo (*Mon cœur mis à nu*: será diário? “autobiografia sem fatos”? esboços de poemas em prosa? notas? *fusées*?); uma forma que é a forma de escrever sobre *Mon cœur mis à nu* (como dar conta criticamente dessa forma?); e uma forma que é a forma como traduzo essa forma (como retextualizar a movência da forma “original” na forma “traduzida”?). É a busca de uma forma que se movimenta com os movimentos do inacabamento da escrita (*Mon cœur mis à nu* como manuscrito) e da sua ordenação (*Mon cœur mis à nu* sem uma organização estável definitiva). Tento “apreender” *Mon cœur mis à nu* no ar, em movimento, não como imobilidade fotográfica, mas como caleidoscópio. Dito de outro modo, é a forma inacabada e movente de *Mon cœur mis à nu* que me leva a construir minhas formas de reescrevê-lo e dizê-lo.

Assim, não organizei a tese por “capítulos”, que pressupõem certa linearidade argumentativa, certo fechamento, mas “entradas”, duas entradas, que são modos de traduzir, editar e/ou reescrever *Mon cœur mis à nu*. Se “[p]ara todo tipo de experiência existe uma forma adequada” (NAIPAUL, 2017, p. 69), cada entrada é a construção de uma forma, e cada forma procura dar conta de uma experiência de leitura e tradução. Juntas, formam um espaço de retradução como estratégia de tradução, no qual procuramos dar conta de dois aspectos fundamentais do contínuo do rascunho em *Mon cœur mis à nu*: sua realidade “matérica” (o manuscrito, a obra que só existe na condição de rascunho) e sua desordem (a falta de uma ordenação definitiva, o que tem ligação, como veremos, com o imediato e com a cólera).

Durante algum tempo, imaginei que seria esta, e apenas esta, a epígrafe da tese, tirada do “Confiteor de l’artiste” do *Spleen de Paris*¹ (BAUDELAIRE, 1968, p. 278):

1 Ou *Petits poèmes en prose*, ou *Poèmes nocturnes*, ou *Poèmes en prose*, ou *La lueur et la fumée...*

Pois existem certas sensações deliciosas das quais o indefinido não chega a excluir a intensidade; e não existe ponta mais afiada do que a do Infinito^{2 3}.

Epígrafe que, começada a apresentação da tese, seria acompanhada, assim eu também previa, por um trecho de *Mon cœur mis à nu* (1975, p. 696), citado no começo da apresentação:

Por que o espetáculo do mar é tão infinitamente e tão eternamente agradável? Porque o mar oferece ao mesmo tempo a ideia de imensidão e de movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Eis aí um infinito diminutivo. Que importa se basta para sugerir a ideia de infinito total? Doze ou quatorze léguas de líquido em movimento bastam para dar a mais alta ideia de beleza que se pode oferecer ao homem no seu habitáculo transitório⁴.

Talvez soasse, com razão, demasiadamente retórico. Contudo, com apenas duas citações do próprio Baudelaire (o que era, apesar de tudo, flagrantemente oportuno), daria conta de dois princípios que me pareciam reger o trabalho de pesquisa: de um lado, movimentos ensaísticos (críticos e teóricos) que se deixavam invadir por tudo que há de vago e indefinido em Baudelaire e mais especificamente em *Mon cœur mis à nu*; de outro, movimentos tradutórios, ou tentativas tradutórias, que, assumindo o quanto há de indefinível, múltiplo e movente em *Mon cœur mis à nu*, baseavam-se na produção de um conjunto de duas traduções (retraduções) a fim de dar a ver, qual o espetáculo do mar, a infinidade de modos possíveis de editar e traduzir *Mon cœur mis à nu*.

Porém, para explicar o que afinal fiz, ou tenho feito, evitemos maiores torções retóricas e, como “pegamos o touro pelos chifres”, “peguemos então o discurso pelo

2 “Car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité; et il n'est de point plus acérée que celle de l'Infini.”

3 As citações cujo original é reproduzido em nota de rodapé foram traduzidas por mim.

4 “Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire”

fim”⁵ (1975, p. 676), isto é, afastemo-nos um pouco e olhemos a tese, ou o que pudemos fazer como tese, de um ponto de vista processual.

No mestrado⁶, costurei a pesquisa com o fio da retradução. Primeiro um capítulo de revisão bibliográfica, depois uma proposta de redefinição. Por último, uma análise paratextual das retraduições brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, na qual começava a tocar em ideias como projeto, rascunho, processo, manuscrito etc. e a visualizar uma imagem da desordenação das suas partes.

Dáí a conclusão: todas as retraduições brasileiras lançavam mão, pelas mais diferentes razões, de recursos tradutórios e editoriais que procuravam inscrever *Mon cœur mis à nu* num efeito de acabamento, o que me parecia redutor em relação ao modo como acredito que podemos ler *Mon cœur mis à nu* e, em alguma medida, o *dernier* Baudelaire.

Começava a delinear a necessidade de uma retradução, mais uma, que desse a ver e a ler seus inacabamentos, parte fundamental da sua irredutibilidade. E que traduzisse, sei lá como, esses tais inacabamentos: inacabamento do manuscrito, inacabamento da ordenação etc. Sua condição de eterno rascunho, insolúvel tensão entre estabilização tradutório-editorial e instabilidade do processo de escrita.

No doutorado, avolumaram-se as leituras, notas, encontros, disciplinas etc. Antes, no entanto, comecei a pesquisa colocando em prática algo que me disseram repetidamente na defesa do mestrado: se fosse para o doutorado, começar pela tradução.

(“Primeiro comece”, escreveu Baudelaire (1975, p. 671), “e depois se sirva da lógica e da análise”⁷.)

E percebi que estava diante de uma constelação dinâmica de caminhos, tanto de fazer tradutório quanto de escrita acadêmica.

Num primeiro momento, a ideia era que tudo permanecesse em estado inacabado, esboço, estilhaços de tentativas de texto monográfico, pedaços de tradução, notas de trabalho, tudo isso atravessado por uma manada de imaginações de reescritas possíveis. Dáí a conveniência da epígrafe – “Pois existem certas sensações deliciosas das quais o indefinido não chega a excluir a intensidade; e não existe ponta mais afiada do que a do Infinito”. Afinal, era disto que se tratava: lançar mão de uma escrita

5 “Notre habitude est de prendre le taureau par les cornes. Prenons doc le discours par la fin”

6 Ver MATTOS, 2015. A pesquisa foi parcialmente publicada em FALEIROS e MATTOS, 2017.

7 “Commence d’abord, et puis sers-toi de la logique et de l’analyse”

vaga, suficientemente vaga e indefinida para que eu, diante de um livro, se é livro, tão vago e indefinido quanto *Mon cœur mis à nu*, não tivesse que fazer escolhas tão assertivas, e pudesse, sempre me equilibrando sobre abismos, não assumir grandes decisões, constelar as reescritas possíveis, segundo as mais diferentes ordenações, princípios de transcrição, processos de leitura etc.

Para além do que pudesse haver de descaradamente oportunista nesse tipo de ideia, é evidente que, uma vez avançado o processo de pesquisa, todo esse mundo ideal de moléculas sem fórmulas e fórmulas sem moléculas, posições nunca assumidas, soluções eternamente sugeridas e desconstruídas, mostrou-se felizmente inviável, não porque fosse impossível manter esse tipo de indecisão até o fim, mas porque não assumir categoricamente decisão nenhuma já era assumir uma decisão, e das menos interessantes: a decisão de, abusando de muita retórica, livrar-se do problema, imaginar uma infinidade de soluções, puro nomadismo, e transformar o trabalho da tese num simulacro suspeito do próprio *Mon cœur mis à nu*: notas esboçadas de algo por vir, algo impossível de vir, uma espécie de “diário de bordo” do processo insolúvel de traduzir *Mon cœur mis à nu*. Apesar de olhar com desconfiança para esse tipo de caminho, era ele que no momento me dava as condições, digamos, “mentais” de começar os trabalhos e construir, ir construindo, as questões, hipóteses e tentativas primeiras.

Tais soluções, como veremos, foram abandonadas, mas tiveram o mérito de amadurecer a reflexão crítica sobre a relação entre *Mon cœur mais à nu* (“original”, “corpus”), *Meu coração nu e cru* (tradução, ou traduções) e gênero tese.

É verdade que o objeto de que trato (ou, como até poderia dizer, o sujeito de que trato; isto é, estamos produzindo deslocamentos em *Mon cœur mis à nu* ou ele está produzindo deslocamentos em nós?) e o lugar em que me situo permitem, talvez exijam, que a forma de dialogar com esse objeto coloque em questão certos percursos estáveis de se fazer pesquisa, tradução e escrita crítico-acadêmica. Contudo, não via por ora que essa “solução” diarística inicial trazia mais problemas, estendendo-se por um nomadismo sem fim, do que soluções, isto é, relações críticas. Havia ali a consciência, ainda que sem madureza, de que na tensão de falar, seja por escrita crítica, seja por tradução, sobre algo (*Mon cœur mis à nu*/*Meu coração nu e cru*) que se move, es-

capa e se multiplica, também minha escrita — minhas escritas — se vê posta em questão.

As ideias de processo e projeto, tão fundamentais no modo como vejo *Mon cœur mis à nu* e tento fazer *Meu coração nu e cru*, invadem também meu processo de trabalho, incidem sobre meu projeto de tradução, embaralham estabilizações imaginadas e forçam certas fendas, formam certas dobras — ou, antes, desdobram certas formas — que permitem falar não só de outro lugar, mas também, e por isso mesmo, de outra maneira.

Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. [...] Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 18).

Existe uma relação entre o que um texto diz e como diz (o que faz; sua atividade). Forçando até as beiradas, “as ‘ideias’ são apresentadas através de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser” (MAINGUENEAU, 2008, p. 53), afirmação que por si só nada tem de muito novo. Judith Butler (2015, p. 17), prefaciando *A alma e as formas*, publicação ensaística de um Georg Lukács pré-marxista, assim resume a relação entre a forma e a vida: “se quisermos escrever sobre um tema, precisamos não apenas encontrar uma forma para essa escrita, mas também buscar que tipo de forma a colocação do tema em questão autoriza e que tipo de forma esse tema demanda”.

Ao mencionar esse tipo de reflexão, somos carregados por dois caminhos diversos, ainda que conectados. De um lado, a escrita de *Mon cœur mis à nu*, isto é, seu processo claudicante de tentar dar conta de certa projeção de obra numa escrita que não chega a *se tornar* essa obra projetada, ainda que o processo de compor seus esboços e projetos já seja em si um espaço específico de escrita que, curiosamente, parece dar conta do que se diz (a cólera). De outro, a escrita de *Meu coração nu e cru*, isto é, minha própria escrita, meu processo de tradução e escrita acadêmico-ensaística: como chegar a um espaço de escritas que dê conta das irredutibilidades e inacabamentos que identifico naquele objeto? Em ambos os casos, forma (escrita e experimenta-

ção) e vida (experiência), ao menos no tipo de situação que se nos apresenta, não existem uma sem a outra: a vida realiza a forma; a forma realiza a vida. A forma “expressa a experiência que a reivindica” (BUTLER, 2015, p. 18), isto é, a uma experiência (modo de viver) corresponde um modo de dizê-la — uma forma —, relação não estática que vale tanto para Baudelaire e seu *Mon cœur mis à nu* quanto para esta tese.

Era, preciso, portanto, encontrar um ponto ideal, uma justa distância, entre minha própria forma e a forma que via em *Mon cœur mis à nu*, sem cair em indefinições sem fim. A “movência”, a “indefinição”, a “variabilidade” (termos que tanto circulavam pelas páginas que eu então escrevia) são peças importantes nesse contexto, mas a questão fundamental era como construir esse espaço de formas que, sem imobilizar *Mon cœur mis à nu* em categorias estanques (“diário íntimo”, “poética do rascunho”, “reconstituição cronológica”), ainda assim propusesse modos de dar a ver e a ler seus inacabamentos segundo linhas de força traçadas nitidamente.

Organizei a tese em duas reescritas/traduições/entradas. Em resumo: tradução do manuscrito (“Entrada 1: tradução manuscrita⁸”) e comentário ensaístico como tradução (“Entrada 2: flânerie guiada a *Meu coração nu e cru*”). Uma terceira entrada chegou a ser imaginada, mas não realizada (seria outra tese por si só): um arquivo digital com todas as retraduições brasileiras (inclusive as entradas 1 e 2) e edições francesas disponíveis, espécie de aglomerado idiorrímico das historicidades editoriais e tradutórias de *Mon cœur mis à nu* nos campos literários francês e brasileiro.

Sem querer colocar o carro na frente dos passageiros, desenho o que surgirá pelo caminho: se a tradução manuscrita (entrada 1) privilegia o manuscrito de Baudelaire (como lê-lo, transcrevê-lo e estabilizá-lo, a fim de chegar a um texto capaz de desempenhar o papel de “original” da tradução?), ou melhor, a relação entre a necessidade de uma estabilização e a intransponível instabilidade no processo de leitura e tradução de *Mon cœur mis à nu*, a flânerie guiada (entrada 2) parte da sua desordenação constitutiva (como se sabe, a ordenação definida e encadernada por Poulet-Malassis e historicamente reafirmada pelas edições francesas não é a única possível;

8 ...Para prestar homenagem à revista da APCG (Associação de Pesquisadores em Crítica Genética).

tem importância como gesto editorial primeiro, que permite a existência e a apresentação dos manuscritos de uma maneira minimamente aceitável) para, passadas tantas leituras, edições e traduções, agir sobre as fissuras da ordenação de Malassis e a provisoriedade de toda ordenação de *Mon cœur mis à nu*, tocando, portanto, numa segunda dimensão do seu inacabamento: a aparente desordem dos manuscritos e os trajetos de leitura que podem ser construídos sobre a movência do terreno.

Em relação à tradução manuscrita, transformei o diário de bordo em notas de tradução (ou melhor, notas sobre o processo de tradução-estabilização) e os esboços de tradução em tradução (ou melhor, em tradução-transcrição diplomática). Hesitações, dúvidas, dificuldades de leitura do manuscrito, indefinições — está tudo aí. Inscrito, contudo, num conjunto de decisões e traçados críticos explicitamente delineados.

Em relação à flânerie guiada a *Meu coração nu e cru*, busquei construir uma segunda maneira de traduzir *Mon cœur mis à nu*, dessa vez olhando para a ausência de uma ordenação definitiva das suas notas. O próprio ensaio, isto é, a própria flânerie guiada por *Meu coração nu e cru*, leva-me a percorrê-lo a partir de outras linhas de força, diferentes da ordenação canônica feita por Poulet-Malassis. Assim, o ensaio é um dispositivo feliz que me permite falar *sobre Mon cœur mis à nu* e ao mesmo tempo, falando sobre ele, reordenar suas notas, que são traduzidas e distribuídas ao longo das margens do ensaio, conforme certas linhas de força vão sendo estabelecidas.

Por fim, este é um trabalho sobre retradução. A retradução foi a maneira que encontrei para não reduzir os múltiplos inacabamentos do não fixado a uma única edição e tradução. E foi também a maneira que encontrei para não me perder na impossibilidade de qualquer forma, enfadonha mimetização do inacabado, rarefação de qualquer decisão na convulsão da forma nenhuma.

Este é um trabalho sobre a retradução como estratégia de tradução.

Entrada 1:

Tradução manuscrita

“Rien de plus beau qu’un beau brouillon”

Valéry

“Quelque chose de terrible me dit: *jamais*, et quelque autre chose me dit cependant: *essaye*”

Baudelaire

“Commence d’abord, et puis sers-toi de la logique et de l’analyse”

Baudelaire

“Aprende do pinheiro diretamente do pinheiro; do bambu diretamente do bambu”

Bashô

Petrópolis, 18 de julho de 2015

Pede-me a banca de mestrado que, para um possível doutorado, comece, a título de experimentação, uma tradução, seja ela como for. As questões e soluções surgirão da própria prática, disseram, e você talvez encontre, vá encontrando, por dentro do processo tradutório, uma forma de escrever suas questões e soluções.

Por enquanto, começo este diário de pesquisa, não para escrever o processo de cabo a rabo, mas para tentar chegar às regiões de onde se avistam as paisagens mais nevoentas.

Então a primeira advertência: não pretendo emular Mon cœur mis à nu, muito menos reconstruir o sonho do livro impossível. O que pretendo, se sabemos o que pretendemos, é ficar ao abrigo tormentoso da escrita pulsando ainda. Há uma diferença entre um corpo aberto com um coração parado e um corpo aberto com um coração que palpita. Não é uma questão de hierarquia, mas do que se pode fazer com um e não se pode fazer com o outro. O que me interessa é o coração vivo do Mon cœur mis à nu, a pulsação dissonante da sua escrita interminável.

Uma tese se fazendo tese, uma pesquisa se fazendo pesquisa, as oscilações do pensamento, os impasses da teoria, ou da teorização, a neblina no caminho até o mar.

Mas é claro que, sendo um trabalho sobre Mon cœur mis à nu, a primeira coisa que se pensa, e é justo que assim seja, é que se trate no fim das contas de uma imitação gaiata do seu processo interminável. Em minha defesa, e para meu conforto psicológico, prefiro pensar que não se trata de emular Mon cœur mis à nu, refazer sua lógica processual. Trata-se de ressignificá-lo por uma escrita não sobre ele, mas em sua companhia.

SP, 20/7/2015

Na escrivania, está de um lado Mon cœur mis à nu e do outro uma pilha de livros que fui comprando para dar mais páginas às 90 páginas acumuladas no Citações.doc. Tenho a impressão, provavelmente ingênua, de que só serei capaz de fazer uma pesquisa, uma tese convincente, se der conta de uma constelação de autores e perspectivas sobre Baudelaire, tradução, crítica genética, rascunho, fragmento, poema em prosa etc. Confesso que senti raiva quando percebi que já iam 90 páginas, fora os livros à espera de autópsia. Raiva de mim, dos artigos, da internet e das bibliotecas. Uma colega de doutorado ficou entusiasmadíssima ao saber dos meus acúmulos de citações. Fez um cálculo insuspeito e concluiu que, se usasse pelo menos 50% das citações acumuladas e por acumular, precisaria escrever 50% menos do que se não as usasse, o que me daria um mês e meio de férias.

Por isso, mas não só por isso, começo a olhar com sinceros bons olhos, se há olhos sinceros, para o conselho de começar por aquilo que não é afinal meu fim, mas meu começo: a tradução em si. O contato o mais direto possível com o texto, e o que ele (mais ele do que eu) pode fazer surgir dessa relação.

[...]

Outro ponto: não cair na armadilha de querer chegar a uma escritura absoluta, total, "definitiva". A questão toda parece girar

exatamente em torno disto: como ler/traduzir um tipo de texto que atinge níveis radicais de movência e indefinição? Como se relacionar com isso? Que tipo de contingências criar? Como chegar a contingências (necessárias, afinal) mais produtivas do que repressivas?

É preciso estar atento em relação ao inviável e ao absurdo. Se for para chegar a algo ilegível, que beira o nada, isto é, o manuscrito ele mesmo, “puro”, “intocável”, como se fosse possível existir sem algum tipo de formatação e manipulação, então nada a partir daí será possível, sequer uma tradução, sequer uma escritura crítica, sequer, finalmente, ler.

[...]

Estou tentando traduzir a própria materialidade de Mon cœur mis à nu. Se leio uma tradução, estou lendo X pelas mãos do tradutor Y. Creio que, num caso como o de Mon cœur mis à nu, a própria materialidade da escrita, do livro, do manuscrito pode entrar em tradução. O leitor lusófono lerá Mon cœur mis à nu, seu manuscrito, pelas mãos do tradutor, no manuscrito do tradutor.

[...]

Percebo sem espanto que estou traduzindo a partir de três variabilidades ao mesmo tempo: a variabilidade da transcrição diplomática (Pichois), a variabilidade dos manuscritos em fac-símile (Pichois e Gallica.fr), a variabilidade que é o processo de tradução e reescrita. Ainda poderia acrescentar a variabilidade das retraduições brasileiras e também a variabilidade que é o próprio Mon cœur mis à nu enquanto texto impossível, texto que se forma e não se forma ao mesmo tempo.

[...]

Tese – Tradução.doc é o nome do arquivo que crio no Word, até imediatamente perceber que está ali na tela, inalterável, “Página 1 de 1”, e assim será e deverá ser, continuamente, sequencialmente. Apago o arquivo, mesmo sabendo que ele terá que existir um dia, e abro um Chamequinho de 100 folhas avulsas.

O texto acima faz parte do que resolvi chamar de *Diário de bordo*. Iniciado o doutorado, e seguindo os conselhos da banca de mestrado, não comecei por levantamentos bibliográficos (em parte feitos no mestrado), fichamentos, esqueletos de tese etc. (em suma, a narrativa bibliográfica então em construção), mas pela escrita da tradução propriamente dita, ou, como prefiro chamar, por uma *retradução* de *Mon cœur mis à nu*.

Por ora, e por necessidade, apoiava-me em Jorge Luis Borges (1985, p. 97):

Quando meus alunos me pediam uma bibliografia, eu dizia: pouco importa a bibliografia; Shakespeare, afinal, ignorava a bibliografia

shakespeariana. Johnson não podia prever os livros que seriam escritos sobre ele. Por que vocês não estudam diretamente os textos?¹

Ao mesmo tempo, conforme a tradução avançava (na verdade, imediatamente depois de traduzir as primeiras linhas), foi-se formando uma vontade de *dizer* o processo de tradução. Sendo uma atividade diária, com dúvidas de âmbito pessoalíssimo, lancei mão do que me parecia conservar uma aliança, ou uma possibilidade de ficção de aliança, entre o processual e o pessoal. Cheguei, pois, à escrita paralela de um diário.

Essas dúvidas e hesitações diziam respeito, em sua grande maioria, ao tipo de tradução que pretendia fazer. Estando diante de uma obra que só existe como projeto de obra, rascunho de uma obra por vir nunca vinda (e, no entanto, *algo* veio), colocava-me no centro dessas tensões, incapaz de assumir escolhas: que “texto-fonte” usar, se a rigor *Mon cœur mis à nu* é puro manuscrito? Como chegar a uma tradução/reescrita que me permita dar a ver (e a ler) os diferentes inacabamentos desse processo de escrita/ateliê de escrita/escrita em processo? Etc.

O diário desenhava-se, assim, como a cartografia das pedras *no meio dos* caminhos.

Terminada essa primeira tentativa de tradução, resolvi chamá-la de tradução manuscrita, aproveitando-me do título da revista da APCG (Associação de Pesquisadores em Crítica Genética). Essa tradução, tal qual estava *realizada*, era composta do fac-símile dos manuscritos de Baudelaire, minha tradução em forma de manuscrito (primeiro gesto tradutório) e seu respectivo “diário de bordo”, acompanhado ainda (!) de “esboços de notas de tradução”, que na verdade pouco tinham de diferente, em termos de conteúdo, do que se desenvolvia no diário.

Dei início, então, ao coração ensaístico da tese (a Entrada 2, que viria a ser a “Flânerie guiada a *Meu coração nu e cru*”), mobilizando minhas leituras críticas e teóricas sobre Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, edição de manuscritos, inacabamento, retradução, notas de tradução, ensaio etc. Finalmente, ao voltar para a Entrada 1 (“Tradução manuscrita”), fazendo sua revisão, e depois de ter conversado com o Álvaro Faleiros, percebi que muitas daquelas hesitações não faziam mais sentido. Poderia mantê-las, num fetiche do imediato e do supostamente processual, ou poderia fazer um segundo trabalho sobre sua forma de dizer pela tradução e sobre a tradução. O diário cumpriu seu papel (para mim), mas agora era preciso torná-lo *relevante de novo*. Desapareceu e cedeu lugar,

¹ “Quand mes étudiants me demandaient une bibliographie je leur disais : peu importe la bibliographie ; Shakespeare, après tout, ignorait la bibliographie shakespearienne. Johnson ne pouvait prévoir les livres qu’on écrirait sur lui. Pourquoi n’étudiez-vous pas directement les textes?”

nesta Entrada 1, às notas de tradução, que deixaram de ser informações enciclopédicas sobre o texto e seu conteúdo e passaram a abrigar a narrativa do processo de leitura, estabilização e tradução.

O tempo, que muito tira e muito traz, inclusive um exame de qualificação, quis que a reprodução do meu próprio manuscrito, espelhado com o manuscrito de Baudelaire, se mostrasse também ele uma estratégia meio arriscada, mais do que o bom senso poderia aceitar: por mais que justificasse, explicasse e argumentasse, tal disposição abria uma fenda pela qual se via não uma imagem sem pretensões de leitura (imagem do movimento de procura, eterna procura, entre um gesto já ausente, o de Baudelaire, e um gesto tentando torná-lo representante (representado) na reescrita tradutória, o do tradutor), mas uma tentativa um tanto redutora de “mimetizar” o inacabado e o inacabável, reforçando certo fetiche pela suposta crueza absoluta e primordial do manuscrito, o meu e o dele².

Depois do exame de qualificação, também meus próprios manuscritos saíram de cena e deixaram surgir versões digitadas, uma espécie de “tradução diplomática”. Meus manuscritos aparecem eventualmente em algumas notas, para dar conta de certas ambiguidades para as quais o digital parece limitado, mas deixaram de desempenhar o papel de solução única e passaram a ser também parte do problema, dos problemas. Deixaram de ter tanto protagonismo, inclusive visual, e passaram a desempenhar o papel de uma ausência que, em vez de desaparecer totalmente, insiste em se fazer presente no seu desaparecimento, pelas questões que seu problema impõe. Essa supressão, portanto, não busca suprimir as discussões que pretendia trazer com a reprodução integral dos meus manuscritos, mas, ao contrário, qualificar e valorizar o que um manuscrito de tradutor *pode* em relação a um processo de tradução de obras ditas inacabadas. Nem apago completamente meu manuscrito, que quando necessário volta em alguns comentários, nem dou tão fortuitamente, sem a devida mediação, sem a necessária espessura de reflexão, os fac-símiles integrais do meu manuscrito.

Num primeiro momento, como expliquei, a tradução manuscrita era meu próprio manuscrito de tradução, meu gesto primeiro de contato com *Mon cœur mis à nu*, minha primeira escrita de *Meu coração nu e cru*. Tal proposta tem problemas. O mais evidente seria certa “fetichização”, sempre à espreita, do inacabado e do processual, espécie de síndrome menardiana. A tal ponto que não estariam sem razão aqueles que achassem ali

² Agradeço ao Roberto Zular por essas ponderações.

uma simulação exagerada do inacabamento. Outro problema seria sua ilegibilidade: um puro *dar a ver* que dinamitaria qualquer ligação possível com o *dar a ler*.

Uma solução como essa também tem certos méritos. Um deles é a discussão que promove sobre a “materialidade” do autor sendo traduzida pela “materialidade” do tradutor. Se *Mon cœur mis à nu* só existe como manuscrito/rascunho, sua tradução também deveria ser, em alguma medida, um manuscrito/rascunho-de-tradução. Isso leva a uma historicidade radical da tradução: a folha não é a mesma, a caligrafia não é a mesma, não é mesma a língua, o sujeito que escreve, o tempo, o espaço físico... O “mesmo” que liga o texto à sua tradução é reduzido a um lugar bastante frágil.

Uma tradução manuscrita é pouco interessante se é proposta como a mimetização de um gesto (do autor) que não está mais lá — o que ganha ares de “única tradução possível”. É interessante, no entanto, se, exatamente porque esse gesto não está mais lá (e é irrecuperável), a tradução manuscrita se propõe como uma encenação do gesto autoral (primeira possibilidade) ou ainda como um gesto de dar a ver a imagem do manuscrito (autor) acompanhada do gesto de tradução e estabilização do tradutor. Nenhum dos dois serve necessariamente para “ser lido”, ou não principalmente, mas para ser visto, para que o leitor “figure uma imagem da escrita [...] Essa publicação nos convidaria a ‘ver’ os manuscritos como a imagem de um processo que não poderia se dar a ler. Seria algo da ordem do olhar” (GALÍNDEZ, 2017, p. 110-111).

Ao abrir mão na tradução manuscrita dos meus próprios manuscritos (ou ao menos da sua reprodução integral) e ao transformá-los numa espécie de fantasma, ausência plenamente presente, pude vê-los como problema, não como solução. Isto é, pude construir um espaço triplo (fac-símile dos manuscritos de Baudelaire, minha tradução diplomática, meus comentários/notas sobre o processo de leitura, estabilização e tradução) no qual meus próprios manuscritos agiam como propulsor de nós, impasses e hesitações (eventualmente reproduzo trechos do meu manuscrito nos comentários, dando a ver certos becos do processo de leitura, estabilização e tradução), agindo como parte dos problemas, não como sua pretensa e ingênua solução.

Essa ausência parcial, ou essa ausência mais ou menos ausente, seleciona o que de fato interessa, o que é um modo de valorizar a estratégia de dar a ver (e às vezes, se possível, também a ler) o manuscrito de tradutor. Seu interesse, num primeiro momento, é o fantasma da mimetização. Reivindicar, ao menos em parte, um gesto, ou um ponto

cego, que a crítica genética e a tradução parecem escamotear de alguma maneira³. Nessa lógica, meu manuscrito é menos uma solução para o inacabamento e mais uma problematização: mostra que não tem como transformar aquilo em objeto — permanece como lugar fantasmagórico. Seu valor não estaria na recuperação de um gesto passado e perdido (a escrita do manuscrito de Baudelaire), mas como uma dupla representação: a representação da cena da escrita e a representação da cena da tradução. Ambas permanecem irrestituíveis, inalcançáveis, e a ilegibilidade do material ilustra esse “ponto inacessível” que continua “a assombrar toda possibilidade de reconstrução de um processo de criação”, pegando emprestado o que diz Verónica Galíndez (2017, p. 115) sobre a publicação dos manuscritos de *Boutès* (Quignard). A tradução em forma de manuscrito é tanto o anacronismo de refazer o gesto de um sujeito que não está mais lá (Baudelaire) quanto o anacronismo de tornar o inacabamento presente, reatualizá-lo, *realizá-lo*. O manuscrito de Baudelaire é o já realizado, mas é também o inacabamento, o que poderia ser, viria a ser. Essa suspensão é impossibilidade de retrospecção, necessidade de recriação e de reatualização – edição, tradução, retradução.

Uma tradução manuscrita, como já disse, corre o risco de se tornar uma tradução que beira a experimentação pela experimentação. É fácil esse tipo de coisa ir para o extremo, isto é, chegar a um impasse em que a única saída é não haver saída nenhuma: o manuscrito e só ele, intocável, ilegível. Publicar o manuscrito nu e cru. Ou nem isso, porque a reprodutibilidade técnica do manuscrito também já tiraria sua aura de rascunho, processo, manuscrito em si. A tradução manuscrita pode se tornar uma falsa solução. No limite, elejamos o manuscrito de Baudelaire como a única solução possível, isto é, não cheguemos a solução nenhuma. Assim como explodir a ordenação de Malassis em folhas avulsas, sem dar nenhuma direção, é uma falsa solução: primeiro porque julga possível apresentar o material “sem ordem nenhuma”, enquanto na verdade alguma ordenação é necessária (mesmo folhas soltas contam com algum tipo de ordenação prévia); depois porque joga toda a responsabilidade no colo de um leitor que vai supostamente ordenar como bem entender, enquanto, na verdade, o leitor sempre ordena como quer, faz o percurso que bem entende, mesmo no mais estável dos livros.

³ Agradeço à Verónica Galíndez por essas reflexões.

Os comentários e a curadoria de alguns dos meus manuscritos são estratégias que ajudam a barrar esse tipo de risco, introduzindo no espaço de reescrita a tomada de decisões, a voz do tradutor, a camada de historicidade que explicitamente nega certo efeito “mimetizador” que é, no fim das contas, um efeito redutor.

Como tudo na vida, é preciso saber manter a distância justa, a justa tensão.

Se bem compassada, a tradução manuscrita não pode ser uma estratégia radical e eficiente de colocar o leitor diante do “assombramento” e “monstruosidade” do manuscrito de que fala Galíndez (2009b, p. 21)? Talvez, mas acredito que é na multiplicidade de reescritas possíveis que mais consistentemente daremos a ver o assombro contínuo, a irreducibilidade retradutória (assuntos para a Entrada 2). Ramificando a produção tradutória posso chegar a um conjunto de traduções (pequeno, é verdade, porque o tempo passa e os prazos chegam) que dê parcialmente conta das multiplicidades de modos de experimentar o assombramento diante da monstruosidade do inacabado. Mais uma vez, a retradução como uma estratégia que não reduz nem *Mon cœur mis à nu* nem *Meu coração nu e cru*.

Emaranhar os horizontes — não será esse o modo de fazer *Meu coração nu e cru*?

Ao constelar a tradução manuscrita em fac-símile do Baudelaire, tradução diplomática e comentários/notas de tradução (onde pontualmente entram trechos do meu manuscrito, tentativa primeira de captura), proponho um outro tipo de realização para essa textualidade, que leva em conta a materialidade do manuscrito (do rascunho) sem reduzi-lo nem a um outro manuscrito “cru” nem a uma “restituição” dos inacabamentos. Isto é, procuro dar a ver e a ler, procuro um equilíbrio em que essa textualidade se atualize de maneira legível, mas sem perder sua imagem de inacabamento e por vir.

Algumas observações secundárias sobre a estruturação das páginas a seguir:

- A ordenação-encadernação realizada por Poulet-Malassis é, como veremos na Entrada 2, arbitrária. Além disso, Malassis cola mais de uma nota avulsa numa mesma folha de grande formato, compondo folhas que eventualmente têm duas, três ou até quatro notas ao mesmo tempo. Como minha preocupação nesta Entrada 1 não é a ordenação, mas a materialidade de cada unidade-manuscrito, segui a ordenação e a

numeração de Malassis. Rompi de imediato, contudo, com seus aglomerados de notas numa mesma página: cada nota avulsa tem uma página própria, o que talvez seja um primeiro passo em direção ao trabalho sobre a ordenação, que será efetivamente desenvolvido na Entrada 2.

- A reprodução dos manuscritos não segue a escala real (as folhas de grande formato de Malassis medem 35,8 x 22,5 cm, enquanto aqui passam a ter 27 x 16,77 cm). Como sua função está em “dar a ver” o manuscrito bruto, ou a brutalidade do manuscrito, estando o “dar a ler” a cargo da tradução diplomática proposta para cada nota individualmente, não considero que tal redução seja um problema.

- Com exceção de poucos momentos, as notas de tradutor que compõem as traduções a seguir dizem respeito fundamentalmente ao processo de leitura, estabilização e tradução. Raramente analisarão, por exemplo, a confissão-encenação do “eu” em *Mon cœur mis à nu* (esse tipo de leitura está mais comodamente abrigada na Entrada 2, “Flânerie guiada a *Meu coração nu e cru*”). Mais raramente ainda trarão alguma proposta de interpretação para passagens obscuras ou explicitarão a que autor Baudelaire faz referência em tal ou qual passagem. Sempre que possível, no entanto, tendo em vista a importância da fauna social em *Mon cœur mis à nu*, explicaremos minimamente os nomes próprios que aparecerem.

- No nível propriamente linguístico, deixei que essa primeira tradução, pela proximidade que estabelece com o manuscrito, tivesse uma aderência máxima em relação ao “original”. Na Entrada 2, as traduções terão, quando parecer necessário, um ar mais familiar. Como o manuscrito, tão íntimo para o autor, parece sempre tão estrangeiro aos olhos do leitor, deixei que também a tradução conservasse aqui algum sotaque desestabilizador.

Mon Cœur mij à mi

De la Vaporisation et de la Stérilisation
du Mai. Tout est là.

D'une certaine puissance Sarcasme Dans la
Société des Entresourants.

(Les peux Commencés Mon Cœur mij à mi
n'importe où, n'importe comment, et le
Contenu au fur et à mesure, rivalisant l'inspiration
du poète et de la Circumstance pourvu que
l'inspiration soit Vierge.)

Le premier venu, pourvu qu'il sache
amuser, a le droit de parler de lui-même.

mon cœur mij à mi

Je comprends qu'on dispute une
cause pour savoir la 1^{re} ou
la 2^{de} à la servir une autre.
Il serait peut-être deux d'être
alternativement victime et bourreau.

Mon Cœur mis à nu

Da Vaporização e da Centralização
do Eu. Está tudo aí.

De um certo gozo sensual na
sociedade dos Extravagantes.

(Posso começar Mon cœur mis à nu
não importa onde, não importa como, e
continuar no dia a dia, seguindo a inspiração
do dia e da Circunstância, desde que
a inspiração esteja viva.).

- Fragmento 1

- *Mon cœur mis à nu* — escrevo, e, em seguida, sem tirar a caneta do papel, risco: é preciso traduzir. De tanto repetir há dois anos “mon cœur mis à nu”, para não recorrer ao solene “meu coração desnudado” dos tradutores brasileiros (Aurélio Buarque de Holanda, Tomaz Tadeu e Jonas Tenfen, tradutores do “texto” no Brasil), nem ao cacofônico “a nu” lusitano (Fernando Guerreiro, tradutor em Portugal e mais tarde também no Brasil), não imaginar *Mon cœur mis à nu* com outro título, pareceria *outra* coisa, e, se essa coisa já não apreendo, o que dirá o outro dessa coisa.

Meu coração nu

Meu coração a nu

Meu coração nu e cru

Meu coração desnudado

Meu coração desvelado

Meu coração desovado

Meu coração descalço

Meu coração desfolhado

Meu coração aberto

Meu coração em postas

Meu coração na mesa

Meu coração no abate

Meu coração na bandeja

Meu coração de bandeja

Meu coração publicado

Meu coração na mão

Meu coração no prato

Meu coração meu

Meu coração nu e cru

- “Da Vaporização e da Centralização do Eu. Está tudo aí”. De um lado, a tensão inconciliável de ideias duplas e contraditórias; de outro, a questão do eu, seus movimentos de (im)precisão. Essa frase sintetiza, aliás, a maneira como é construído o “eu”, certos eus, em *Mon cœur mis à nu*. Ora é um eu biográfico, que fala em confissões e

atos francamente autobiográficos, ora é um eu ficcionalizado, personagem desafiando um monólogo todo estilhaços. Nesse sentido, autobiografia/confissão e despersonalização não se anulam, mas caminham lado a lado, em permanente tensão. Nem diário íntimo nem literatura em estado de pura ficção, mas a oscilação, tão baudelairiana, entre (no mínimo) essas duas coisas.

- “Posso começar *Mon cœur mis à nu* não importa onde, não importa como, e continuar no dia a dia, seguindo a inspiração do dia e da Circunstância, desde que a inspiração esteja viva”. Suspeito que esteja aqui uma das chaves para compreender tanto *Mon cœur mis à nu* quanto algo que parece começar nos *Petits poèmes en prose*: a escritura imediata, “inspirada” pela circunstância, sem uma arquitetura prévia ou uma estrutura rígida. A fragmentação e a modernidade, o imediato, o que é lançado sobre o papel como um projeto-projétil — explode e desaparece. No caso dos poemas em prosa, podemos pensar na fragmentação imposta pela hipermodernidade dos jornais, do espaço gráfico e do ritmo de publicação dos jornais. No caso de *Mon cœur mis à nu*, esse estilhaçamento está associado a quê? A rigor, ao inacabamento. Ao fato de ser um rascunho, um projeto de livro por vir. Contudo, pode-se pensar em certo estilhaçamento do próprio Baudelaire. Entre as *Fleurs du mal*, *Spleen de Paris* e *Mon cœur mis à nu*, a dilaceração da arquitetura do livro talvez diga respeito mais a um naufrágio “espiritual”, que culminaria com seu último ano de afasia, ao ser trazido da Bélgica, do que a uma questão estritamente poética, ainda que, no fim das contas, essa também seja uma questão poética.

- Não é possível saber até que ponto “Coração”, “Centralização” e “Circunstância” estão mesmo com a primeira letra maiúscula e “inspiração” em letra minúscula. Consultando o manuscrito⁴, não é possível tirar uma conclusão: a primeira letra de Baudelaire é muitas vezes ambígua, e o contexto nem sempre resolve. Ao passar a limpo minha tradução, uma escolha deve ser feita. Manuscritamente é possível chegar a um “C” que se confunde com “c”, mas, ao digitar, “C” não se confunde com “c”. Estabilizar é preciso. Reescrever de maneira manuscrita é uma maneira de estabilizar? Imaginemos que admiráveis comodidades essa combinação oferece a todos nós: fac-símile do manuscrito de Baudelaire; fac-símile do meu manuscrito; proposta de estabilização (tradução diplomática); notas/comentários ao processo de tradução. No entanto, meu próprio manuscrito, por mais que venha acompanhado de pelo menos outras três “materialidades” (manuscrito do Baudelaire, tradução diplomática e notas do processo

⁴ Além da reprodução que aqui disponibilizamos, disponível no site Gallica.fr, temos a edição diplomática organizada por Pichois (*Mon coeur mis à nu*, editora Droz, 2001).

de tradução), tende a assumir um protagonismo que o transforma numa mimetização fetichista do processual, do manuscrito imaculado. Será suficiente, assim, usar meu próprio manuscrito quando necessário, para salientar certas ambiguidades que só ele é capaz de acolher. Por exemplo: a ambiguidade entra maiúscula e minúscula das letras “c” do trecho a seguir:

(Posso começar Mon Cœur mis à au
nào importa onde, não importa como, e
continuar no dia a dia, seguindo a inspiração
do dia e da Circunstância, desde que
a inspiração esteja viva.)

O primeiro que chegar, desde que saiba
divertir, tem o direito de falar de si mesmo.

- Fragmento 2

- No meu próprio manuscrito, fui levado, por uma leitura equivocada, a “desde que saiba se divertir”. Contudo, não é “se divertir”, mas simplesmente “divertir”, como afinal fica estabilizado na tradução diplomática.

- Essa nota de *Meu coração nu e cru* é uma das únicas que não apresenta o cabeçalho “Mon cœur mis à nu”. Como Poulet-Malassis sabia que essa nota faria parte do projeto? Que critérios adotou para ela figurar na abertura do “livro”, logo após a primeira nota? Aliás, o que fez que Malassis elegeesse a primeira nota? Perguntas que me acompanharão.

(- Não é possível tudo comentar. Seria estafante para mim e para todos. O que comentar? Digo, sobre o que comentar? Questões temáticas? Questões, digamos, de crítica literária? Questões do manuscrito, isto é, da leitura e reescrita desse manuscrito? Talvez possam soar como perguntas retóricas, já que, ao empreender uma experiência de traduzir em manuscrito, evidentemente me coloco ao lado das questões que dizem respeito à sua realidade “matérica”. Outras questões, no entanto, também vão surgindo ao longo do processo, como a ordenação dos “fragmentos”, os temas mais “violentos” e “polêmicos”, os gestos editoriais pelos quais passou esse manuscrito etc. O mais importante é, pelo menos para esse primeiro espaço de reescrita, o manuscrito como questão. Ler o manuscrito de *Mon cœur mis à nu*, escrever o manuscrito de *Meu coração nu e cru*, anotando as variabilidades implicadas nesse processo.)

Meu coração nu e cru

Entendo que se largue uma
causa para descobrir o que se
experimenta servindo a outra.

Seria talvez bom ser
alternadamente vítima e carrasco.

- Fragmento 3

- Baudelaire escreve “Mon cœur mis à nu” com uma inclinação. Pichois, na sua edição diplomática, não a reproduz. Não entendo por quê. De fácil reprodução tanto em reescrita manuscrita quanto em reescrita diplomática, creio que valha a pena levar em conta esse tipo de marca, desde que não caiamos na armadilha de que cada mínimo detalhe do manuscrito deva ser reproduzido, o que, mais uma vez, só nos levaria à paranoia menardiana do manuscrito nu e cru.

mon cousin Mij à nee

4

Attises à Girardin

Notre habitude est de prendre le
Caucas par les Comy. Prenons
donc le dijcomy par la fin. (7 nov.
1863)

Donc, Girardin écrit que les Comy
des taïcarang ~~les~~ sont plantés sur
leuc à leur ~~derrière~~. Il confond les
Comy avec la queue.

Qu'avant d'imiter les Ptolémées du jour-
nalisme français, les journalistes belges se
donnent la peine de réfléchir sur la question
que j'étudie depuis trente ans sous toutes
ses faces, ainsi que le prouvera le volume
qui paraîtra prochainement sous ce titre :
QUESTIONS DE PRESSE; qu'ils ne se hâtent
pas de traiter de souverainement ridicule (1)
une opinion qui est aussi vraie qu'il est
vrai que la terre tourne et que le soleil ne
tourne pas.

ÉMILE DE GIRARDIN.

(1) « Il y a des gens qui prétendent que rien
n'empêche de croire que le ciel étant immobile,
c'est la terre qui tourne autour de son axe... Mais
ces gens-là ne sentent pas, à raison de ce qui se
passe autour de nous, combien leur opinion est
souverainement ridicule (πᾶσι γελοῖότατον). »
PTOLEMÉE, l'Almageste, livre I^{er}, chapitre VI

Et habet mea mentrila meatum.

Girardin.

meu coração nu e cruTolices de Girardin

Temos o hábito de pegar o
Touro pelos chifres. Peguemos
então o discurso pelo fim. (7 nov.
1863)

Então Girardin acha que os chifres
dos touros ~~he~~ estão plantados sobre
~~seus~~† seu traseiro. Confunde os
chifres com o rabo.

Que, antes de imitar os Ptolomeus do jornalismo francês, os jornalistas belgas se deem ao trabalho de refletir sobre a questão que estudo há trinta anos em todas suas dimensões, assim como comprovará o volume que será lançado em breve com o título: QUESTÕES DE IMPRENSA; que eles não se apressem em tratar de *soberanamente ridícula* (1) uma opinião que é tão verdadeira quanto é verdadeiro que a terra gira e que o sol não gira.

ÉMILE DE GIRARDIN

(1) “Há pessoas que acham que nada impede que se acredite que, estando imóvel o céu, é a terra que gira em torno do seu eixo... Mas essas pessoas não sabem, considerando o que passa em torno de nós, o quanto sua opinião é *soberanamente ridícula* (πάνο γελοϊότον).”
PTOLOMEU, *Almagesto*, livro I, capítulo VI

Et habet mea mentrita mentum.

Girardin.

- Fragmento 4

- Encontro a primeira lauda incompreensível, do ponto de vista da sua construção editorial. A folha em grande formato, de responsabilidade de Malassis, tem somente uma folha menor (textual) colada, de número 4, o que não é algo improvável. No entanto, a *própria* folha de grande formato tem inscrições: primeiro o título *Mon cœur mis à nu*, depois, embaixo, a inscrição em latim “Et habet mea mentrita mentum. Girardin”, tudo com a (assim me parece) caligrafia de Baudelaire. Pichois transcreveu essa segunda inscrição antecédida da palavra “note”. Recorro à versão em alta definição da Gallica.fr e então entendo: há a folha de grande formato de Malassis, numerada em “2”; há uma folha menor, numerada em “4”, que, pelo tamanho, imaginei erroneamente ser a folha de Malassis. Dentro dela, também colada, uma folha menor, que tem ainda duas outras colagens menores (trechos de jornal recortados e colados por Baudelaire). Isso significa que *Mon cœur mis à nu* era um projeto *real* para ele, a ponto de, para se organizar (ou, quem sabe, para se perder), colar um “fragmento” escrito em folha sem o cabeçalho “Mon cœur mis à nu” em uma folha posterior maior, onde pode acrescentar o cabeçalho e talvez até vir a desenvolver o texto.

- Sobre algumas notas que apresentam um arco a lápis na sua lateral, ver comentário 37.

- Émile de Girardin: jornalista e político francês (1802-1881). Fundador do *La Presse*. Um dos primeiros a publicar *feuilletons* no jornal. Reduziu o preço dos exemplares ao aumentar o espaço destinado a propagandas. Muda-se a lógica do lucro: não está mais na assinatura de um número reduzido de ricos que podem pagar caro, mas na venda de espaço de propaganda, devendo, portanto, atingir um número maior de leitores. É acusado de concorrência desleal. Fotografado por Nadar. Publica Dumas. Cria equipes de escritores para tornar os folhetins agradáveis ao grande público. Se o público gosta, o escritor alonga a história. Se não gosta, acaba subitamente. Recebe a Legião de Honra em 1842. Associa-se a um banqueiro. Publica Balzac, Lamartine, George Sand.

Pour mon âme nif x au

La femme est le contraire du Dandy.

Donc elle doit faire horreur.

La femme a faim et elle veut manger.

Soif, et elle veut boire.

Elle est au rut et elle veut être foutue

Le beau mérite!

La femme est Naturelle, c'est à dire abominable.

Après ~~elle~~ est elle toujours vulgaire, c'est à
dire le contraire du Dandy.

Relativement à la question d'Honneur.

Celui qui demande la croix a l'air de dire: Si l'on
ne me décore pas pour avoir fait mon devoir,
je ne recommencerai plus.

— Si un homme a du mérite, à quoi bon le
décorer? S'il n'en a pas, on peut le décorer,
parce que lui donnera son lustre.

Consentir à être décoré, c'est reconnaître à
l'Etat ou au prince le droit de vous
juger, de vous élever, &c.....

Où l'orgueil, l'orgueil, l'orgueil, ~~l'humilité~~
Christienne défend la croix.

Calcul en faveur De Dieu.

Rien n'existe sans but.
 Donc mon existence a un but. quel but ?
 Je l'ignore.
 Ce n'est donc pas moi qui l'ai marqué.
 C'est donc quelqu'un, plus savant que
 moi.
 Il faut donc prier ce quelqu'un de
 m'éclairer. C'est le parti le plus sage.

Le Dandy doit aspirer à être Sublimé sans interruption,
 Il doit vivre et dormir devant son miroir.

Para meu coração nu e cru

A mulher é o Contrário do Dândi.
 Então ela deve causar horror.
 A mulher tem fome e quer comer.
 Sede, e quer beber.
 Está no cio e quer ser fodida
 Grande coisa!
 A mulher é natural, isto é, abominável.

Também ~~ela~~ é sempre vulgar, isto
 é, o Contrário do Dândi.

Relativamente à legião de Honra.

Aquele que pede a cruz parece dizer: Se
 não me condecorarem por ter feito meu dever,
 não farei mais.
 - Se um homem tem mérito, para que
 condecorá-lo? Se não tem, pode-se condecorá-lo,
 por que lhe dará algum brilho.

Consentir em ser condecorado é reconhecer ao
 Estado ou ao príncipe o direito de nos
 julgar, de nos ilustrar, etc.....

Aliás, quando não é o orgulho, ^{a humildade} ~~a humilhação~~
 cristã proíbe a cruz.

- Fragmento 5 (frente)

- O que me seduz em Baudelaire é o fato de ser indefensável. Não porque afirme coisas impensáveis (“La femme est abominable”, “De la nécessité de battre les femmes”, “Belle conspiration à organiser pour l’extermination de la Race Juive”), colocando-se numa posição difícil de publicar (só possível em certas molduras preparadas nos bons termos, avisos e notas de historicidade), mas porque Baudelaire recusa toda defesa. Está se afogando e assim deve ser. Não se deve atirar uma boia, mas uma pedra. Talvez por isso mesmo haja no ato de traduzir *Mon cœur mis à nu* uma dimensão ética implícita que toca precisamente nisto: não tentar salvá-lo. Não tentar salvar nem suas afirmações abomináveis nem seu projeto fracassado.

- “Je ne recommencrai plus” vira “Não farei de novo”, e não gosto, porque cismo com a aderência máxima, estranhíssima, que quase é a própria língua estrangeira com sotaque materno. Pelo menos nessa primeira tradução, que afinal coloca em discussão, pela via do manuscrito, a questão da aderência máxima (inclusive “material”), resolvo deixar-me aproximar o mais possível de certa estranheza. Até porque, no caso de *Mon cœur mis à nu*, muitas vezes essa estranheza diz respeito à sintaxe inacabada, à repetição do não revisado.

- “por que” era para ser “porque”, mas o “parce que” do Baudelaire era “parceque”, então meu “porque” virou, mas precisaria ter virado?, “por que”.

Cálculo em favor de Deus.

Nada existe sem um fim.
Então minha existência tem um fim. Que fim?
Ignoro.
Não fui eu então quem o definiu.
Foi então alguém, mais sábio do que
eu.
É preciso então implorar a esse alguém para
me esclarecer. É a decisão mais sábia.

O Dândi deve aspirar a ser sublime sempre;
Deve viver e dormir de frente para um espelho.

- Fragmento 5 (verso)

- Em se tratando de Baudelaire, sou incapaz de decidir se “l’humilité chrétienne défend la croix” é “defende” ou “proíbe”, senão mesmo ambos. Mas decisões precisam ser tomadas. Vejamos, para ajudar ou recusar, as escolhas dos outros tradutores. Aurélio: “é a humildade cristã que proíbe a cruz” (p. 55). Fernando Guerreiro: “A humildade cristã devia-nos impedir de usar uma cruz” (p. 525). Tomaz Tadeu: “é a humildade cristã que proíbe querer a cruz”. Jonas Tenfen: “a humildade cristã defende a cruz” (p. 68). Não entrarei em detalhes sobre as diferenças das quatro traduções, mesmo que sejam bastante ilustrativas das diferenças de posições ocupadas por cada tradutor que cheguei a identificar no mestrado (MATOS, 2015). Detenho-me na tradução de “défend”. Ora, o único a usar “defende” foi Tenfen, responsável pelas traduções mais equivocadas, como poderei mostrar ainda em outras passagens por vir. Além disso, o desenvolvimento do pensamento de Baudelaire conduz a uma interpretação que leva ao “proíbe”. Apesar de ainda me deixar seduzir por alguma possível solução que construa a ambiguidade, decido-me por “proíbe”.

- Primeiro papelito que tem ele próprio frente e verso. Não é perceptível na edição diplomática de Pichois, mas, na alta resolução da Gallica.fr, vejo que Poulet-Malassis só colou a margem esquerda do papel, para poder abrir e fechar sobre a folha de grande formato.

- Parece haver certo fio condutor na arrumação de Malassis. Primeiro porque começa com uma nota perfeitamente introdutória e organizadora: “Posso começar Mon cœur mis à nu não importa onde, não importa como”. Depois porque, se a lauda quatro apresenta Girardin e sua Légion d’Honneur, a nota cinco, mantendo algum tipo de coerência que Malassis talvez tivesse em mente, traz um Baudelaire abertamente crítico aos condecorados. É possível, mas não provável, que as laudas/notas (como chamar?) já estivessem organizadas em certa lógica cronológica, e Malassis na verdade nada tenha feito além de manter aquela ordem tal qual chegou até ele. Como pode ter chegado a uma organização cronológica mínima, sabe-se lá de que modo. Ou pode ter criado um tipo de fio narrativo que vai costurando a organização. Não saberemos, mas podemos tudo supor, nem que seja para imaginar os desdobramentos de cada possibilidade.

4

Mon cœur mij à un

6

analyse des Contre Religions, exemple :
La prostitution « sacrée ».

Qu'est-ce que la prostitution sacrée ?

Exaltation nerveuse.
Mysticité du paganisme.

Le mysticisme, trait d'union entre le
paganisme et le Christianisme.

Le paganisme et le Christianisme se
prouvent réciproquement.

La révolution est le Culte de la Raison
prouve l'absence du Sacrifice.

La Superstition est le réservoir de
toutes les vérités.

Mon cœur mij à un.

7

Il y a tout changement, quelque chose
d'infâme et d'agréable à la fois, quelque chose
qui tient de l'Infidélité et de
l'innocence. Cela suffit à expliquer
la révolution française.

Meu coração nu e cru

Análise das Contra Religiões, exemplo:
A prostituição ≠ sagrada.

o que é a prostituição sagrada?

Excitação nervosa
misticismo do paganismo

O misticismo, traço de ligação entre o
paganismo e o Cristianismo.

O paganismo e o cristianismo são
uma prova recíproca.

A revolução e o Culto da Razão
provam a ideia do Sacrifício.

A Superstição é o reservatório de
todas as verdades.

- Fragmento 6

- Nada permite afirmar com certeza que “Analyse”, primeira palavra da nota, esteja mesmo iniciada em maiúscula, como transcreveu Pichois. Ainda assim, alguma decisão deve ser tomada. Posso criticar a decisão que tomou, mas não o fato de ter tomado uma decisão, porque também eu preciso fazer minhas escolhas de reescrita. Nesse caso em específico, resolvo segui-lo. O mesmo para “Sacrifice” e “Superstition”. Bem observado, seu “s” dessas palavras não difere do “s” de “sacré” ou “se”, que Pichois grava em minúscula. São indecisões que só o manuscrito pode dar a ver, e só uma reescrita manuscrita pode reescrever. Ao digitar e estabilizar, contudo, isto é, ao “passar a limpo”, terei que decidir. E não vejo para esse caso que a solução de Pichois tenha sido ruim, já que “Sacrifice” e “Superstition” são substantivos, e frequentemente Baudelaire emprega esse tipo de substantivo iniciado por maiúscula.

- Vou percebendo que Pichois faz uma transcrição diplomática preocupada com a reprodução da ortografia, rasuras, sublinhados e quebra de linha, mas não se preocupa, ou não se preocupa tanto, com a distância de parágrafos em relação à margem, com a centralização de cabeçalhos, com o tamanho das linhas feitas por Baudelaire que eventualmente separam num mesmo papelito dois assuntos distintos etc. Como se, mesmo que Pichois quisesse trazer certa movência e variabilidade para sua transcrição, algum tipo de padronização e homogeneização fosse necessário.

- Reparo, de memória, que, quando tenho que falar dos papelitos de *Mon cœur mis à nu*, isto é, dos papeis avulsos (notas, fragmentos, não sei) que Poulet-Malassis colou em folhas maiores, chamo-os geralmente de notas. Mas são notas? Fragmentos? Já vi quem se referisse a eles até como poemas — um exagero. Então, depois de muito pensar, e para fazer uma arquitetura relacional que tanto me agrada, resolvo chamá-los ou de notas (termo que o próprio Baudelaire emprega na sua correspondência pessoal, como mostrarei em outra ocasião) ou de *fusées* (projéteis, disparos, estouros, projéteis em forma de projeto, termo que retoma a ideia de pensamentos “explosivos”, cheios de “cólera”, e também a dimensão do rascunho, do supostamente “não terminado”). São estalos, são rojões, projéteis e projetos lançados com raiva e sem ordem, para explodir o mundo, mas também o texto. Improvisos, ações súbitas sobre o papel (papeis), escritos sem ordem pré-estabelecida, projetos de textos por vir, foguetes lançados para o alto, que estouram com escândalo e depois desaparecem. Daqui para frente, portanto, não chamarei mais de “fragmento”, como fiz até aqui nos cabeçalhos de comentário, mas de “projétil”.

meu coração nu e cru .

Há em toda mudança algo
de infame e de agradável ao mesmo tempo, algo
que tem a ver com Infidelidade e
mudança de casa. Isso basta para explicar
a revolução francesa.

- Projétil 7

- “Déménagement” é, em geral, “mudança de casa”. Expressão pesada: em português vira expressão alongada o que em francês se resolve com uma palavra. Vamos aos outros tradutores. Aurélio: “Há em toda mudança algo infame e agradável ao mesmo tempo, algo que participa da infidelidade e da mudança” (p. 58). Fernando Guerreiro: “Em toda alteração há sempre algo, ao mesmo tempo, de infame e de agradável; algo que respeita à infidelidade e à mudança de endereço” (p. 526). Tomaz Tadeu: “Há em toda mudança algo de infame e de agradável ao mesmo tempo, algo da infidelidade e da troca de casa” (p. 44). Jonas Tenfen: “Há em toda mudança algo de infame e agradável à fé, algo que sustenta a infidelidade e a mudança” (p. 69). Pequenos equívocos da tradução de “à la fois” à parte, Aurélio é o único que não especifica “déménagement”, transformando-o numa “mudança” inespecífica.

mon cœur mis à nu

8

Mon i-croq en 1848
de quelle nature était cette i-croq?
fait de la violence, plaid naturel
de la dévolution.

Mess. littéraires; souvenirs des lectures.

~~Ma fureur au coup d'Etat
Combien de fois on a dit tout ça~~

~~Le 15 Mars.~~ - Voyez le gouvernement de la
destruction. Soit légitime si tout ce
qui est naturel est légitime.

~~Ma fureur au coup d'Etat.~~
Le 15 Mars. Folie du peuple et
folie de la bourgeoisie. Amour naturel
de crime.

Ma fureur au coup d'Etat. Combien j'ai
appris de coups de fusil. Encore un
Bonaparte, quelle honte!

Et cependant tout s'est pacifié. Le
président n'a-t-il pas le droit d'invoyer?

Ce qu'est l'Empereur Napoléon III.
Ce qu'il veut. Voudrait l'explication de
sa nature, et sa providentialité.

Meu coração nu e cru

Minha embriaguez em 1848
De que natureza era essa embriaguez?

Gosto de vingança. prazer natural
por demolição.

Embriaguez literária; Lembranças de Leituras.

~~meu furor no Golpe de Estado/
quantas vezes atiraram em mim.~~

~~Os Horrores de Junho~~

15 de Maio. – Ainda o gosto da
destruição. Gosto legítimo se tudo o
que é natural é legítimo.

~~Meu furor no Golpe de Estado~~

Os Horrores de Junho. Loucura do povo e
loucura da burguesia. Amor natural
do crime.

Meu furor no golpe de Estado. Quanto eu
aguentei de tiro de fuzil. De novo um
Bonaparte! que vergonha!

E no entanto tudo está pacificado. O
presidente não tem um direito a invocar?
É isso o que é o Imperador Napoleão III.
O que ele vale. Encontrar a explicação da
sua natureza, e sua providencialidade.

- Projétil 8

- Gosto da ambiguidade só existente em português na frase “Gosto de vingança”, isto é, verbo ou nome? Aurélio: “Gosto da vingança” (p. 59). Fernando Guerreiro: “Comprazimento na vingança” (p. 526). Tomaz Tadeu: “Gosto da vingança” (p. 45). Jonas Tenfen: “Gosto da vingança” (p. 70). Guerreiro apresenta frequentemente uma tendência de se “descolar” das soluções mais “diretas”. É o único tradutor que retextualiza certo inacabamento do rascunho, reproduzindo as numerações das folhas de grande formato e das notas, a ocasional multiplicidade de cabeçalhos etc., mas é também o tradutor que mais “termina” a sintaxe não terminada, mais apara as arestas dos vocabulários estranhos, dando uma fluência e uma perfectibilidade ao texto que Baudelaire não chegou a dar.

- No que diz respeito ao manuscrito propriamente dito, vale notar o problema das rasuras. Até então as rasuras eram traços, no máximo grifos grossos sobre a palavra, o que facilmente se resolvia na versão diplomática com linhas mais grossas ou mais finas, a depender de cada caso (Pichois utiliza invariavelmente um risco simples, mesmo quando Baudelaire faz uma faixa grossa sobre a palavra). No caso desse projétil, há uma rasura grande e caótica, ocupando duas linhas inteiras do manuscrito. Pichois, seguindo seus critérios de padronização, transcreve com um risco simples. Da minha parte, resolvi estabilizar as rasuras tentando reproduzir *até certo ponto* sua dinâmica caótica, que pode ser significativa.

- Baudelaire escreve Bonaparte com dois “p”.

- Napoleão III: sobrinho de Napoleão Bonaparte, torna-se o primeiro presidente da Segunda República Francesa, graças ao espírito das revoluções de 1848, que fundam a Segunda República. Proibido de concorrer a um segundo mandato, dá um golpe de Estado e torna-se imperador (final de 1851 e início de 1852). Sabe-se que Baudelaire tomou partido dessas revoluções, o que ele mesmo afirma em *Mon cœur mis à nu*. Dizem que percorreu as ruas de Paris aos gritos de “É preciso fuzilar o general Aupick!” (no caso, seu padraço).

6

Mon Cœur mis à nu

9

Etre un homme utile m'a paru toujours
quelque chose de bien ridique.

1848 ne fut amusant que par ce que
chacun y faisait des utopies comme
des châteaux en Espagne -

1848 ne fut charmant que par
l'excès même du Ridicule.

Robespierre n'est estimable que
par ce qu'il a fait quelques belles
phrases.

10

La Révolution, par le Sacrifice,
Confirme la Superstition.

Meu coração nu e cru

Ser um homem útil me pareceu sempre
uma coisa bem hedionda.

1848 só foi divertido porque
cada um construía utopias como
castelos na Espanha.

1848 só teve charme pelo
excesso mesmo de Ridículo.

Robespierre só é estimável
porque fez algumas belas
frases.

- Projétil 9

- Voltando à questão da ordenação: não pode ser por acaso uma ordenação em que os projéteis 7, 8, 9 e 10 tratam todos do assunto “revolução”. Mas pode também.

A Revolução, pelo Sacrifício,
confirma a Superstição.

- Projétil 10

- Não há nenhum cabeçalho de Baudelaire identificando o projétil a *Mon cœur mis à nu*. É provável que estivesse no pacote entregue a Malassis, mas, como se sabe, Malassis fez o trabalho de separar as notas de *Mon cœur mis à nu* daquelas de *Fusées* e *Hygiène*. Como identificou esse projétil, se não há identificação? São perguntas até certo ponto inúteis, tanto porque não têm respostas quanto porque podem dar a entender que seria desejável chegar a uma ordenação “definitiva”, segundo a suposta “vontade de Baudelaire”, o que não é o caso. Ao contrário, acredito que exatamente porque não é possível acessar os critérios de Malassis, tampouco o que Baudelaire teria em mente (ou viria a ter em mente), podemos trabalhar sobre a ordenação, propondo caminhos de leitura condizentes com os aspectos que queremos destacar nessa ou naquela reescrita de *Meu coração nu e cru*. Para esta Entrada 1, é satisfatório, nesse aspecto, somente desmontar a folha de Malassis. Conserva-se sua ordenação, mas, ainda assim, lança-se luz, como veremos, sobre os pontos cegos da sua organização – 28 e 28 bis; 45, 45 bis (I) e 45 ter (II).

- A letra “c”, de “confirme”, parece maiúscula (não nos esqueçamos da dificuldade que é identificar as letras de Baudelaire como maiúsculas ou minúsculas), mas seria pouco provável no contexto. Resolvo concordar com a transcrição de Pichois.

mon cœur
meij à me. Politique

11

Il n'a pas de conviction, comme
l'attendent les gens de mon siècle,
parce qu'il n'a pas d'ambition.

Il n'y a pas en lui de base
pour une conviction.

Il y a une certaine lâcheté
ou plutôt une certaine mollesse
chez les hommes de son époque.

Les brigands seuls sont
courageux, — le guerrier ? — qu'il
leur fait résister. Aussi, ils résistent.

Pourquoi résister ? — si, pourvu
qu'il n'y ait même pas l'ombre d'un danger ?

On peut fonder des empires
glorieux sur le crime et de
nobles religions sur l'impopularité.

Cependant, j'ai quelques convictions, dans
un seul pays, et qui ne
peut pas être compris par les gens de
mon temps.

mon cœur meij à me. Nlle

12

Sentiment de Solitude de mon
enfance, malgré la famille — et
au milieu des commandements, surtout,
sentiment de destinée éternellement
solitaire,

Cependant, goût très-vif de
la vie et du plaisir.

Meu coração
nu e cru. Política

Não tenho convicções, como
entendem aqueles do meu século,
porque não tenho ambição.

Não há em mim nenhuma base
para uma convicção.

Há uma certa covardia
ou mais propriamente uma moleza
nas pessoas honestas.

Só os bandidos estão
convencidos, - de quê? - de que
é preciso vencer. E por isso ~~ele~~ ^{eles} vencem.

Por que venceria eu, já que
não tenho nem vontade de tentar?
podem-se fundar impérios
gloriosos no crime, e
nobres religiões na impostura.

No entanto, tenho algumas convicções, em
um sentido mais elevado, que não
pode ser entendido pelas pessoas do
meu tempo.

- Projétil 11

- Fico tentado a corrigir um suposto erro de Pichois. Após “sur l’imposture”, acrescenta um ponto final que suspeito não existir. Vou aos fac-símiles em alta resolução da Gallica.fr — e tampouco me decido. A imagem permanece ambígua. Considerando que ele foi o último editor a ter acesso aos manuscritos *in loco*, antes da digitalização oficial do material, resolvo segui-lo.

- O homem útil: ver também, por exemplo, os projéteis 9, 22, 74 e 77. (Ora, essas notas remetendo numeralmente a outras notas provam que, mesmo rompendo com a ordenação de Malassis, algum tipo de numeração é necessária para fazer as referências. Além disso, também apontam, ou começam a apontar, para outros agrupamentos possíveis, outros arranjos além dos fixados canonicamente por Malassis.)

Meu coração nu e cru

Sentimento de Solidão desde minha infância. apesar da família, - e entre os colegas, principalmente, - sentimento de destino eternamente solitário.

No entanto, gosto muito vivo pela vida e pelo prazer.

- Projétil 12

- Coisas bonitas que descobrimos em um manuscrito: Solidão sublinhada.

- Gosto muito vivo da vida ou pela vida? No meu manuscrito, fica “gosto muito vivo da vida”. Na minha decisão última (ou nem tanto), fica “pela vida”.

Tenho tentado manter aderência máxima ao francês, mesmo que implique sintaxe estranha, concordâncias estrangeiras etc. Mas há uma diferença entre traduzir mantendo uma tensão com a estrangeiridade e traduzir “palavra por palavra”.

- A solidão: ver, por exemplo, os projéteis 15, 36 e 64.

8

mon Cœur mis à nu

13

Pourquoi toute votre vie est employée
à des causes vaines. En regard de il
y a de Chose qui devraient exciter la
~~notre~~ ~~philosophie~~ au plus haut degré
c'est de la haine
et de la haine par la train de
vie ordinaire ~~de~~ ~~hommes~~, ne leur en
rappeler au cœur.

Où sont nos amis morts ?
Pourquoi sommes nous ici ?
Vivons - nous à quelque part ?
Qu'est-ce que la liberté ?
Peut-on s'accorder avec la loi
providentielle ?
Le nombre des écus est-il fini
ou infini ?
Et le nombre des terres
habitables ?

Sc... & C...

mon Cœur mis à nu

14

Les nations n'ont de grands hommes que
malgré elles. Donc le grand homme
est vainqueur de toute sa nation.

Les Religions modernes ridicules
Molière
Béranger
Garibaldi.

Meu coração nu e cru

Quase toda nossa vida é empregada
em curiosidades idiotas. Em compensação
há coisas que deveriam excitar a
~~nossa curiosidade~~ no mais alto grau,
curiosidade dos homens
e que, a julgar o estilo de
seu
vida ordinário ~~dos homens~~, não lhes
inspira nenhuma.

Onde estão nossos amigos mortos?

Por que estamos aqui?

Vimos de algum lugar?

O que é a liberdade?

Pode ela estar de acordo com a lei
providencial?

O número de almas é finito

ou infinito?

E o número de terras

habitáveis?

etc.. etc...

• Projétil 13

- Pichois, ao colocar “sic” em uma passagem normativamente incorreta (“il y a des choses qui devraient exciter la curiosité des hommes et qui, à en juger par leur train de vie ordinaire, ne leur en inspire [sic] aucune”) revela-se um moralista linguístico impertinente. Talvez tenha valor, contudo, como marca da pressa baudelairiana, isto é, a não revisão dos manuscritos. Mantive o verbo no singular, para me alinhar a Baudelaire.

- Chegar a uma tradução diplomática desse trecho não é tarefa simples. São duas rasuras (uma com um traço simples e outra com um traço duplo); palavras acrescentadas (e espremidas entre as linhas); muitas distâncias diferentes em relação à margem esquerda. Tentei, na medida do possível, retextualizar esses detalhes, ainda que o texto digitado necessariamente produza homogeneizações. Comparar com a versão manuscrita:

- Em termos sintáticos, cheguei a uma sintaxe maluca, quase inaceitável, só para manter as vírgulas, que me parecem um ponto nevralgico do inacabamento, da não revisão, do rascunho. Nesse caso em específico também em francês as vírgulas produzem um caminho sintático tortuoso, de modo que vi pertinência na sua reconstrução.

meu coração nu e cru

As nações só têm grandes homens
a contragosto. Então o grande homem
é vencedor de toda sua nação.

As Religiões modernas ridículas

Molière

Béranger

Garibaldi.

- Projétil 14

- Meu manuscrito começa a delirar com a obsessão descabida de buscar também a caligrafia baudelairiana. Ora, basta ver que o tamanho da folha é outro, a caligrafia, ainda que tente aqui e ali uma aproximação, é outra, o papel é outro, a tinta, a caneta, a mão, o tempo. A maldição e a benção de Menard. A materialidade do “manuscrito do autor”; a materialidade do “manuscrito do tradutor” (ou do “reescritor”).

- “As nações só têm grandes homens a contragosto”, frase para mim pouco convincente em português. Vamos aos outros tradutores. Aurélio: “As nações não têm grandes homens senão a contragosto” (p. 65). Fernando Guerreiro: “Só contra a sua vontade é que as nações têm grandes homens” (p. 528). Tomaz Tadeu: “Não é senão a contragosto que as nações admitem os grandes homens” (p. 47). Jonas Tenfen: “As nações só têm grandes homens contra a vontade delas” (p. 73). Como se vê, uma estrutura de tradução “direta” impossível (“as nações não têm grandes homens senão apesar delas”) gera muitas possibilidades de reescrita. De minha parte, escolho “As nações só têm grandes homens a contragosto”. Mantenho certa aderência à frase baudelairiana (afinal, em francês também não é uma estrutura tão fluente assim) e ao mesmo tempo procuro não dar tão de barato a estranheza da sintaxe original.

- “As nações só têm grandes homens a contragosto”: ver também o projétil 73.
- Molière: ver também o projétil 67.

9

mon cœur mis à nu

15

La croyance au progrès est
une doctrine de paupères,
une doctrine de belges.
C'est l'individu qui compte
sur ses voisins pour faire
sa besogne.

Il ne peut y avoir de
progrès (c'est à dire moral)
que dans l'individu et non
l'individu lui-même.

Mais le monde est fait
de gens qui ne peuvent
peu ou en commun, en
bandes, ainsi les Belges
belges.

Il y a aussi des gens qui
ne peuvent s'avancer qu'en
troupe. Le vrai héros s'avance
tout seul.

mon cœur mis à nu

16

Eternelle Supériorité des Dandy.

Qu'est ce que le Dandy ?

Meu coração nu e cru

A crença no progresso é
uma doutrina de preguiçosos.

uma doutrina de belgas.

É o indivíduo que precisa
dos vizinhos para fazer
seu trabalho.

Só pode haver
progresso (verdadeiro, isto é, moral)
no indivíduo e pelo
próprio indivíduo.

Mas o mundo é feito
de pessoas que só conseguem
pensar em comum, em
bandos. Assim são as sociedades
belgas.

Há pessoas também que
não conseguem se divertir ~~senão em g~~ senão em
trupe. O verdadeiro herói se diverte
todo só.

- Projétil 15

- Tenho visto inesperadas contradições nas transcrições de Pichois, principalmente no que diz respeito às maiúsculas. Ele mesmo, é verdade, admite a ambiguidade maiúscula-minúscula em muitas passagens. E segue, por isso, a seguinte lógica: nas inscrições “Mon cœur mis à nu” de cada nota, tende a adotar a letra maiúscula em “Mon”, a não ser quando é um “m” reduzido em relação ao restante do título. No entanto, a análise do corpo do texto nos permite ver que o “M” maiúsculo de Baudelaire costuma ser diferente (veja seu “Mais” dessa nota 15, por exemplo). A letra “s” também é problemática. Nessa nota, por exemplo, há o mesmo “s” inicial em “sur ses voisins” e em “Sociétés belges”, mas apenas o “s” de “Sociétés” é colocado em maiúscula. De fato, seria estranhado “sur ses” contar com maiúsculas, mas não me parece improvável que “sociétés” esteja grafado com minúsculas. Não creio que devamos “decifrar” as maiúsculas-minúsculas de Baudelaire. Pergunto-me qual seria a importância disso, para quê e para quem. O que me parece realmente interessante nesse tipo de ambiguidade é o fato de exemplificarem de maneira explícita o que tem de hesitante, variável e movente numa escrita que só existe como rascunho, um rascunho que, apesar disso, já é também ele uma escrita.

- Podemos supor, pelo conteúdo, que Baudelaire escreveu esse projétil enquanto já estava na Bélgica? Sim – e, nesse caso, a ordenação de Malassis claramente não seria cronológica, porque ainda estamos no projétil 15, enquanto a temporada belga de Baudelaire corresponde ao seu período finalíssimo.

Meu coração nu e cru.

Eterna Superioridade do Dândi.

o que é o Dândi?

- Projétil 16

- Pichois não atenta para o ponto final após “Mon cœur mis à nu”. Além disso, nada garante que esse “q” (em “qu’est-ce que”) seja mesmo minúsculo. De todo modo, é preciso decidir, e resolvo admitir que é um “q” minúsculo.

- Dândi: ver projéteis 5, 22, 33 e 59.

10

mon cœur mis à nu

17

mes opinions sur le théâtre.
Ce que j'ai toujours trouvé de plus
beau dans un théâtre dans mon
enfance et en core maintenant, c'est
le lustre. — Un bel objet lumineux,
cristallin, compliqué, et circulaire
et symétrique.
Cependant si on ne paye absolument la
valeur de la littérature dramatique,
seulement, si, voudrais que les Comédiens
fussent vêtus sur des patins très hauts,
portassent des masques plus ou moins
qui la visage humain, et parlaient
à travers des porte-voix; enfin que
les rôles de femmes fussent joués par
des hommes.

après tout, le lustre n'a rien
para l'acteur principal, ou à
travers le gros bocal et le petit bocal
de la ~~la~~ languette.

mon cœur mis à nu.

18

Il faut travailler. Si on parvient au
moins par désespoir, puis, tout bien
vérifié, travailler est moins ennuyeux que
s'amuser.

Meu coração nu e cru

minhas opiniões sobre o teatro.
O que sempre achei mais
bonito em um teatro, na minha
infância e ainda hoje, é
o lustre. – Um belo objeto luminoso,
cristalino, complicado, e circular
e simétrico.

No entanto, não nego em absoluto o
valor da literatura dramática.
Apenas queria que os Atores
subissem em patins muito altos,
portassem máscaras mais expressivas
que o rosto humano, e falassem
por megafone; e, enfim, que
os papéis de mulher fossem feitos por
homens.

Afinal, o lustre sempre me
pareceu o ator principal, visto tanto
pela extremidade maior quanto pela menor
do ~~seu~~ binóculo.

- Projétil 17

- O teatro em Baudelaire. Tinha projetos de dramas, como atesta a sua correspondência. Ainda assim, aparente desprezo pelo teatro, ou melhor, vontade de tornar o espetáculo teatral mais artificial e artificioso. Tudo que é natural é abominável – como se lê no projétil 5. Se sua literatura não é natural, é teatral, no sentido como Baudelaire almeja o teatral. O quanto de *Mon cœur mis à nu* não é nem confissão pura nem ficção pura, mas teatralização de uma confissão.

- Sobre o manuscrito e a transcrição de Pichois, apenas um comentário. Na rasura “~~ju~~”, Pichois acrescenta uma nota de pé de página: “jumelle [*sic* pour le singulier]”. De um lado, supõe a partir da sílaba riscada o que Baudelaire acrescentaria (jumelle). De outro, antecipa que, se tivesse sido posto, estaria normativamente incorreto. “Jumelle”, no sentido de “binóculo”, é sempre no plural: les jumelles. Baudelaire, por sua vez, empregou “lorgnette”, que se emprega no singular. Mais um exemplo de *sic*, dessa vez até um tanto radical, que me parece marcar o caráter excessivamente “normativo” de Pichois.

- Supondo que o “~~ju~~” riscado diga respeito a “jumelle”, devo escolher uma sílaba que inicie um sinônimo de “binóculo”. Decido-me por “mo”, sílaba inicial de “monóculo”, dispositivo comum na plateia de teatro.

- Teatro: ver também o projétil 77.

- Ator/comédien: ver também os projéteis 20, 71 e 73.

- Mulher: ver também os projéteis 5, 34, 35, 48, 49, 53, 60 e 68.

meu coração nu e cru.

É preciso trabalhar, senão por gosto, ao menos por desespero, já que, no fim das contas, trabalhar é menos entediante do que se divertir.

- Projétil 18

- Pichois ignora quase todos os pontos que Baudelaire tenha porventura colocado nas inscrições “Mon cœur mis à nu”.

- Suspeito fortemente de que em “par désespoir, puisque” a vírgula seja ponto-e-vírgula. Ao consultar o fac-símile em alta resolução da Gallica.fr, a dúvida permanece. E, na dúvida, sigo sempre Pichois.

- Por algum tempo pensei que Pichois ignorasse o segundo ponto final da nota, distante do primeiro ponto final. Ao consultar o fac-símile da Gallica.fr, contudo, descubro se tratar muito provavelmente de uma mancha no papel, algo que talvez seja o caso do falso ponto-e-vírgula anterior. Já o ponto após a inscrição “Mon cœur mis à nu” é mesmo um ponto – ignorado por Pichois. Repare-se que começamos a falar pela primeira vez do “papel”, suporte físico em que se dá a escrita, parte integrante do manuscrito e, por isso mesmo, suporte instável que pode invadir a escrita, seu trabalho de estabilização, edição, tradução e publicação.

11

Mon cœur mis à nu.

19

Il y a dans tout l'univers, à
toute heure, dans toutes les
civilisations, l'une vers Dieu,
l'autre vers Satan. L'incarnation
à Dieu ou spiritualité est une
descente et monter en grade; celle
à Satan ou animalité est une
journée de descente. C'est à
cette dernière qu'appartiennent
les rapports les plus profonds
les plus intimes et les plus
intimes avec les animaux,
Chiens, chats, & Co. ;
les jours qui descendent de ces
deux amours sont adaptés
à la nature de ces deux amours

Mon cœur mis à nu

20

Treize d'humanité.
Grand tableau à faire.

Dans le sens de la Charité.
Dans le sens du libéralisme.
Dans le sens littéraire, ou du Comédien.

Meu coração nu e cru .

Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma em direção a Deus, a outra em direção a Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de nível; já a Satã, ou animalidade, é um prazer em Cair. É com essa última ~~cu'apo~~ que devem se relacionar os amores pelas mulheres e as conversas íntimas com os animais, cachorros, gatos, etc....; Os prazeres que derivam desses dois amores estão adaptados à natureza desses dois amores.

- Projétil 19

- “qu’app” grifado, e, pelo contexto, não é possível imaginar muito o que seria. Deixo “qu’app” também, mesmo que tão estrangeiro em língua brasileira.

- A título de exemplo, repare-se que a letra inicial de palavras como “simultanées”, “~~q~~’app”, “chiens” e “chats” poderia ser perfeitamente vista como uma letra maiúscula. Pelo contexto, contudo, seria pouco provável, e é por isso que Pichois lança mão da minúscula, o que me parece sensato.

- “Duas postulações simultâneas”: ver também projéteis 1, 3 e 72. (Repare-se, aliás, que essas remissões começam a abrir a ordenação de Malassis, indicando certos caminhos outros que podem ser feitos pelos projéteis. Ver também projéteis 5, 9, 10, 15, 28, 28 bis; 45, 45 bis (I), 45 ter (II), etc. E ver principalmente a Entrada 2, “Flânerie guiada a *Meu coração nu e cru.*”)

Meu coração nu e cru

Embriaguez de Humanidade.
Grande quadro a pintar.

No sentido da Caridade.
No sentido da libertinagem.
No sentido literário, ou do Ator.

- Projétil 20

- A tradução de “comédien” não é simples. É verdade que o termo se associa frequentemente ao ator de comédias, textos satíricos etc., mas eventualmente transborda para designar simplesmente o ator. “Comediante” em português contemporâneo associa-se mais ao “humorista” do que a um “ator de textos dramáticos e cômicos”. Contudo, ao traduzir por “Ator”, parece que algo aí se perde sem contrapartida – não temo perder nada, desde que haja contrapartida. Num gesto primeiro, traduzi por “Comediante”; na tradução diplomática, escolho “Ator”, indefinição que indica no mínimo uma segunda camada de complexidade no processo tradutório.

- Dos tradutores anteriores, apenas Tomaz Tadeu optou por “ator”. Todos os outros empregaram “comediante”.

- “Ator”/“Comediante”: ver também projéteis 17, 71 e 73.

12

mon cœur me jette à moi

21

La question (torture) est, comme art de
déchirer la vérité une manière barbare.
C'est l'application d'un moyen matériel
à un but spirituel.

La peine de Mort est le résultat d'une
idée mystique, totalement incomprise aujourd'hui.
La peine de Mort n'a pas pour but de
sauver la société, matériellement du moins. Elle
a pour but de sauver (spirituellement) la société
et la consoler. Pour que le sacrifice soit parfait,
il faut qu'il y ait appétit et joie de
la part de la victime. Donner du chloroforme
à un condamné à mort serait une impiété,
car il enlèverait la conscience de la
grande œuvre victorieuse et lui supprimerait les
chances de gagner le Paradis.

Quant à la torture elle est née de la
partie inférieure de l'âme de l'homme affaibli
de voluptés. Cruauté et volupté. Sensations
d'angoisse, comme l'extrême chaud et
l'extrême froid.

Meu coração nu e cru

A questão (tortura) é, como arte de descobrir a verdade, uma idiotice bárbara. É a aplicação de um meio material com um fim espiritual.

A pena de Morte é o resultado de uma ideia mística, totalmente incompreendida hoje. A pena de Morte não tem o objetivo de salvar a sociedade, ao menos materialmente. Ela tem o objetivo de salvar (espiritualmente) a sociedade e o culpado. Para que o sacrifício seja perfeito, é preciso que haja consentimento e alegria por parte da vítima. Dar clorofórmio a um condenado à morte seria uma impiedade, pois seria tirar-lhe a consciência da sua grandeza como vítima e subtrair-lhe as chances de ganhar o Paraíso.

Quanto à tortura, ela nasceu da parte infame do Coração do homem, sedento de volúpias. Crueldade e volúpia, sensações idênticas, como o extremo calor e o extremo frio.

- Projétil 21

- Alguns equívocos de Pichois. A começar pela quebra de linha em “comme art de / découvrir”, que Pichois transcreve “comme art / de découvrir”. Mais adiante, em “supprimer les / chances”, transcreve “supprimer / les chances”.

- De minha parte, leio após “niaiserie barbare” (que traduzo como “idiotice bárbara”) um ponto-e-vírgula, que reproduzo no manuscrito. Ao fazer a tradução diplomática, contudo, percebo que tomei o acento da palavra logo abaixo (“matériel”) como parte de um inexistente ponto-e-vírgula. Decido-me, portanto, pelo ponto, seguindo Pichois.

mon cœur mij à nu

A questão (tortura) é, como arte de
desolrir a verdade, uma idiotice bárbara;
É a aplicação de um meio material
com um fim espiritual.

- Pena de morte: ver também projétil 23.

mon Colar meij à nu

22

à qui j'ai peur du vote et du droit
d'élections. — Des droits de l'homme —

Ce qu'il y a de vil dans une fonction
quelconque.

Un Dandy ne fait rien.
Vous figurez-vous un Dandy parlant
au peuple, excepté pour le baser ?

Il n'y a de gouvernement raisonnable et
aspirant que l'aristocratie que
Monarchie ou république baser sur
la démocratie sont également absurdes
et faibles.

Immense naufrage des officiers.

Il n'appartient que trois êtres respectables :
Le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir,
tuer et créer.

Les autres hommes sont taillables et
corvéables, ~~c'est à dire~~ faits pour l'écluse,
c'est à dire pour exercer de ce qu'on
appelle des professions.

Meu coração nu e cru

O que penso do voto e do direito
a eleições. – Direitos do homem –
O que há de vil em uma função
qualquer.

Um Dândi não faz nada.
Consegue imaginar um Dândi falando
com o povo, a não ser para ridicularizá-lo?

Não existe governo razoável e
seguro senão o aristocrático.

Monarquia ou república baseadas
na democracia são igualmente absurdas
e fracas.

imensa náusea dos cartazes.

Existem somente três seres respeitáveis:

O padre, o guerreiro, o poeta. Saber,
matar e criar.

Os outros homens são talháveis e
corveáveis, ~~isto é~~ feitos para a estrebaria,
isto é, para exercer ~~de~~ o que
chamamos de profissões.

- Projétil 22

- Outro exemplar de projétil escrito a lápis (anterior a esse, temos também o projétil 4). Outro impasse paranoico nos meus manuscritos: traduzo a lápis? Como marcarei isso na versão diplomática? Ou melhor, é preciso marcar? O que ganho e o que perco dando atenção a esse tipo de *detalhe*? Creio que volto a tocar na questão da aderência máxima, simulacro perfeito, mimetização com ganas de totalidade. Não pretendo reescrever *Mon cœur mis à nu* tal qual “ele é” (não só porque não sei o que ele é, mas porque sei que não é uma coisa só), mas tal qual o vejo, *os* vejo. O que julgo relevante e necessário dar a ver dentro de um determinado projeto tradutório e editorial. Em termos de manuscrito, por que haveria de reescrever esse projétil a lápis, se os outros reescrevi com uma atualíssima caneta esferográfica? Em termos de tradução diplomática, a reprodução do manuscrito baudelairiano basta para *dar a ver* esse tipo de detalhe.

- Uma irregularidade da transcrição de Pichois que vale destacar: em “professions”, Baudelaire emprega um sublinhado duplo (professions). Em alguns casos, emprega um sublinhado duplo também na inscrição “Mon cœur mis à nu”. Neste caso, Pichois transcreve o sublinhado duplo. Naquele, transcreveu apenas professions.

- Dândi: ver projéteis 5, 16, 33 e 59.
- Padre, guerreiro, poeta: ver também o projétil 47.
- Homem útil: ver projéteis 9, 11, 74 e 77.

14

Mon cœur nif
à nu

23

observer que les abolitionnaires de
plaine de mort doivent être plus
ou moins intéressés à l'abolition.
Qu'est ce que des ~~peuples~~ guillo-
tineurs. Ils pleut se résigner ainsi:
" Je ne veux pouvoir couper la tête, mais
tu ne toucheras pas à la machine.)"
Les abolitionnaires d'âme (moralistes)
sont ^{nécessairement} ~~nécessairement~~ des abolitionnaires d'acier;
il y a tout à coup tout intéressés.
Tout au moins ce sont des gens
qui ont peur de revivre, - des paillardes.

Mon cœur nif à nu.

24

Madame de Metternich qu'on
princeps, a voulu de une réponse à propos
de ce que, l'ai dit d'Alte et de Wagner
mors du 19^e siècle.

Meu coração nu
e cru

observemos que os abolicionistas da
pena de morte devem ter
algum interesse em aboli-la.

Geralmente são os ~~materialistas~~ guilho-
tinadores. Pode-se assim resumir:
“Eu ~~p~~ quero poder cortar tua cabeça, mas
não encostarás na minha.”

Os abolicionistas da alma (materialistas)
são ^{necessariamente} ~~naturalmente~~ abolicionistas do inferno;
com certeza têm nisso um interesse.

São no mínimo pessoas
que têm medo de reviver. , - preguiçosos.

- Projétil 23

- Ao transformar todas as rasuras num simples traço sobre a palavra, Pichois não dá conta dos casos em que a palavra está ilegível (porque Baudelaire rasurou com uma linha muito grossa ou algo assim). É o caso deste projétil 23. Para tanto, Pichois apenas acrescenta a expressão “un mot illis”. De minha parte, procuro reproduzir a mesma rasura grossa de Baudelaire, mantendo como letra inicial da palavra rasurada o “p”, perfeitamente legível no manuscrito baudelairiano.

- Lê-se na parte final do projétil: “qui ont peur de revivre., - des paresseux”. Isto é, há um ponto final após “revivre”, seguido de uma vírgula, travessão e “paresseux”, provavelmente um acréscimo feito por Baudelaire após ter dado o ponto final. Pichois ignora tal ponto, o que, na minha leitura, apaga esse resquício processual e inacabado que é o gesto de colocar um ponto final para em seguida acrescentar uma vírgula, um travessão e uma palavra que lhe veio de repente (ou não tão repente, pouco importa).

meu coração nu e cru .

Madame de Matternich, apesar de
princesa, esqueceu-se de responder a respeito
do que eu disse sobre ela e sobre Wagner.
costumes do século XIX.

- Projétil 24

- Este projétil é outro bom exemplo da dificuldade de transcrever as maiúsculas de Baudelaire. “Madame” e “Metternich” estão com “M” maiúsculo, flagrantemente distinto do “m” da inscrição “Mon cœur mis à nu”. Por isso mesmo, Pichois preferiu transcrever “mon” com “m” minúsculo, já que o corpo do texto oferece dois “M” maiúsculos bastante diferentes. Ocorre que em quase todos os outros casos esse “m” de “mon” é transcrito como maiúsculo, mesmo quando é um “m” que, em termos de tamanho, não tem diferença em relação às demais letras. Não discutirei se tal letra é ou não maiúscula. O que me interessa é essa ambiguidade, e como reescrevê-la. Numa reescrita manuscrita, posso reconstruí-la sem maiores dificuldades. Na versão diplomática, existe “m” ou “M”, não há meio termo.

- Madame de Metternich: princesa Pauline von Metternich (Viena, 1836-1921), uma das responsáveis por difundir as obras de Wagner e de Smetana na França.

mon cœur mis à nu.

Histoire de la traduction d'Edgar Poe.

Histoire de l'œuvre de Mal, humiliation de
par le malentendu, et mon procès.

Histoire de mes rapports avec tout les
hommes célèbres de la science.

Jolis portraits de quelques imbéciles.

(Clément de Rix
Cappagnery.

Portraits de Magistrats, de fonctionnaires,
de Directeurs de journaux, &c.

Portrait de l'artiste en général.

De réformes en chef et de la piromerie. Immense
gout de tout le peuple français pour la piromerie,
et pour la dictature. C'est le: «Si j'étais Roi!»

Portraits et anecdotes.

François, — Balot, — Houffaye, — le fameux
Roux, — de Colonne, — Charpentier, —
qui coupe les antennes, en vertu de l'égalité
donnée à tous les hommes par les immortels
principes de 89, — Chevalier, Vénérable
réformateur en chef de l'Empire. —

meu coração nu e cru.

História da minha Tradução de Edgar Poe.
 História das Flores do Mal, humilhação ~~devida~~
 pelo mal entendido, e meu processo.

história das minhas relações com todos os
 homens célebres deste tempo.

Belos retratos de alguns imbecis.

Clément de Ris

Castagnary.

Retratos de Magistrados, de funcionários
 De Diretores de jornais etc.

Retrato do artista em geral.

Do redator-chefe e da ralé. Enorme
 gosto de todo o povo francês pela ralé,
 e pela Ditadura. É o “Se eu fosse Rei!”

Retratos e anedotas.

François, - Buloz, - Houssaye, - o famoso
 Rouy, - De Calonne, - Charpentier, - ~~Le~~
 que corrige seus autores, em virtude da igualdade
 dada a todos os homens pelos imortais
 princípios de 89, - Chevalier, verdadeiro
 redator-chefe segundo o Império. —

- Projétil 25

- Clément de Ris (1820-1882): também aparece no projétil 69. Museógrafo, colecionador, crítica de arte. Foi ligado à revista *L'Artiste*, dirigida por Arsène Houssaye, entrando em contato com diversos autores, inclusive o próprio Baudelaire. Não confundir com o senador Dominique Clément de Ris (1750-1827).

- Jules-Antoine Castagnary (1830-1888): crítico de arte, jornalista e político. Foi diretor da École des Beaux-Arts, integrou o comitê de monumentos históricos e contribuiu na revista *Le siècle*. Muito mencionado nos estudos sobre Gustave Courbet, com quem se correspondeu ao longo de toda a vida.

- François: pelo contexto, é provável que seja Ferdinand François, jornalista que em 1842 passa a dirigir com Louis Pernet a revista *Revue indépendante*. Publicou alguns textos de George Sand, com quem chegou a se corresponder.

- François Buloz (1803-1877): fundador e diretor da *Revue des deux mondes*, talvez a principal revista francesa do século XIX. Publicou autores como Musset, Victor Hugo, Sainte-Beuve, George Sand, Balzac etc.

- Arsène Houssaye (1815-1896): diretor do *La presse*. Baudelaire mantinha relação ambígua com ele. Seus *poèmes en prose*, por exemplo, são dedicados (com ironia) a ele, em uma famosa carta-prefácio que acompanha a maior parte das edições de *Spleen de Paris*.

- Henry Rouy: poucas informações. Para Tomaz Tadeu, seria um gerente do *La presse*. Encontrei algumas cartas trocadas entre ele e Théophile Gautier, todas bastante profissionais. Guyaux (1986), sempre detalhista, informa que foi administrador do *La Presse* enquanto Arsène Houssaye era redator. Ambos têm papel importante nas discussões que envolvem a publicação (ou melhor, o cancelamento da publicação) dos poemas em prosa no jornal.

- Alphonse de Calonne (1818-1902): escritor, crítico e jornalista. Foi diretor da *Revue contemporaine*. São abundantes as cartas entre Baudelaire e De Calonne, algumas com longas brigas sobre a publicação de textos de Baudelaire na *Revue Contemporaine*.

- Gervais Charpentier (1805-1871): editor da *Revue nationale* e pai do *livre de poche*. Sua coleção *Bibliothèque Gervais* publica autores como Victor Hugo, Balzac, George Sand, Gautier e Musset, todos em formato 11,5 cm x 18,3 cm.

- Auguste Chevalier (1809-1868): político, secretário geral da presidência da república (Luís-Napoleão Bonaparte), diretor dos jornais *Le pays* e *Le constitutionnel*.

- Os três primeiros parágrafos começam com a palavra “Histoire”. É visível que nos dois primeiros casos “Histoire” apresenta letra maiúscula. No terceiro, contudo, é “histoire”. Pichois transcreve todos como “Histoire”. De minha parte, decido atualizar o terceiro para “história”.

- No último parágrafo, temos duas rasuras, sendo que, pela sua localização, temos a impressão de que foi feita uma primeira rasura, em seguida foi acrescentada a correção (logo acima da rasura), e foi também ela rasurada. Na transcrição de Pichois, temos ambas dispostas lado a lado, dando a impressão de uma única e mesma rasura. Tentei reconstruir essa diferença espacial.

- A “canaille littéraire”, a “fauna social”, os “homens contemporâneos”: ver também projéteis 14, 31, 50, 60, 64, 66, 67, 69 e 77.

16

mon cœur mij à me

26

no George Sand.

La femme Sand est le Prod homme de l'immoralité.

Elle a toujours été moraliste.

Seulement elle faisait autrui de la Contre morale -
auprès elle n'a jamais été artiste.Elle a le fameux Style Coublot, cher aux bourgeois.Elle est bête, elle est lourde, elle est bavarde;
elle a la morale dans les idées, morale, la même
profondeur de jugement et la même délicatesse de
sentiments que les Concierges et les filles entrelacées.Ce qu'elle a dit de sa mère.
Ce qu'elle dit de la poésie.Son amour ^{pour les} ~~des~~ ouvriers.(Que quelques hommes aient pu s'amoaracher
de cette latrine, c'est bien la preuve de
l'abaissement des hommes de ce siècle -voir la préface de M^{lle} La Quintinie, où
elle prétend que les vrais Chrétiens ne croient pas
à l'Enfer. La Sand est pour le Dieu des bonnes
gens, le Dieu des Concierges et des domestiques filous.
Elle a de bonnes raisons pour vouloir supprimer
l'Enfer.

meu coração nu e cru

sobre George Sand.

A mulher Sand é o Prudhomme da imoralidade.
 Sempre foi moralista.
 O que fazia antes não era nada além de uma Contra moral –
 Também nunca foi artista.
 Tem o famoso estilo fluente, caro aos burgueses.
 É besta, pesada, tagarela;
 tem ~~a moral~~ nas ideias morais a mesma
 profundidade de julgamento e a mesma delicadeza de
 sentimento que os Porteiros e as amantes bancadas por dois homens.

O que ela disse sobre sua mãe.
 O que ela disse sobre a poesia.
 Seu amor ^{pelos} ~~dos~~ operários.

que alguns homens tenham podido se enamorar
 dessa latrina, é bem a prova do
 rebaixamento dos homens deste século —

ver o prefácio de Mlle. La quintinie, onde
 pretende que os verdadeiros cristãos não acreditem
 no Inferno. Sand é pelo Deus da boa
 gente, o Deus dos Porteiros e das empregadas larápias.
 Ela tem mesmo boas razões para querer suprimir
 o Inferno.

- Projétil 26

- Um equívoco de leitura de Pichois. Baudelaire: “La femme Sand est le Prudhomme de l’immoralité”. Pichois: “La femme Sand est le Prudhomme de l’immortalité”. E o que é mais interessante: foram as próprias (re)traduções brasileiras que me atentaram para esse ato falho da transcrição diplomática. (De quando a tradução é mais fiel que o original, ou De quando a tradução é o original.)

- “Filles entretenues”. Aurélio diz “concubinas”. Guerreiro diz “mulheres públicas”. Tadeu diz “mulheres manteúdas”. Tenfen diz “prostitutas sustentadas”. Eu não sei o que dizer. Sei que: a expressão está, por exemplo, no livro *Tableau de Paris: précédé de Étude sur la vie et les ouvrages de Mereier, Notes etc. etc.* (um título enorme e confuso), de Gustave Desnoiresterres, 1853: “Au-dessous des courtisanes par le rang, elles sont moins dépravées. Elles ont un amant qui paye, dont elles se moquent, qu’elles rongent et dévorent, et un autre à leur tour, qu’elles payent, et pour lequel elles font mille folies”. Para marcar essa amplitude de possibilidades, decido-me por “amantes bancadas por dois homens”.

- George Sand: ver também projéteis 27 e 28.

17

mon cœur
mij à me

Le Diable et
George Sand

27

Il ne faut pas croire que le Diable ne tente que les hommes de génie. Il méprise sans doute les imbéciles, mais il ne dédaigne pas leurs concours. Dieu au contraire, lui fonde de grands espoirs sur ceux-là.

Voyez George Sand. Elle est surtout, et plus que toute autre chose, une grosse bête, mais elle est posée à déi. C'est le Diable qui lui a persuadé de se fier à son bon cœur et à son bon sens, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens.

Je ne puis penser à cette stupide créature, sans un certain frémissement d'horreur. Si je la rencontrais, je ne pourrais m'empêcher de lui jeter un bélier à la tête.

Mon cœur mij à me.

28

George Sand est une de ces vieilles ingénues qui ne veulent jamais goûter les flâchettes.

J'ai lu dernièrement une préface (la préface de M^{lle} La Quintini) où elle prétend qu'un vrai Chrétien ne peut pas croire à l'Enfer.

Elle a de beaux vifoy pour vouloir supprimer l'Enfer.

17

mon cœur
meij à me

Le Diable et
George Sand

27

Il ne faut pas croire que le Diable ne tente que les hommes de génie. Il méprise sans doute les imbéciles, mais il ne dédaigne pas leurs concours. Bien au contraire, il fonde ses grands espoirs sur ceux-là.

Voyez George Sand. Elle est surtout, et plus que toute autre chose, une grosse bête, mais elle est posée. C'est le Diable qui lui a persuadé de se fier à son bon cœur et à son bon sens, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens.

Je ne puis penser à cette stupide créature, sans un certain frémissement d'horreur. Si je la rencontrais, je ne pourrais m'empêcher de lui jeter un bâillon à la tête.

28 bis

La Religion de la Femme
Sand. Préface de M^{lle} La
Guarinière. La Femme Sand
est intéressée à croire que
l'homme n'existe pas.

Meu coração
nu e cru

O Diabo e
George Sand

Não dá para acreditar que o Diabo tente apenas os homens de gênio. Despreza talvez os imbecis, mas não desdenha de sua capacidade. Muito pelo contrário, funda neles suas grandes esperanças.

Veja George Sand. Ela é sobretudo, e mais que qualquer coisa, uma grande besta; mas está possuída. Foi o Diabo que a persuadiu a se fiar no seu próprio bom coração e no seu bom senso, a fim de que ela persuadissem todas as outras grandes bestas a também se fiarem no bom coração e no bom senso deles.

Não posso pensar nessa criatura estúpida, sem um certo tremor de horror. Se eu a encontrasse, não poderia deixar de lhe atirar uma pia de água benta na cabeça.

- Projétil 27

- O segundo parágrafo apresenta uma dificuldade particular para a reescrita dos possessivos em língua brasileira, que se tornam especialmente ambíguos. Além disso, há uma repetição de palavras que soa mal, o que pode levar à tentação de embelezar. Baudelaire: “C’est le Diable qui lui a persuadé de se fier à son bon cœur et à son bon sens, afin qu’elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens”. Aurélio: “Foi o diabo quem a persuadiu a fiar-se no *seu bom coração* e no *seu bom senso*, a fim de que ela persuadissem todas as outras grandes bestas a fiarem-se no seu bom coração e no seu bom senso” (p. 78). Fernando Guerreiro: “Foi o Diabo que a convenceu a fiar-se em seu *bom coração* e em seu *bom senso*, para que ela persuadissem todos os que se parecem com ela a se entregarem também ao seu bom coração e ao seu bom senso” (p. 533). Tomaz Tadeu: “Foi o diabo que a persuadiu a confiar no *bom coração* e no *bom senso dela*, a fim de que ela persuadissem todos os outros grandes imbecis a confiar no bom coração e no bom senso deles” (p. 54). Jonas Tenfen: “É o diabo que a persuadiu a fiar-se em seu bom coração e em seu bom senso, a fim de que ela persuadissem todas as outras grandes bestas de se fiarem em seu bom coração e em seu bom senso” (p. 82). No meu manuscrito, criei uma ambiguidade que, no calor do imediato, sequer havia notado. Para a tradução diplomática, escolho uma construção sem ambiguidades.

Vejamos George Sand. Ela é solteira,
e mais que qualquer coisa, uma grande
besta; mas está persuadida. É
o Diabo que a persuadiu a se
fiar no seu bom coração e no seu bom
senso, a fim de que ela persuada todas as
outras grandes bestas a se fiarem no seu
bom coração e no seu bom senso.

Meu coração nu e cru.

George Sand é uma dessas velhas ingênuas
que não querem nunca sair de cena.

Li recentemente um prefácio (o prefácio
de Mlle. Laquintinie) em que ela acha que um
verdadeiro Cristão não pode crer no Inferno.

Ela
~~Emerson~~ tem mesmo boas razões para querer
suprimir o Inferno.

(papelito sob o papelito anterior)

A Religião da mulher
Sand. Prefácio de Mlle La
quintinie. A mulher Sand
tem interesse em acreditar que
o inferno não existe.

- Projéteis 28 e 28 bis

- Aparentemente, esse papelito tem por trás dele um segundo papelito, que Malassis chamou de “28 bis”. Ao acessar o fac-símile da Gallica, confirmo o que supunha: há dois papelitos, estando o 28 bis sob o 28, preso somente pela lateral esquerda, podendo ser aberto como uma porta para o caos. Para uma reflexão de maior fôlego sobre os desdobramentos desse tipo de “furo” na ordenação de Malassis, aconselho a Entrada 2.

- O 28, em termos “conteudísticos”, é basicamente uma variante menor do 27. Ou Malassis se pautou aí por uma aglomeração semântica, ou esses papelitos já estavam todos juntos no manuscrito. 28 bis parece um plano inicial, sendo 28 e 27 desenvolvimentos maiores dele: 27 > 28 > 28 bis.

- No prefácio da edição diplomática, Pichois explica que a indicação 28 bis não foi feita por Malassis, mas provavelmente por Eugène Crépet, primeiro a publicar *Mon cœur mis à nu*. Ora, então na ordenação canônica de Malassis aparecem também as mãos (posteriores) de Crépet.

18

mon bras mis à nu

29

Je m'ennuie en France, surtout parce que tout
le monde y ressemble à Voltaire.

Emerson a oublié Voltaire dans ses
Représentants de l'humanité. Il aurait pu
faire un joli chapitre intitulé : Voltaire, ou
l'anti-poète, le roi des badauds, le prince des
superficiels, l'anti-artiste, le prédicateur des
Coniurges, ~~la mère~~ ^{le} père-Gigogne des
rédacteurs du Siècle.

mon bras mis à nu

30

Dans les oreilles du Comte de
Chepserfield, Voltaire plaisante sur
cette âme immortelle qui a résidé
pendant neuf mois entre des excréments
et des urines. Voltaire, comme tous les
pareseux, raîstait le myotère (1)

ne pouvant pas supprimer l'amour,
l'église a voulu au moins le désinfecter,
et elle a fait le mariage.

(1) au moins aurait-il pu deviner
dans cette localisation une malice
ou un satyre de la providence contre
l'amour, et dans le mode de la généra-
tion un signe du péché originel. De
fait, nous ne pouvons faire l'amour
qu'avec des organes excrémentiels.

Meu coração nu e cru

Entedio-me na França, sobretudo porque todo mundo aqui se parece com Voltaire.

Emerson esqueceu Voltaire nos seus Representantes da humanidade. Poderia ter feito um belo capítulo intitulado: Voltaire, ou o anti-poeta, o rei dos basbaques, o príncipe dos superficiais, o anti-artista, o pregador dos Porteiros, ~~a mãe Gig~~ o pai Gigogne dos redatores do século.

- Projétil 29

- Ao traduzir relendo as quatro (re)traduções brasileiras, vou acompanhando certas escolhas de que não tratei no mestrado. Curiosamente, Aurélio tem sido o mais cuidadoso, ou o mais “dicionarizado”: geralmente é nele que aparecem as definições mais dicionarizadas, como “badaud” – “basbaque”. Talvez porque ele mesmo faça dicionários, pensei, e os consulte fartamente. Guerreiro, que era o mais atento à dimensão fragmentária do texto, é o que mais se descola de Baudelaire no plano linguístico, sintático etc., *parecendo* modernizar o léxico e fazer fluir a frase, desatando certos nós e destravando tropeços da sintaxe meio inacabada do original. Tadeu, sempre que possível, mantém-se mais próximo ao texto, inclusive nas suas partes mais confusas. Tenfen faz as escolhas mais pitorescas, arrumando palavras inesperadas e lendo mal algumas expressões (como o “à la fois” do projétil 7 ou “lieues” do projétil 55).

- A dificuldade de se ler na França um texto tão frequentemente anti-iluminista e antirrepublicano. No plano “temático”, para mim essa é uma das coisas que melhor explicam o fato de *Meu coração nu e cru* ser tão pouco lido, servindo basicamente para pinçar frases meio gaiatas do “homem Baudelaire”. Ver também os projéteis 29, 39 e 62.

Meu coração nu e cru

Em as orelhas do Conde de
Chesterfield, Voltaire debocha
dessa alma imortal que morou
durante nove meses entre excremento
e urina. Voltaire, como todos os
preguiçosos, odiava o mistério (I)

Não podendo suprimir o amor,
a igreja quis ao menos desinfetá-lo,
e fez o casamento.

(I) ao menos ele deveria ter adivinhado
nessa localização uma malícia
ou uma sátira da providência contra
o amor, e nesse modo de reprodu-
ção um sinal do pecado original. De
fato, só podemos fazer amor
com os órgãos excretadores.

- Projétil 30

- Para essa nota, Guerreiro e Tenfen criam um asterisco * que não leva a nota nenhuma, a lugar nenhum. Aurélio e Tadeu inserem a nota dentro do texto, sem aviso sobre o fato de ser uma quase nota de pé de página no próprio manuscrito (!).

- Satyre – Satire: Baudelaire escreve primeiro “satyre”, para em seguida tentar transformar o “y” em um “i”. No primeiro jorro tradutório, em manuscrito, resolvo fazer a hesitação entre “sátiro” e “sátira”, sobrepondo “o” e “a” no final da palavra.

(1) ao menos ele deveria ter adiveinhado
nessa localização uma malícia
ou uma ~~satira~~ da providência contra
o amor, e no modo da genera-
ção um sinal do pecado original. De
fato, podemos fazer amor
apenas com órgãos excretores.

Para a tradução diplomática, sobreponho o “i” ao “y”, hesitação improvável em língua brasileira, mas mais próxima da hesitação baudelairiana.

19

mon cœur meij à me

31

Portrait de la Canaille littéraire,

Doctor Examinateur Crapuleux
Pédantissime. Son portrait fait à
le moment de Proximité.

Sa pipe
Ses opinions
Son Hegélianisme.
Sa cravate
Ses idées en art.
Son fiel
Sa jalousie.

Un joli tableau de la Tempête moderne.

mon cœur meij à me

32

~~φάρμακον~~
Φαρμακοπρίβης ἄνθρωποι καὶ τῶν
τοῦς ὀφείεις ἐς τὰ δάματα
εὐεργόντων.

Elin (?)

meu coração nu e cru

Retrato da Canalha literária.

Doctor Estaminetus Crapulosus
Pedantissimus. Seu retrato feito à
maneira de Praxiteles.

Seu cachimbo.
Suas opiniões.
Seu Hegelianismo.
Sua sujeira
Suas ideias de arte.
Seu fel.
Sua inveja.

Um belo quadro da Juventude moderna.

- Projétil 31

- Quem é no fim das contas o Doutor Estaminétus Crapulosus Pédantissimus? Ninguém sabe: nem Guyaux (1986).

- Praxiteles (395 a.C. – 330 a.C.): escultor da Grécia Antiga. Sua obra mais emblemática é a Afrodite de Cnido, primeiro nu feminino em tamanho natural que se conhece da escultura grega.

- Na distante nota 64 Baudelaire voltará a empregar o termo “canaille littéraire”, expressão que tem ecos maistrianos evidentes (ver Entrada 2). Mais um exemplo de que a ordenação de Malassis, apesar de ter algo de temática, não é de toda temática.

- Sobre a “canaille”, a “fauna social” e demais belos retratos, ver também os projéteis 14, 25, 50, 60, 64, 66, 67, 69, 77.

meu coração nu e cru

~~Φαρμακός~~

Φαρμακοτρίδης, ανηρ καὶ τῶν
τοὺς οφείδεις ἐξ τὰ δαύματα
τρέφοντων.

Eliano (?)

- Projétil 32

- Aurélio traz o texto em grego, coloca a tradução em nota de pé-de-página (“O triturador de drogas, um desses homens que criam serpentes para espetáculos”) e suprime o ponto de interrogação de Baudelaire após o nome “Eliano”. Fernando Guerreiro também traz o texto em grego, coloca sua tradução em nota de pé de página (“O fabricante de venenos é o mesmo homem que prepara as cobras para os milagres”) e conserva o ponto de interrogação de Baudelaire (“Élien?”). Tomaz Tadeu reproduz o texto em grego, insere a tradução entre colchetes no corpo do texto (“O homem que prepara drogas é o mesmo que alimenta serpentes para o espetáculo”), traduz Élien para Eliano e conserva a interrogação. Jonas Tenfen repete o texto em grego, traduz o trecho em nota de rodapé e acrescenta uma informação sobre a autoria da frase: “De fato, o texto é de Eliano, também conhecido por Cláudio Eliano (175-235), autor romano que escrevia em grego. O excerto em questão é de sua obra mais conhecida ‘Sobre a Natureza dos Animais’ e pode ser traduzido como: ‘O macerador de drogas, um dos homens que criam cobras para espetáculos’”. Apesar de desfazer a dúvida, conserva o ponto de interrogação de Baudelaire no texto.

- Do mesmo modo que traduzi Praxiteles, acho conveniente traduzir Élien para Eliano. Além disso, como já disponibilizei nessas notas as quatro traduções do trecho grego, dou-me a liberdade de não traduzir a frase com minhas próprias palavras. Nunca escrevi em grego na vida, e na verdade sequer sei o que estou escrevendo.

33

Mon Cœur mij à me

La Théologie -

Qu'est ce que la Chute ?

Si c'est l'unité devenue dualité,
c'est Dieu qui a Chuté.

En d'autres termes, la création
ne serait elle pas la chute de
Dieu ?

Stadysme

Qu'est ce que l'homme Supérieur ?

Ce n'est pas le spécialiste

C'est l'homme de savoir et d'éducation
générale -

Etre riche et aimer le Travail -

34

Mon Cœur mij à me

Pourquoi l'homme d'affaires aime les filles plus
que les femmes du monde, malgré qu'il s'y
soient également bêtes ? - à trouver.

Meu coração nu e cru

A Teologia —

O que é a Queda?

Se é a unidade tornada dualidade,

Foi Deus quem caiu.

Em outros termos, a criação

não seria a queda de

Deus?

Dandismo

O que é o homem superior?

Não é o especialista.

É o homem de Lazer e de Educação
geral.

Ser rico e amar o Trabalho.

- Projétil 33

- O homem superior — o dândi. Tema tão recorrente. Baudelaire fala disso explicitamente nos projéteis 5, 16, 22 e 59. O que mostra (mais uma vez) que a ordenação de Malassis não é temática. Como também mostra que estou, de certa forma, construindo meus eixos temáticos, polos de atração capazes de ordenar esses projéteis segundo outros critérios e outras forças. Questões para outra etapa (Entrada 2).

- Deus: ver também projéteis 5, 19, 45, 48, 61, 68, 78 e 81.

- Trabalho: ver também o projétil 18.

meu coração nu e cru.

Por que o homem de espírito prefere as sirigaitas
às mulheres da sociedade, mesmo que
sejam tão bestas quanto? — a descobrir.

• Projétil 34

- Tadeu e Tenfen não traduzem “filles” por “prostitutas”, ainda que Tadeu dê a entender. Aurélio e Guerreiro empregam “prostituta”. Creio que “filles” seja aqui um “rabo de saia”, não necessariamente “prostituta”. Mas “rabo de saia” seria forçado. “Femmes du monde” também é uma expressão de difícil tradução. Aurélio: “senhoras da sociedade” (p. 85). Guerreiro: “mulheres da sociedade” (p. 535). Tomaz Tadeu: “mulheres da sociedade” (p. 56). Jonas Tenfen: “mulheres do mundo” (p. 86). Apesar de preferir “mulheres do mundo”, parece-me que em português a expressão ganha algo de pejorativo, muito próximo de “mulheres da vida”, enquanto Baudelaire cria exatamente um contraste entre as “filles” (moças, raparigas, sirigaitas, rabos de saia) e as “femmes du monde” (senhoras respeitáveis, mulheres de sociedade inseridas no mundo). No meu manuscrito, acabei assumindo a liberdade de hesitar – é um rascunho de tradução, não esqueçamos.

Na tradução diplomática, julgo como melhor saída recorrer às “mulheres da sociedade”.

- Mulher: ver também projéteis 5, 17, 35, 48, 49, 53, 60 e 68.
- “Femmes du monde”: ver também projétil 53.

21

mon Cœur suit à ne

35

Il y a de certains hommes qui ressem-
blent au ruban de la légion d'honneur.
On n'en veut plus parce qu'ils se
sont fatigués de certains honneurs.

C'est pour la même raison que
je ne chanterais pas les Colottes d'un
galeux.

Ce qu'il y a d'ennuyeux dans
l'amour, c'est que c'est un crime
où l'on ne peut pas se passer
de Complice.

mon Cœur suit à ne

36

Etude de la grande Maladie de l'horreur
du Domicile. Raïsins de la Maladie.
accroissement progressif de la Maladie.

Indication Confiée par la faculté universelle,
de toutes les classes, de tous les âges, dans les
deux sexes, dans tous les âges.

L'homme aime tant l'homme que quand
il quitte la ville, c'est encore pour chercher
la foule et à dire pour refaire la ville
à la Campagne.

meu coração nu e cru.

Há certas mulheres que parecem a fita da legião de honra.
Não as queremos mais porque se sujaram em certos homens.

É por essa mesma razão que não vestiria as ceroulas de um sarnento.

O que há de entediante no amor é que é um crime que não pode deixar de ter um cúmplice.

- Projétil 35
 - De novo as mulheres. Ver também, por exemplo, os projéteis 5, 17, 34, 48, 49, 53, 60 e 68.
 - De novo a legião de honra. Ver também o projétil 5.

meu coração nu e cru

Estudo da grande Doença do horror
ao Domicílio. Razões da Doença.
Crescimento progressivo da Doença.

Indignação causada pela fatuidade universal,
De todas as classes, de todos os seres, nos
dois sexos, em todas as idades.

O homem ama tanto o homem que quando
foge da cidade, é ainda para procurar
a multidão, isto é, para refazer a cidade
no campo.

- Projétil 36

- A cidade, a multidão, a solidão. Ver também projéteis 12, 15, 41 e 64. Em carta para a mãe: "*J'ai horreur de la vie*. Je le répète: - je veux fuir la face humaine, mais surtout la face française" (*Correspondance II*. Paris: Gallimard, 1973, p. 254).

- Outra singularidade de Pichois: padronizar o tamanho dos traços de separação de Baudelaire. Aqui Baudelaire faz traços compridos, quase de margem a margem. Pichois, contudo, transcreve como todos os outros traços de separação. De minha parte, acho conveniente, como forma de dar a ver as instabilidades do rascunho e da escrita manuscrita, reconstruir essa heterogeneidade de tamanhos de traço. O que não faço, porque seria exagero, é buscar reproduzir a irregularidade do traçado — aqui é mais torto, ali é mais fino, etc.

22

37

Mon Cœur m'y a vu

Dictionnaire de Duraudeau sur
les Japonnais. (Moi: 'i
suis français comme tout).
Les Japonnais sont des
singes. C'est Darwin qui
me l'a dit.

Dictionnaire de l'Education, l'ami
de l'Education sur l'art de
me par faire d'Enfants,
sur l'âme et sur
l'immortalité de l'âme.

L'art est un agent civilisa-
teur (Captivity).

38

Mon Cœur m'y a vu

Physionomie d'un sage et de
sa famille au cinquième étage,
buvant le café au lait.

Le Sieur Macquart père et le
Sieur Macquart fils. Comment
le Macquart fils est devenu
conseiller en Cour d'appel.

Meu Coração nu e cru

Discurso de Durandeu sobre
os Japonezes. (Eu! eu
sou francês antes de tudo).
Os Japonezes são uns
macacos. Foi Darjou quem
me disse.

Discurso do Médico, o amigo
de Mathieu sobre a arte de
não fazer filhos,
sobre Moisés e sobre
a imortalidade da alma.

A arte é um agente civiliza-
dor (Castagnary).

- Projétil 37

- Muitas vezes me perguntei de onde vinham afinal aqueles riscos em arco, e a lápis, que às vezes apareciam em algumas páginas do manuscrito de *Mon cœur mis à nu*. Agora vejo um arco que está na folha de grande formato, isto é, na folha de Malassis, evidentemente posterior à folha baudelairiana. Consultando o prefácio de Pichois na edição diplomática e na edição das obras completas da Pléiade, bem como o prefácio de Guyaux na edição de bolso da Gallimard (1986), concluo que esses arcos são mesmo de Eugène Crépet, responsável pela primeira publicação “integral” de *Mon cœur mis à nu*. “Integral” porque Crépet deliberadamente excluiu da publicação os projéteis que, citando nominalmente figuras públicas, pudessem trazer problemas judiciais para a publicação. Ora, os trechos excluídos são justamente aqueles marcados com o arco a lápis. Apesar da importância dessa marcação para a historicidade da estabilização e recepção de *Mon cœur mis à nu*, não é o caso de refazê-los na tradução. Basta o fac-símile do manuscrito de Baudelaire — e esta nota.

- Outro “sic” de Malassis, agora porque Baudelaire escreveu “Japonnais” com dois “n”, enquanto seria “Japonais”. Escolho reescrever o “desvio” para “japonezes”.

- Castagnary: ver também projétil 25.

- Émile Durandeu (1827-1880): pintor e caricaturista.

- Alfred Darjou (1832-1874): pintor e caricaturista.

- Gustave Mathieu (1808-1877): diretor da revista *L'Almanach de Jean Raisin, revue joyeuse et vinicole*, periódico que chegou a publicar o poema “Le vin des chiffoniers” das *Fleurs du mal*. Ninguém (nem Tomaz Tadeu, nem Guyaux, nem Pichois) sabe quem é “o amigo de Mathieu”.

Meu coração nu e cru

Fisionomia de um sábio e de
sua família no quinto andar,
bebendo café com leite.

O senhor Nacquart pai e o
senhor Nacquart filho. Como
Nacquart filho virou
Conselheiro da Corte de apelação.

- Projétil 38

- Tadeu transformou o 5º andar em 6º. Tenfen transformou o 5º andar em 5ª categoria.

- Jean-Baptiste Nacquart (pai) (1780-1854): médico e autor de tratados de medicina.

- Raymond Nacquart (filho): foi um dos integrantes do júri que condenou as *Fleurs du mal*.

mon cœur mis à nu. 39

23

De l'amour de la prédilection
de François pour les métaphores
militaires. Toute métaphore ici
porte des moustaches.

Littérature militante
Repper sur la Duche -
Porter haut le Drapeau
Tenir le drapeau haut et ferme
Se jeter dans la mêlée.
un des vétérans
Conseil les glorieux étatscologues
s'appliquent généralement à des
Cinq et à des sixièmes
Verrammet.

Métaphores françaises 40

Soldat de la presse
judiciaire. (Bertin)

La presse militante.

mon cœur mis à nu

41

à ajouter aux métaphores militaires ;

Les poètes de Combat
Les écrivains d'avant-garde

Les habitudes de métaphores militaires
dénotent des esprits, non pas militants,
mais faits pour la discipline, c'est-à-dire
pour la conformité, des esprits
nés domestiques, des esprits belges, qui
se peignent penser qu'en société.

meu coração nu e cru.

Do amor, da predileção
dos Franceses pelas metáforas
militares. Aqui toda metáfora
tem bigode.

Literatura militante
Ficar a postos —
Erguer alto a Bandeira
Segurar a bandeira alta e firme
Ir para o corpo a corpo.
um dos veteranos
Todas essas gloriosas fraseologias
se aplicam geralmente a
Pedantes e vagabundos
de botequim.

- Projétil 39

- Expressão “rester sur la brèche”. Encontro algo semelhante no *Manuel général du service des états-majors généraux et divisionnaires dans les armées* (1813): “Si cependant après plusieurs tentatives, et la plus forte résistance, il parvenoit à s’emparer de la brèche, les retranchemens construits derrière elle, et d’avance garnis d’artillerie et de troupes, recevraient celles qui ont soutenu l’assaut, couvriroient la place, feroient de nouveau perdre beaucoup de monde à l’ennemie pour rester sur la brèche, et le forceroient à une attaque nouvelle”. E também na *Histoire de la commune de 1871* (Prosper-Olivier Lissagaray): “Vous êtes soldat et vous devez rester sur la brèche. C’est nous seuls qui avons le droit de vous révoquer”. A “brèche” é um buraco, abertura, brecha. “Rester sur la brèche” produz a imagem do soldado que fica a postos numa daquelas aberturas de muralhas, fortes e castelos. Desconheço expressão em português que consiga refazer essa imagem tão facilmente. Acabo decidindo por “ficar a postos”, expressão de memória “militar”, amplamente conhecida, e que redesenha a imagem de ocupar uma posição de defesa/ataque.

- “se jeter dans la mêlée”: algo como “ao combate” seria possível, mas a expressão carrega certa imagem de mistura, pessoas contra pessoas, em suma, “ir para o corpo a corpo”.

- Vejamos como os outros tradutores resolveram essas “metáforas militares”. Aurélio: “Estar na brecha. Empunhar alto a bandeira. Trazer a bandeira alta e firme. Lançar-se ao combate” (p. 90). Guerreiro: “Continuar na brecha. Empunhar alto a bandeira. Mantê-la alta e firme. Lançar-se ao combate” (p. 536). Tomaz Tadeu: “Manter o avanço. Levantar a bandeira. Manter a bandeira levantada. Jogar-se no corpo a corpo” (p. 58). Jonas Tenfen: “Subsistir sobre a abertura. Trazer alta a bandeira. Sustentar a bandeira alta e firme. Jogar-se ao combate” (p. 89).

Metáforas francesas

Soldado da imprensa
judiciária. (Bertin)
A imprensa militante.

- Projétil 40

- Jean-Louis Henri Bertin (1806-1881): advogado, membro do Conseil de l'Ordre (1860) e diretor do periódico *Le Droit* de 1848 a 1870.

Meu coração nu e cru

para acrescentar às metáforas militares:

Os poetas de combate

Os literatos de vanguarda.

Esses hábitos de metáforas militares
denotam espíritos, não militantes,
mas feitos para a disciplina, isto
é, para a conformidade dos espíritos
nascidos domésticos, espíritos belgas, que
só conseguem pensar em sociedade.

- Projétil 41

- Esse é o terceiro projétil seguido em que Baudelaire fala das “metáforas militares”. A velha dúvida: ou Baudelaire deixou certa ordenação mais ou menos cronológica (e parcialmente temática) ou Malassis fez um esforçado trabalho de ordenar tudo por certas manchas temáticas. Contudo, não nos esqueçamos de alguns exemplos em que essa suposta ordenação temática não se verifica. Por exemplo: a frase “as nações só têm grandes homens a contragosto” aparece nos projéteis 14 e 73.

- A letra de Baudelaire está especialmente reduzida. Quando dou por mim, amiudei minha caligrafia.

24

Mon Cœur mis à nu

42

Le goût du plaisir nous attache
au présent. Le soin de Notre
salut nous rappelle à l'avenir.

Celui qui s'attache au
plaisir, c'est-à-dire au présent, ne
fait l'effet d'un homme voulant
se en pente, et qui voulant se
raccrocher aux arbustes, les arrache-
rait et les emporterait dans sa
chute.

Avant tout, Etre un grand
homme et un saint pour soi-même.

Mon Cœur mis à nu

43

De la haine du peuple contre
la beauté.

De l'exemple.
Jeanne et Madame Mallet-

meu coração nu e cru

O gosto pelo prazer nos prende
ao presente. O cuidado com nossa
segurança nos suspende sobre o futuro.

Aquele
~~O homem~~ que se prende ao
prazer, isto é, ao presente, me
causa o efeito de um homem rolando
por uma ladeira, e que querendo se
agarrar aos arbustos acaba arrancan-
do e levando tudo com a sua
Queda.

Antes de tudo, Ser um grande
homem e um Santo para si mesmo.

- Projétil 42

- Em termos de tradução propriamente dita, dois nós: traduzir “Le soin de notre salut nous suspend à l’avenir” e traduzir os *conditionnels* do segundo parágrafo, que em língua brasileira, creio, não seriam empregados.

- Aurélio: “O cuidado com a salvação suspende-nos ao futuro. [...] e que, querendo agarrar-se aos arbustos, os arrancasse e os levasse consigo na queda” (p. 93). Guerreiro: “Os cuidados com a nossa salvação elevam-nos ao futuro. [...] e que, querendo agarrar-se aos arbustos, os arranca e os arrasta na queda” (p. 537). Tomaz Tadeu: “A preocupação pela nossa segurança nos deixa pendurados ao futuro. [...] e que, tentando agarrar-se aos arbustos, acaba por arrancá-los e por carregá-los na queda” (p. 59). Jonas Tenfen: “O sentido de nossa salvação nos adia o porvir. [...] e que, querendo se agarrar nos arbustos, arranca-os e os leva em sua queda” (p. 91).

- “Ser um grande homem e um Santo para si mesmo”: ver também o projétil 51.

Meu coração nu e cru

Do ódio do povo contra
a beleza.

Exemplos.

Jeanne e Madame Muller.

- Projétil 43

- Jeanne: possivelmente Jeanne Duval, haitiana, atriz, dançarina, companheira de Baudelaire — com numerosas rupturas e reaproximações. Pouco se sabe sobre ela.

- Madame Muller: imagina-se que se trate da esposa do jornalista belga Clément Muller.

25

Mon cœur m'y
à tu patibique

44

En France, de nos jours, l'histoire et devant
le peuple français, la grande gloire
de Napoléon III ~~est de~~ aura été
de prouver que le premier d'entre nous peut
faire, en s'emparant du télégraphe
et de l'imprimerie nationale, gouverner
une grande nation.

Insolites sont ceux qui croient
que de pareils Chocs peuvent
s'accomplir sans la permission
du peuple, — et ceux qui croient
que la gloire ne peut être approchée
que de l'altitude.

Les dictateurs sont les
domestiques du peuple, — rien de plus, —
un foule rôle d'ailleurs, — et
la gloire est le résultat de
l'adaptation d'un esprit avec
la Nation nationale.

Répond m'après de la
patibique de l'altitude
l'indignité d'athénien

des trois lignes ci-dessus d'un
de l'écriture d'Émile Copest
H.

Mon cœur m'y à tu

45

Qu'est ce que l'homme ?
Le besoin de sortir de soi.
L'homme est un animal
adorateur.
Adorer, c'est le sacrifice
et se prostituer.
Aussi tout amour est de
prostitution.

35
mon cœur
mis à lui

I

45
L'être le plus parfait, c'est
l'être par excellence, c'est Dieu,
puisque'il est l'ami Suprême
pour chaque individu, puisque'il
est le réservoir commun, inépuisable,
de l'amour.

45
Prière.

II

Ne me châtis pas dans ma rage, et ne châtis pas
mon cœur à l'égard de moi. — Je veux recom-
mander les âmes de mon père et de Marie. —
Donne-moi la force de faire immédiate-
ment mon devoir tous les jours et de devenir
ainsi un héros et un Saint.

Meu coração nu
e cru política

Em suma, diante da história e diante
do povo francês, a grande glória
de Napoleão III ~~foi~~ terá sido
provar que o primeiro que chegar pode
~~pode~~ se apoderando do telégrafo
e da imprensa nacional governar
uma grande nação.

Imbecis são aqueles que creem
que essas coisas possam
acontecer sem a permissão
do povo, — e aqueles que creem
que a glória só pode se apoiar
sobre a virtude.

Os ditadores são os
criados do povo, — nada mais, —
uma porcaria de papel aliás, — e
a glória é ~~o resultado da acomodação~~
o resultado da
adaptação de um espírito
à idiotice nacional.

- Projétil 44

- Na margem à direita, na folha de grande formato, há uma nota de Eugène Crépet e outra de Jacques Crépet (segundo Pichois): 1) “Profundo desprezo pela política. A realidade o desgostou da teoria”. 2) “As três linhas acima são de Eugène Crépet. J. C.”. Ou seja: para além da materialidade de Baudelaire, há nesses manuscritos, como já sabíamos, a materialidade de Poulet-Malassis, Eugène Crépet e Jacques Crépet. Ao reescrever, é preciso decidir se também farão parte da reescrita essas intervenções de Malassis, Crépet pai e Crépet filho. Num primeiro momento, a decisão mais óbvia é excluí-las da reescrita, já que não são “de Baudelaire”. Contudo, fazem parte da escrita de *Mon cœur mis à nu*, já que se trata de uma obra que só existe pelo gesto editorial de construção póstuma. É parte da sua construção e recepção. Contudo, como desmembrei as folhas de grande formato nas folhas menores de autoria de Baudelaire, creio que deva me manter limitado às margens dos papelitos baudelairianos. O fac-símile do manuscrito baudelairiano e, quando necessário, estas notas de tradução dão conta das margens dos gestos editoriais.

- “le premier venu”: ver também o projétil 2.

meu coração nu e cru

o que é o amor?

A necessidade de sair de si.

O homem é um animal
adorador.

adorar é se sacrificar
e se prostituir.

Então todo amor é
prostituição.

Meu coração
nu e cru

O ser mais prostituído é
o ser por excelência, é Deus,
porque é o amigo supremo
de cada indivíduo, porque
é o reservatório comum, inesgotável
do amor.

Prece .

Não me castigueis em minha mãe, e nem castigueis
minha mãe por minha causa. — Aconselho-
vos as almas do meu pai e de Mariette. —
Dai-me a força para imediatamente cumprir
meu dever todos os dias e tornar-me
assim um herói e um Santo.

- Projéteis 45, 45 bis (I) e 45 ter (II)

- No que diz respeito à questão da ordenação, aqui chegamos ao nó mais apertado de *Meu coração nu e cru*. Malassis colocou o projétil 45 na folha de grande formato 25, logo abaixo do projétil 44. Até aí, nada de novo. Ocorre que a folha de grande formato seguinte, na edição de Pichois, não é a de número 26, mas 55, apresentando um projétil numerado “I” e identificado ao lado, a lápis, como “45 bis”... tem colado ainda (!) nesse mesmo projétil outro papelito, numerado “II” e identificado como “45 ter”. Na transcrição de Malassis, ambos os projéteis são identificados como “[Fragment non numéroté]”. A folha de grande formato seguinte é a folha 26, retomando o padrão de Malassis. Por que I, por que II, por que esta colada naquela, por que essa numeração no meio da encadernação? Se o próprio Malassis numerou os projéteis, não faria sentido ter deixado esses dois sem numerar.

- Na Gallica.fr, esses dois projéteis (45 bis e 45 ter, ou “I” e “II”) são dispostos à parte do conjunto de projéteis, antes da abertura de *Mon cœur mis à nu*. São, além disso, identificados como “non paginé”.

- Nas duas edições francesas mais populares. André Guyaux (edição de bolso da Gallimard, 1986) também transcreve as identificações como 45 bis e 45 ter. Nas *Oeuvres complètes* da Pléiade (feita pelo próprio Pichois), não tem bis e ter, mas “non numéroté”, e sequenciados também com o 45.

- Nas traduções brasileiras. Aurélio: 45 bis vira 46, 46 vira 47 e assim por diante. Guerreiro: “não numerado”, acompanhando o 45. Tadeu: 45a e 45b. Tenfen: não numera os papelitos, só as folhas de grande formato, que se transformam em algo como “capítulos”; ambos os fragmentos vêm no mesmo “capítulo” do que seria o 45.

- Pichois, no prefácio da transcrição diplomática (2001), explica o seguinte: foi Eugène Crépet que colocou aqui as duas notas (45 bis e 45 ter) que Malassis não havia numerado. Juntou o 45 e o 45 bis por conta do tema da prostituição e colocou em seguida o 45 ter (Prière/Oração). O risco a lápis ao lado não significaria nesse caso a exclusão do fragmento da sua edição, mas a dúvida e confusão por conta da falta de numeração.

- Chego à conclusão, portanto, que esse nó (45, 45 bis e 45 ter; não nos esqueçamos também de algo semelhante que acontece com 28 e 28 bis) constitui o furo pelo qual podemos entrar e explodir a ordenação canônica de *Mon cœur mis à nu* por dentro. Esses projéteis instauram uma espécie de fissura no tecido costurado por Poulet-Malassis e reproduzido por todas as edições e traduções que consultei. Os projéteis 28 bis, 45 bis e 45 ter são o verme que roem a ordenação canônica (Malassis) por dentro. E são também

o caso que mais claramente mostra que há nos manuscritos uma materialidade tanto de Malassis quanto de Crépet, o que acrescenta aos manuscritos outra camada de historicidade. Explodir essa ordenação, questionando seu funcionamento e explorando outras possibilidades, é o que se precisa fazer numa próxima reescrita (Entrada 2).

- Herói e santo: ver projéteis 42 e 51.
- Prostituição e Deus: ver projétil 6.

26

Mon cœur mis à nu 46

Un chapitre sur l'indigestion
telle, éternelle, universelle et
ingénieuse férocité humaine.

De l'amour du Sany
De l'ivresse du Sany

De l'ivresse des fous.

De l'ivresse du Supplément
(Damiens)

Mon cœur mis à nu 47

Il n'y a de grand parmi les hommes
que le poète, le prêtre et le
soldat,

l'homme qui chante, l'homme
qui bénit, l'homme qui sacrifie
et se sacrifie.

Le reste est fait pour le fouet.

Défions nous du peuple,
du bon sens, du cœur, de
l'inspiration, et de l'évidence

meu coração nu e cru

um capítulo sobre a indestru-
tível, eterna, universal e
engenhosa ferocidade humana.

Do amor do sangue
Da embriaguez do sangue
Da embriaguez das multidões.
Da embriaguez do suplicado
(Damiens)

- Projétil 46

- Robert-François Damiens (1715-1757): condenado pela tentativa de assassinar Luís XV. Último condenado francês a passar pelo esquartejamento, previsto no Antigo Regime para casos de regicídio. Como bem lembra Tomaz Tadeu, Foucault descreve o caso detalhadamente em *Vigiar e punir*.

- A tradução de Tomaz Tadeu para este projétil a partir da linha “De l’amour du sang” é curiosa, procurando “acabar” o “inacabado” num grau que até então não fazia parte do seu projeto tradutório. Tadeu: “Do gosto pelo sangue. Da embriaguez [como efeito] do sangue. Da embriaguez [como efeito] das multidões. Da embriaguez [à vista] do torturado (Damiens)” (p. 61).

meu coração nu e cru

O único grande homem
é o poeta, o padre e o
soldado,
o homem que canta, o homem
que benze, o homem que sacrifica
e se sacrifica.
O resto foi feito para o chicote.

Desconfiemos do povo,
do bom senso, do coração, da
inspiração, e da evidência

- Projétil 47

- “o poeta, o padre e o soldado”. Baudelaire já havia escrito isso (quase isso) no projétil 22.

mon Colar mis à nu

48

Il a toujours été et sera qu'on
loisat le fleuve entre deux les
égips. quelle conversation pleurent ils
leur au Dieu?

L'Eternelle Vénus (Capric, hygiène,
fantaisie) est une Des formes
séduisantes du Diable.

Le ~~premier~~ jour où le jeune écrivain
corrigé sa première épreuve, il est
fier comme un écolier qui vient de
gagner sa première médaille.

Ne pas oublier un grand Chapitre
sur l'Art de la Divination, par
l'Eau, les cartes, l'inspiration de
la Main, &c.

mon Colar mis à nu

49

La femme ne sait pas se-
par l'âme du corps. Elle
est simpliste, comme les
animaux — un stygienne
devrait que c'est pourquoi le
n'a que le corps.

un Chapitre sur

La Coquette

moralité de la Coquette,
Les bonheurs de la Coquette,

meu coração nu e cru

Sempre me impressionou que
fosse permitido que mulheres entrassem em
igrejas. Que conversa podem elas
ter com Deus?

A Eterna Vênus (capricho, histeria,
fantasia) é uma das formas
sedutoras do Diabo.

O ~~di~~ dia em que o jovem escritor
corrige sua primeira prova, ele está
orgulhoso como o estudante que acaba de
pegar sua primeira sífilis.

Não esquecer um grande Capítulo
sobre a arte da Adivinhação, pela
Água, cartas, leitura
da Mão, etc....

- Projétil 48

- A mulher, como já disse, é, junto com “canaille littéraire”, o “personagem social” que mais frequentemente está sob os comentários sarcásticos, odiosos e odientos de Baudelaire. Ver projéteis 5, 17, 34, 35, 49, 53, 60 e 68.

- Pichois explica que a rasura é aqui ambígua. Pode ser tanto “soir” rasurado quanto uma má grafia de “jour”. Baudelaire rasura e escreve (ou reescreve?) “jour”. Em francês essa ambiguidade é possível, tanto porque são duas palavras próximas em termos de escrita cursiva (“soir”; “jour”), quanto porque são ambas masculinas, de modo que o artigo “Le” não desfaz a dupla possibilidade. Em português, contudo, temos a “noite” e o “dia”, duas palavras diferentes tanto em gênero quanto numa tentativa de escrita cursiva. Pelo contexto, acho improvável se tratar de “soir”. Ao consultar o fac-símile em alta resolução (Gallica.fr), convenço-me se tratar de “jour”.

Meu coração nu e cru

A mulher não sabe separar a alma do corpo. Ela é simplista, como os animais — um satírico diria que é porque ela não tem nada além do corpo.

Um Capítulo sobre
A Toaleta
moralidade da Toaleta.
As alegrias da Toaleta.

• Projétil 49

- O “c” de “comme” é flagrantemente maior do que o “c” da inscrição “Mon cœur mis à nu”. Ainda assim, Pichois grafou “Cœur” com maiúscula e “comme” com minúscula. No segundo caso, parece-me coerente que seja letra minúscula. No primeiro, contudo, parece-me exagero forçar uma letra maiúscula que está mais para minúscula. O “s” de “simpliste” e “sur” também têm tamanhos suficientes para serem lidos como maiúsculas — mas, por se tratar de um adjetivo e de uma preposição, seria improvável a maiúscula. Fossem substantivos, Pichois muito provavelmente empregaria a maiúscula. Parece ser basicamente essa sua lógica, o que não deixa de ter bastante coerência. Na minha tradução diplomática também preciso tomar decisões. E, se no primeiro gesto manuscrito pude dar certa vazão às ambiguidades da caligrafia, na decisão diplomática é preciso escolher. Em geral, acabo concordando com Pichois.

28

Mon cœur m'y a vu ⁵⁰

De la Cyprie
 des professeurs
 des juges
 des prêtres,
 et des ministres.

Les jolies grands hommes
 du jour

Renan
 Feytaud
 Octave Tenin
 Scholl

Les Directeurs de journaux, François,
 Poulz, Houpaye, Rouy, Girardin,
 Lévier, de Calonne, Solar, Lurgan.
 D'Alloz.
 Lippé de Canailly, Solar en tête.

Mon cœur m'y a vu

51

Ette un grand homme et un saint
 pour di. même, voilà l'unique
 chose importante.

Meu coração nu e cru

Do Pedantismo
dos professores
dos juizes
dos padres
e dos ministros.

Os belos grandes homens
de agora,

Renan
Feydeau
Octave Feuillet
Scholl

Os Ditadores de jornais, François,
Buloz, Houssaye, Rouy, Girardin,
Texier, De Calonne, Solar, Turgan,
Dallos.

— Lista de Canalhas, Solar em primeiro.

- Projétil 50

- A mesma coisa que disse sobre o “c” de “Mon cœur mis à nu” no projétil 49 aqui se aplica. Também o arco a lápis de Crépet, que parte do papelito de Baudelaire e percorre mais da metade da folha de grande formato. Claro: trata-se de um projétil em que abundam figuras públicas.

- Ernest Renan (1823-1892): escritor, filósofo, historiador, filólogo. Autor de *Histoires des origines du christianisme* e *Qu'est-ce qu'une nation?*

- Ernest Feydeau (1821-1873): escritor, jornalista, arqueólogo. Autor de *Fanny* (1858) e *Mémoires d'un coulissier* (1873).

- Octave Feuillet (1821-1890): romancista e dramaturgo. Membro da Académie Française (1862). Autor de uma obra extensa, seu romance mais lido é *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, adaptado algumas vezes para o cinema, inclusive por Scola, em 1995.

- Aurélien Scholl (1833-1902): jornalista, dramaturgo, romancista e fundador do *Quotidien de Paris*.

- François, Buloz, Houssaye, Rouy, De Calonne: ver projétil 25.

- Girardin: ver projétil 4.

- Edmond Auguste Texier (1815-1887): jornalista, poeta e romancista. Diretor do *L'Illustration*.

- Félix Solar (1811-1870): banqueiro, bibliófilo, colecionador. Compra o periódico *La presse* em 1859.

- François Jules Turgan (1824-1887): médico e jornalista. Contribuiu nos mais diferentes periódicos e sobre diversos assuntos: *L'Événement*, *Journal officiel*, *Moniteur universel*...

- Paul Dalloz (1829-1887): filho do advogado e editor Désiré Dalloz. Foi diretor de jornais como *Moniteur universel* e *Monde illustré*. Chegou a trocar algumas correspondências com Baudelaire.

- A “fauna” social de *Meu coração nu e cru*, a “canaille”, os homens do seu tempo. Ver também os projéteis 14, 25, 31, 60, 64, 66, 67, 69, 77.

Meu coração nu e cru

Ser um grande homem e um Santo
para si mesmo, está aí a única
Coisa importante.

- Projétil 51
- “Ser um grande homem e um Santo para si mesmo”: ver também projéteis 42, e 45 ter.

29

Mon cœur m'y a mis.

52

Madon, c'est la plus étonnante expression
de vitalité. ~~C'est~~ adrien qui me disait
que son frère Félix avait tout le vice, en
double. J'ai été jaloux de lui à le voir si
bien réussir dans tout ce qui n'est pas
l'abstrait.

Vuillon est si grossier et si emporté les
arts qu'on dirait que toute la Démocratie
du monde s'est réfugiée dans son sein.

Développement du portrait
Suprématie de l'individu père, chez le chrétien
comme chez le Communiste babouviste.
Fanatisme de l'humilité, ne peut
même apprendre à Comprendre la Religion.

Mon cœur m'y a mis.

53

Musique
de l'Esclavage
Des femmes du Monde
Des filles.
Des magistrats.
Des Sacerdotes
L'homme de lettres est l'ennemi
mé du Monde
Des Fureuristes.

Meu coração nu e cru

Nadar é a mais impressionante expressão de vitalidade. ~~Seu irmão~~ Adrien ~~qu~~ me dizia que seu irmão Félix tinha todas as vísceras em dobro. Tive inveja ao vê-lo se dar tão bem em tudo aquilo que não é o abstrato.

Veillot é tão grosseiro e tão inimigo das artes que poderíamos dizer que toda a Democracia do mundo se refugiou no seu seio.

Desenvolvimento do retrato
Supremacia da ideia pura, tanto no cristão como no Comunista babovista.

Fanatismo da humildade. Nem sequer aspirar a compreender a Religião.

- Projétil 52

- Félix Nadar (1820-1910): fotógrafo, caricaturista e jornalista. Fotografou muitas figuras da época (Berlioz, Victor Hugo, Sarah Bernhardt, Wagner etc.), inclusive o próprio Baudelaire, com quem se correspondia com certa frequência.

- Louis Veuillot (1813-1883): escritor e jornalista. Católico fervoroso.

- Aurélio transformou “humilité” em “humanidade”.

meu coração nu e cru

música

Da Escravidão

Das mulheres da Sociedade

Das moças

Dos magistrados

Dos sacramentos

O homem de letras é o ini-
migo do mundo

Dos Burocratas

- Projétil 53

- “femmes du monde”, expressão que aparece pela segunda vez. Ver também o projétil 34. Aurélio e Guerreiro: “senhoras da sociedade”. Tenfen: “mulheres do mundo”. Tadeu: “mulheres da vida”.

mon Coler mis à nu.

54

30

l'ancour.
 Dans la ~~politique~~ Cour des
 pres que toutes les affaires
 humaines, l'entente cordiale
 est le résultat d'un malentendu.
 Le malentendu c'est le
 plaisir. L'homme crie: « Oh!
 mon âge! » La femme
 soupire: « mon âge! mon âge! »
 Et ces deux irréconciliables sont
 perpétuellement en guerre
 de Coquet. — Le genre
 infatigable qui fait
 l'incommunicabilité de
 l'homme.

mon Coler mis à nu.

55

Pourquoi le Spectacle de la
 mer est-il si infiniment et si
 extraordinairement agréable?

parce que la mer offre à la
 fois l'idée de l'infini et de
 du mouvement. fix on se perd
 représentant pour l'homme le
 rayon de l'infini. voir un
 infini d'infini. que l'importance d'il
 suffit à rappeler l'idée de
 l'infini total? Douze ou quatorze
 lieues (sur le diamètre) douze ou
 quatorze lieues de liquide en
 mouvement suffisent pour donner
 la plus haute idée de beauté
 qui soit offerte à l'homme par
 son habitude transitoire.

Meu coração nu e cru.

No amor

~~Na política~~ como em
quase todas as questões
humanas, o entendimento cordial
é o resultado de um mal-enten-
dido. Esse mal-entendido é o
prazer. O homem grita: “oh!
meu anjo!” A mulher
arrulha: “mamãe! mamãe!”
E esses dois imbecis estão
convencidos de que pensam
em comum acordo. — O abismo
intransponível, que faz
a incomunicabilidade, permanece
intransposto.

- Projétil 54

- Da expressão inicialmente escrita “Dans la politique”, Baudelaire riscou apenas “la politique”, deixou “Dans” e acrescentou “l’amour”. Ora, em português seria impossível, porque a preposição contrai com o artigo: “Na política”. É preciso, então, riscar toda a expressão “Na política”, inclusive a preposição, e acrescentar “No amor”.

- Ver projétil 76: “O mundo só funciona pelo Mal-entendido. — É pelo Mal-entendido universal que todo mundo se entende. — Pois se, por desgraça, nos compreendêssemos, não poderíamos nunca entrar em acordo”.

Meu coração nu e cru

Por que o espetáculo do
mar é tão infinitamente e tão
eternamente agradável?

porque o mar oferece ao
mesmo tempo a ideia de imensidão e
de movimento. Seis ou sete léguas
representam para o homem o
raio do infinito. Eis aí um
infinito diminutivo. Que importa se
basta para sugerir a ideia de
infinito total? Doze ou quatorze
léguas (de Diâmetro), doze ou
quatorze léguas de líquido em
movimento bastam para dar
a mais alta ideia de beleza
que se pode oferecer ao homem no
seu habitáculo transitório.

- Projétil 55

- Poderíamos optar por “infinita e eternamente agradável”. Ora, estamos no plano do inacabamento. Mais coerente, portanto, traduzir como “tão infinitamente e tão eternamente agradável”. A repetição é, nesse caso, não cacofonia, mas marca do processual, isto é, do inacabamento.

- Jonas Tenfen leu “lieues” como “lugares”, mas na verdade são “léguas”.

- A palavra “Diâmetro”, grafada por Baudelaire com inicial maiúscula, é prova de que seu uso das maiúsculas é mesmo bastante singular, o que dificulta ainda mais para decifrar os casos ambíguos.

mon Cœur meij à lui

56

31

Nul - d'interdiction sur la Terre
par les Religions.

Qu'est-ce que la Religion universelle?
(Hottelot, de Maistre, le
Alexandrie, Cape)

Il y a une Religion Universelle,
faite par les Auteurs de
la Bible, une Religion qui se
dresse à l'homme, considéré comme
membre d'Israël.

mon Cœur meij à lui.

57

Saint Marc Girardin a dit un mot qui
repara : Soyons modérés!

Rapprochons le mot de celui de Robespierre : ceux
qui ne croient pas à l'immortalité de leur être
se rendent justice.

Le mot de St. M. S. implique une immense
haine contre le Sublime.

Qui a vu St. M. S. marcher dans la
vue à Concu tout de suite l'idée d'une grande
vie ~~officielle~~ infatuée d'elle-même, mais effarée,
et courant sur la grande route, devant la
diligence.

Meu coração nu e cru

Não há nada interessante sobre a Terra
além das Religiões.

O que é a Religião universal?
(Chateaubriand, De Maistre, os
Alexandrinos, Capé).

Há uma Religião Universal,
feita para os Alquimistas do
Pensamento, uma Religião que se
desprende do homem, considerado como
memento divino.

- Projétil 56

- François-René de Chateaubriand (1768-1848): escritor, político, precursor do romantismo francês. Defensor do cristianismo – *Génie du christianisme* (1802).

- Joseph de Maistre (1753-1821): político, filósofo, magistrado, escritor. Um dos maiores nomes da contrarrevolução. Teocracia. Maçom. Aspectos esotéricos. De um ponto de vista puramente “conteudístico”, De Maistre, Poe e Rousseau formam uma espécie de tríade fundamental para o que é dito e evocado em *Mon cœur mis à nu*. Em relação a De Maistre, é possível identificar inclusive frases inteiras (sobre a prostituição sagrada, por exemplo) semelhantes ao que aparece no projeto baudelairiano.

- Capé: provavelmente Charles Capé (1806-1867), responsável pelas encadernações da biblioteca do Louvre e de quem Baudelaire teria sido cliente. Pichois levanta ainda a hipótese de ser outro Capé, gerente da publicação *Bien du peuple*, que buscava a aliança entre catolicismo e democracia.

- A “religião” também aparece nos projéteis 52 e 58, além de outros projéteis que falam em Deus e sacrifício, Deus e prostituição etc. As “Contra religiões” também aparecem no projétil 6.

meu coração nu e cru.

Saint Marc Girardin disse algo que
permanecerá: Sejamos medíocres!

Aproximemos isso do que disse Robespierre: aqueles
que não creem na imortalidade de seu ser
fazem justiça a si mesmos.

O que disse S^t M. G. implica uma imensa
raiva contra o sublime.

Quem viu S^t M. G. andar na
rua concebeu imediatamente a ideia de um ganso
grande ~~assombrado~~ enfatuado de si mesmo, mas assombrado,
e correndo na estrada, diante da
diligência.

- Projétil 57

- Saint-Marc Girardin (1801-1873): acadêmico, professor da Sorbonne, crítico literário e político. Não confundir com Émile de Girardin, citado no projétil 4.

- Pichois acrescenta um hífen em Saint-Marc que não existe em Baudelaire.

- Só agora me dou conta do quão interesse significa traduzir também a rasura. Ler a palavra sob a rasura, traduzi-la, reescrever a palavra e o gesto de riscá-la.

- A sintaxe e pontuação do projétil são cheias de tropeços, e assim deverão permanecer.

mon cœur mis à nu

58.

32

Théorie de la vraie civilisation

Elle n'est pas dans le gaz, ni dans
la vapeur, ni dans les tables tournantes,
Elle est dans la diminution des traces
du péché originel.

Peuples nomades, pasteurs,
chasseurs, agricoles, et même
anthropophages, tous peuvent être
supérieurs par l'énergie, par la
dignité personnelle, à nos races
d'occident.

Celles-ci peuvent être seules détruites.

Théocratie et communisme

mon cœur mis à nu

59

c'est par l'oisiveté que j'ai eu partie,
le loisir
grandi.

à mon grand détriment, car le
loisir, sans fortune, augmente les dettes,
les annués résultant des dettes.

moi à mon grand profit, relativement
à la sensibilité, à la sensibilité, à la sensibilité,
et à la faculté du Dandyisme et
du dilettantisme.

Les autres hommes, & les autres sont
pour la plupart, & très proches
très ignorants.

Meu coração nu e cru

Teoria da verdadeira civilização.

Ela não está no gás, nem no
vapor, nem nas mesas giratórias,
Ela está na diminuição das marcas
do pecado original.

Povos nômades, pastores,
caçadores, agricultores, e mesmo
antropófagos, todos podem ser
superiores pela energia, pela
dignidade pessoais, a nossas raças
do ocidente.

Estas serão talvez destruídas.

Teocracia e comunismo.

- Projétil 58

- Lê-se no texto francês: “tous peuvent être supérieurs par l’énergie, par la dignité personnelles, à nos races d’occident”. Esse “personnelles” no plural, bastante estranho também em francês, é corrigido ou reproduzido diferentemente pelos outros tradutores. Aurélio: “podem todos ser superiores, pela energia, pela dignidade pessoal, às nossas raças do Ocidente” (p. 110). Guerreiro: “pela sua energia e dignidade próprias, podem ser *todos* superiores às nossas raças ocidentais” (p. 58). Tomaz Tadeu: “podem ser *todos* superiores, pela energia, pela dignidade pessoal, às nossas raças do Ocidente” (p. 66). Tenfen: “*todos* podem ser superiores, pela energia, pela dignidade pessoal, a nossas raças do Ocidente” (p. 101). Como se vê, com exceção de Aurélio, todos utilizaram uma edição de partida que transcreveu o texto com um “tous” (todos) em itálico, destaque que não existe no manuscrito baudelairiano. Destaque também para o plural de “personnelles”, só levado em conta por Guerreiro — mesmo assim, lançando mão de uma construção sintática em que ele passasse naturalmente e sem tropeços de leitura. Prefiro mais uma vez manter a sintaxe, a pontuação e as concordância meio enroladas de Baudelaire, por entender que são marca do inacabamento e do imediato.

- Teocracia e comunismo: ver também o projétil 61.

Meu coração nu e cru

Foi pelo ~~o~~ciosidade que eu, em parte,
lazer
cresci.

para meu grande detrimento, pois o
lazer, sem fortuna, aumenta as dívidas,
as humilhações resultantes das dívidas.

mas para meu grande proveito, relativamente à sensibilidade, à meditação, e à faculdade do dandismo e do diletantismo.

Os outros homens de letras são,
em sua maioria, sanguessugas vis
extremamente ignorantes.

- Projétil 59

- O homem útil: ver projéteis 9, 11, 22, 74 e 77.

- A rasura de Baudelaire nesse projétil oferece problemas em particular. Riscada a palavra “oisiveté” (ociosidade), Baudelaire acrescenta “loisir”, que os outros tradutores entendem como “ócio”. De fato, há no “loisir” algo de “ócio”, mas é um ócio mais positivo do que a “oisiveté”. Afinal, “loisir” é também “lazer”, isto é, um tempo em que não se cumprem as atividades habituais, as obrigações do dia a dia, para aplicar esse tempo em outras finalidades. Diferente, portanto, da “oisiveté”, da ociosidade, do ócio, geralmente associados a um simples “não fazer nada”.

33

Mon cœur n'y a vu

60

La jeune fille de Edouard
 La jeune fille de Rocard
 Chef

Permanence

La jeune fille s'ouvrait,
 monstre, après de l'air.

La jeune fille, à quelle est
 la réalité.

une petite sottise et une petite
 salope; la plus grande imbu-
 cillité unie à la plus grande
 dépravation.

Il y a dans la jeune fille
 toute l'abjection du voyou
 et des Collégiés.

Mon cœur n'y a vu

61

avis aux non-Communistes:

Tout est commun, même Dieu.

Meu coração nu e cru

A mocinha dos Editores
A mocinha dos Redatores
chefes
A mocinha espantalho,
monstro, assassino da arte.
A mocinha, o que ela é
na realidade.

uma bobinha e uma
sacanhinha; a maior imbecilidade
leva à maior
depravação.

Há na mocinha
toda a abjeção do canalha
e do colegial.

- Projétil 60

- À margem, na folha de grande formato, uma palavra escrita por Eugène Crépet, "pessimismo", duplamente sublinhada.

- Sempre muito difícil traduzir "fille", "petite fille", "femmes du monde" etc. Soluções dos outros tradutores para "jeune fille" nesse trecho. Aurélio: mocinha. Guerreiro: garota. Tomaz Tadeu: mocinha. Tenfen: moça. Não vejo problemas com "mocinha", termo que recupera a ideia de "jeune fille", inclusive no que tem de irônico na expressão. Já "moça" e "garota" ficam somente no âmbito da idade, deixando de reconstruir o tom pejorativo de Baudelaire.

- De novo a "fauna social", a "canaille". Ver também os projéteis 14, 25, 31, 50, 53, 64, 66, 67, 69 e 77.

- A mulher: ver projéteis 5, 17, 34, 35, 48, 49, 53 e 68.

Meu coração nu e cru

Aviso aos não comunistas:

Tudo é comum, até Deus.

- Projétil 61
- Teocracia e comunismo: projétil 58.

34

62

Mon coler m'ij à me

Le français est un animal de basse cour
si bien domestiqué qu'il n'est franchir
aucune palissade. Voir ses goûts en art et
en littérature.

C'est un animal de race latine; l'ordre
en lui déplaît par dans son domicile, et en
littérature, il est scatophage. Il raffole des
épigrammes. Les littérateurs d'examen appellent
cela le sel gaulois.

Bel exemple de Bapiste française de la
nation qui se présente indépendante ~~et~~ avant
toutes les autres.

L'extrait suivant du beau livre de M. de Vaulabelle suffira pour
donner une idée de l'impression que fit l'évasion de Lavalette sur la
portion la moins éclairée du parti royaliste :

« L'empirement royaliste, à ce moment de la seconde Restauration, allait pour ainsi dire jusqu'à la folie. La jeune Joséphine de Lavalette faisait son éducation dans l'un des principaux couvents de Paris (l'Abbaye-aux-Bois); elle ne l'avait quitté que pour venir embrasser son père. Lorsqu'elle y rentra après l'évasion et que l'on connut la part bien modeste qu'elle y avait prise, une immense clameur s'éleva contre cette enfant; les religieuses et ses compagnes la

fuyaient, et bon nombre de parents déclarèrent qu'ils retireraient leurs filles si on la gardait. Ils ne voulaient pas, disaient-ils, laisser leurs enfants en contact avec une jeune personne qui avait tenu une pareille conduite et donné un pareil exemple. Quand Mme de Lavalette, six semaines après, recouvra la liberté, elle fut obligée de reprendre sa fille. »

Meu coração nu e cru

O francês é um animal de galinheiro,
tão bem domesticado que não ousa atravessar
nenhuma paliçada. ver seus gostos em arte e
em literatura.

É um animal de raça latina; o lixo
de casa não lhe desagrada, e em matéria de
literatura é escatófago. Refestela-se em
excrementos. Os literatos de botequim chamam
isso de sal gaulês.

Belo exemplo de Baixeza da França, da
nação que se pretende independente ~~mas~~ acima
de todas as outras.

O trecho a seguir do belo livro de Vaulabelle bastará para dar uma ideia da impressão que causou a fuga de Lavalette na parte menos esclarecida do partido realista:

“O arrebatamento realista, nesse momento da segunda Restauração, chega, por assim dizer, à loucura. A jovem Joséphine de Lavalette era educada em um dos principais conventos de Paris (a Abbaye-aux-Bois); só o deixara para ir visitar seu pai. Quando voltou depois da fuga e foi descoberta a modestíssima parte que teve no plano, um imenso clamor se elevou contra essa criança; as religiosas e suas companheiras a

evitavam, e uma boa quantidade de pais declararam que retirariam suas filhas se ela ali continuasse. Não queriam, segundo eles, deixar seus filhos em contato com uma jovem que tivera semelhante conduta e dera semelhante exemplo. Quando Mme de Lavalette, seis semanas depois, recobrou a liberdade, foi obrigada a ir buscar a filha.”

- Projétil 62

- De novo me vejo chegando à mesma conclusão: linguisticamente falando, Aurélio e Tadeu são os mais confiáveis. Tenfen lê muita coisa mal, e mesmo errado: traduz “basse-cour” por “baixa-corte”, enquanto o trecho tem um léxico animal, bestial, que nos remete inquestionavelmente ao galinheiro. E Guerreiro, apesar de trazer dados de fragmentação (numerações duplas etc.), insere, entre outras coisas, conectores que preenchem os “vazios” do inacabamento. Aurélio: “O francês é um animal de galinheiro” (p. 114). Guerreiro: “O francês é um animal caseiro” (p. 542). Tomaz Tadeu: “O francês é um animal de terreiro” (p. 67). Tenfen: “O francês é um animal de baixa-corte” (p. 103).

- São frases assim (sobre figuras da época, sobre certas verdades caras à França do século XIX etc.) que talvez tenham tornado *Meu coração nu e cru* tão pouco lido. E, quando lido, apenas na sua dimensão mais “autobiográfica” e “confessional”, expressão inofensiva, porque jocosa, da bizarrice baudelairiana. Ver também os projéteis 29 e 39.

- Joséphine de Lavalette: filha de Antoine Marie Chamans de Lavalette, oficial e ex-ministro de Napoleão. Condenado à morte. Sua esposa e sua filha, em visita à prisão, colocam em prática um audacioso plano de fuga: ele se veste com as roupas da esposa e deixa a prisão acompanhado da filha.

Mon Cœur meij à un

63

Princes et Lénérations.

Il y a une seule injustice à attribuer aux princes
régnant les mérites et le bien du peuple actuel
qu'il y gouvernent.

Ces mérites et ce bien sont presque toujours, comme
le Statistique et la Logique le pourraient démontrer,
attribués à l'atmosphère du gouvernement précédent.

Louis XIV hérite des honneurs de Louis XIII. Gloire
Napoléon I hérite des honneurs de la République gloire.
Louis Philippe hérite des honneurs de Charles X. Gloire
Napoléon III hérite des honneurs de Louis Philippe. D'honneur.

C'est toujours le gouvernement précédent qui est
responsable de mal ou du bien, en tout
qu'un gouvernement puisse être responsable de
ce qui se fait.

Les Compagnies bourgeois que les circonstances font dans
les régimes ne permettent pas qu'ils soient absolus.
Ils sont agités, et ils ont une influence.
pas toujours agitée, on finit une influence
mais cette influence subit dans toute la fin
qui l'a subi dans sa jeunesse.

Meu coração nu e cruPríncipes e Gerações.

Há uma igual injustiça em atribuir aos príncipes reinantes os méritos e os vícios do povo atual que governam.

Esses méritos e vícios são quase sempre, como a estatística e a lógica poderiam demonstrar, atribuíveis à atmosfera do governo precedente.

Luís XIV herda homens de Luís XIII. Glória
Napoleão I herda homens da República. Glória.
Luís Felipe herda homens de Carlos X. Glória
Napoleão III herda homens de Luís Felipe. Desonra.

É sempre o governo precedente que é responsável pelos costumes do seguinte, tanto quanto um governo possa ser responsável do que quer que seja,

Os cortes bruscos que as circunstâncias fazem nos reinos não permitem que essa lei seja resolutamente exata, em relação ao Tempo. Não se pode saber exatamente onde termina uma influência — mas essa influência subsistirá em toda a geração que a sofreu na juventude.

- Projétil 63

- De novo a “política”. O próprio Baudelaire emprega a rubrica nos projéteis 11 e 44, além daqueles que indiretamente tratam do assunto, como, por exemplo, 7, 8, 9, 10, 14, 22 etc.

- Napoleão: ver também o projétil 8.

64
mon cœur mis à nu

De la haine de la jeunesse contre les
 Citoyens. Le Citoyen est pour eux un
 ennemi.

Je mets à l'orthographe même sous la
 main de Pourreau (Th. Gautier)

Beau Tableau à faire : La Censure
 Littéraire.

Ne pas oublier un portrait de Forques, le
 pirate, l'Ennemi des Lettres.

Gout invincible de la prostitution dans
 le cœur de l'homme d'où vient son
 horreur de la solitude. - Il veut être
 deux. L'homme de femme veut rester un,
 donc solitaire.

La gloire, c'est rester un et se prostituer
 d'une manière particulière.

C'est cette horreur de la solitude, ce besoin
 d'oublier son moi dans la chair extérieure, que
 l'homme appelle noblement besoin d'aimer.

Deux belles Religions immortelles sur
 les Murs, étranges obédiences du Peuple
 une pitié (la phallus antique) - et « Vive
 Darbi » ou « à bas Philippe » ou « Vive la
 République ».

Meu coração nu e cru

Do ódio da juventude contra os
citadores. O citador é para eles um
inimigo.

Colocarei a própria ortografia sob
a mão do Carrasco (Th. Gautier)

Belo quadro a fazer: A Canalha
Literária.

Não esquecer um retrato de Forgues, o
pirata, o Corsário de Letras.

Gosto invencível pela prostituição no
coração do homem, de onde nasceu seu
horror da Solidão. — Ele quer ser
dois. O homem de Gênio quer permanecer um,
solitário portanto.

A glória é permanecer um e se prostituir
de uma ~~je~~ maneira particular.

É esse horror da Solidão, essa necessidade
de esquecer seu eu na carne exterior, que
o homem chama nobremente de necessidade de amar.

Duas belas Religiões imortais sobre
os Muros, eternas obsessões do Povo.
Uma pica (o falo antigo) — e: “viva
Barbès!” ou “abaixo Felipe,” ou “viva a
República.”.

- Projétil 64

- “murs”: muros ou paredes? Além disso, também varia a tradução de “pine”. Aurélio, pudico: “Duas belas religiões, imortais sobre os muros, eternas obsessões do povo: uma p... (o fálus antigo)” (p. 117). Guerreiro: “Duas religiões, eternas obsessões do povo, e que as paredes das casas perpetuam: uma pica (o antigo *phallus*)” (p. 544). Tomaz Tadeu: “Duas belas religiões, immortalizadas nos Muros, eternas obsessões do Povo: uma pica (o *phallus* antigo)” (p. 70). Tenfen: “Duas belas religiões, imortais, sobre os muros, eternas obsessões do povo: uma puta (o falo antigo)” (p. 106).

- A rasura de “p”. Mantenho “p”. Mas quem garante que a primeira letra da palavra correspondente em português (isto é, que eu consideraria como correspondente) seria também o “p”? (Onde acaba a língua do “original” e começa a língua da “tradução”?)

- “Écumeur de Lettres”: Paul-Émile Daurand-Forgues (1813-1883) publicou na *Revue du Commerce*, em 1846, uma tradução de “Meurtre dans la rue Morgue”, de Poe, sem autorização e sem mencionar o autor. Baudelaire o chama então de “Écumeur de Lettres”. Aurélio lê “plagiário de cartas”. Guerreiro, “Plagiário das letras”. Tadeu entende “corsário das Letras”. E Tenfen, “falsário das letras”.

- La “canaille”: ver 14, 25, 31, 50, 60, 66, 67 e 69.

Mon Cœur mis à nu

34
65

Enfin dans dans tout les modes, dans
les devoirs de la honneur et dans les œuvres
de l'homme, l'universelle et éternelle Loi
de la gradation, du peu à peu, du
petit à petit avec les forces de la nature
progressivement croissantes, comme les intérêts
composés, en matière de finances.

Il en est de même dans l'habileté artificielle
de l'écrivain, il en est de même dans le triomphe
variable de la Volonté.

Mon cœur mis à nu

66

La Colonne des petits letterateurs, qu'on
voit aux enterrements, distribuant des
poignées de main, et se recommandant
à la mémoire du faible de Courriers.

De l'Enterrement des hommes célèbres.

Mon Cœur mis à nu

67

Motivé. Mon opinion sur l'athée est que ce n'est
pas une conscience, mais un pamphlet. Un athée,
S'il est simplement un homme bien élevé, pensera,
à propos de cette pièce, qu'il ne faut jamais
liens certains questions graves à la Canaille.

Meu coração nu e cru

Estudar ~~em~~ em todos os seus modos,
nas obras da natureza e nas obras
do homem, a universal e eterna Lei
da gradação —, do pouco a pouco, do
gota a gota, com as forças ~~acumulativas~~
progressivamente crescentes, como os juros
compostos, em matéria de finanças.

O mesmo acontece na habilidade artística
e literária, o mesmo acontece no tesouro
variável da Vontade.

- Projétil 65

- Interessante observar como cada tradutor buscou (ou não) “desembaralhar” a sintaxe cambiante do primeiro parágrafo. Aurélio: “Estudar em todos os seus modos, nas obras da Natureza e nas obras do homem, a universal e eterna lei da gradação, dos *pouco a pouco*, do *aos poucos*, com as forças progressivamente crescentes, como os juros compostos, em matéria de finanças” (p. 118). Guerreiro: “Estudar em todas as suas modalidades, nas obras da natureza e nas do homem, a lei universal e eterna da gradação, *do pouco a pouco, do passo a passo*, como acumulação crescente de forças, como os juros compostos, em matéria de finanças” (p. 544). Tadeu: “Estudar, em todas as suas modalidades, nas obras da natureza e nas obras do homem, a universal e eterna lei da gradação, *do pouco a pouco, do grão em grão*, segundo a qual as forças aumentam progressivamente, tal como, em matéria de finanças, os juros compostos” (p. 70). Tenfen: “Estudar em todos estes modos, nas obras da natureza e nas obras do homem, a universal e eterna lei da gradação, *do pouco a pouco, do pequeno a pequeno*, com as forças progressivamente crescentes, como os juros compostos, em matéria de finanças” (p. 107).

- No projétil 36, Baudelaire também prevê a produção de um “estudo”. Não só: em outros projéteis (25, 31, 49, 64 e 73, por exemplo), prevê a criação de “um capítulo sobre”, de “um retrato” a fazer sobre... etc.

Meu coração nu e cru

O pandemônio dos pequenos literatos, que
vemos nos enterros, distribuindo
apertos de mão, e se fazendo
notar para o fazedor de jornais.

Do Enterro dos homens célebres.

- Projétil 66

- Todos os tradutores reproduziram “fazedor/fazedores” [de jornais/de correios]. Apenas Tomaz Tadeu “explicou” para “redatores de crônicas diárias”.

- A “canaille littéraire”, a “fauna social”, os “homens contemporâneos”: ver também projéteis 14, 25, 31, 50, 60, 64, 67, 69 e 77.

Meu coração nu e cru.

Molière. Minha opinião sobre Tartufo é que não é uma comédia, mas um panfleto. Um ateu, se ele é simplesmente um homem bem educado, pensará, sobre essa peça, que não se pode jamais entregar certas questões graves à Canalha.

- Projétil 67
- Canalha literária (mais uma vez): ver projéteis 14, 25, 31, 50, 60, 64, 66 e 69.
- Molière: ver também 14.
- Teatro: ver também 17 e 77.

Mon Cœur mis à nu

38

68

Stupéfier le Culte des images (une grande, une unique, une primitive passion)

Stupéfier le Vagabondage et le qu'on ~~app~~ peut appeler le Bohémianisme, Culte de la Scrupulation multiple, s'exprimant par la musique. En Références à Liszt.

De la névrose de botter les flammes.

On peut Châtier le qu'on aime. Ainsi les enfants. Mais cela implique la douleur de mépriser ce qu'on aime.

De Cocuage et des Cocus

La Douleur du Cœur.

Elle naît de son orgueil, d'un raisonnement faux sur l'honneur et sur le bonheur, et d'un amour naïvement dévoué de Dieu pour être attribué aux Créatures.

C'est toujours l'Animal adorateur du Trompette d'Idole.

Mon Cœur mis à nu

69

analyse de l'imbécillité insolente, Clément de Rib et Paul Férygnon.

Meu coração nu e cru

Glorificar o Culto das imagens (minha grande, minha única, minha primitiva paixão)

Glorificar a Vagabundagem e o que se ~~eh~~ pode chamar de Boemianismo, culto da Sensação multiplicada, expressando-se pela música. Relacionar isso a Liszt.

Da necessidade de bater nas mulheres.

Pode-se castigar o que se ama. Assim as crianças. Mas isso implica a dor de desprezar o que se ama.

Da Cornice e dos Cornos
A Dor do Corno.

Ela nasce do seu orgulho, de um raciocínio falso sobre a honra e a felicidade, e de um amor idiotamente desviado de Deus para ser atribuído às criaturas.

É sempre o animal adorador se enganando quanto ao ídolo.

- Projétil 68

- Para os mais afeitos a detalhes, observar a letra “c” da inscrição “Mon cœur mis a nu”. É visivelmente maior do que casos em que Pichois transcreveu como maiúscula, e, contudo, aqui ele considera minúscula – com o que, aliás, concordo.

- “De la nécessité de battre les femmes”. Ver projéteis 5, 17, 34, 35, 48, 49, 53 e 60.

- Deus: ver também 5, 19, 33, 45, 48, 61, 78 e 81.

- O arco a lápis de Crépet está rasurado (!). Aparentemente, por ele mesmo.

Meu coração nu e cru

análise da imbecilidade insolente, Clément
de Ris e Paul Pérignon.

- Projétil 69
 - Clément de Ris (1820-1882): ver projétil 25.
 - Paul Pérignon (1800-1855): magistrado e político, integrou a comissão que limitou o acesso de Baudelaire à herança recebida do pai.

39

mon cœur mis à nu

70

Plus l'homme cultive les arts, moins il bade.
 Il se fait au divorce de plus en plus sensible entre l'effort
 et la brute.

La brute seule bade bien, et la foutrie est le
 lyrisme du peuple.

Toute s'est efforcé à entrer dans un autre, et
 l'artiste ne sort jamais de lui-même.

N'ai oublié le nom de cette salope.... ah! bah!
 Je le retrouverai au jugement dernier.

La musique donne l'idée de l'espace
 dans les arts, plus ou moins; puis qu'il faut nombrer
 et que le nombre est une traduction de l'espace.

Voudrais tous les jours être le plus grand des
hommes !!!

mon cœur mis à nu

71

Etant enfant, j'aurais été tout d'abord pape,
 mais pape militaire, tout d'abord comédien.

Je n'aurais que j'aurais de ces
 deux hallucinations.

Meu coração nu e cru

Mais o homem cultiva as artes, mais brocha é.
Um divórcio mais e mais sensível entre o espírito
e a brutalidade.
Só o bruto fode bem, e a foda é o
lirismo do povo.

Foder é querer entrar em um outro, e
o artista não sai nunca de si mesmo.

Esqueci o nome dessa puta... ah! bah!
Vou lembrar no dia do juízo final.

A música dá a ideia do espaço
Todas as artes, mais ou menos; porque são número
e o número é uma tradução do espaço.

Querer todos os dias ser o maior dos
homens!!!

- Projétil 70

- Tenfen entendeu “bander” como andar em bando. Os demais leram corretamente, pelo registro “baixo” (Aurélio nem tanto) que atravessa *Meu coração nu e cru*, misturado a um tom aforístico, filosofizante, quase elevado. Aurélio: “Quanto mais o homem cultiva as artes, tanto menos tesão ele tem” (p. 123). Guerreiro: “Quanto mais um indivíduo cultiva as artes, menos trepa” (p. 70). Tomaz Tadeu: “Quanto mais o homem cultiva as artes, menos ele fica de pau duro” (p. 71). Tenfen: “Mais o homem cultiva as artes, menos ele anda em bando” (p. 110). No meu manuscrito, deixo “menos tesão tem”.

Mais o homem cultiva as artes, menos tesão tem.
Faz-se um ~~divorço~~ mais e mais sensível entre o espírito
e o bruto.
Se o bruto fode bem, e a feda é o
lirismo do povo.

Na tradução diplomática, busco uma solução mais complexa, que chegue a um registro mais “baixo” e assim contraste com o aforístico “Quanto mais o homem cultiva as artes...”. Esse “moins il bande” funciona como uma espécie de parênteses “chocante” no interior do aforismo, já que logo em seguida é recuperado o tom filosófico mais “alto”: “Il se produit un divorce de plus en plus sensible entre l’esprit et la brute”.

- Para a tradução de trechos de registro “mais baixo”, Tomaz Tadeu é certamente o menos pudico.

Meu coração nu e cru

Quando criança, eu queria ser ora papa,
mas papa militar, ora ator.

Alegrias que eu tinha com essas
duas alucinações.

- Projétil 71
- Para a tradução de “comédien”, ver também projéteis 20 e 73.
- “O padre, o guerreiro, o poeta”: projéteis 47 e 22.
- Infância: ver também os projéteis 12, 72 e 81.

mon cœur mij à me

72

40

Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur
des sentiments contradictoires, l'horreur
de la vie et l'acceptation de la vie.

C'est bien le fait d'un parent
nerveux.

mon cœur mij à me -

73

Les notions n'ont de grands hommes que
malgré elles.

à propos du Comédien et de mes
rêves d'Enfance,

Un chapitre sur ce qui captive, dans
l'âme humaine, la vocation du Comédien,
la gloire du Comédien, l'état de Comédien,
et la situation dans le monde.

La Vieillesse et le Jeune. Le jeune
est un fardeau froid, un stérile, qui
a essayé si la France ~~ne~~ avait une
nouvelle absurdité.

son choix. bon, en le voyant que l'autre n'est
pas un Comédien.

De la vraie grandeur des Parias.

Plutôt même, la Vertu n'est elle aux
talents des Parias.

Meu coração nu e cru

Bem criança, senti no meu coração
dois sentimentos contraditórios, o horror
da vida e o êxtase da vida.

É bem a cara de um preguiçoso
nervoso.

- Projétil 72

- “C’est bien le fait d’un parresseux nerveux”. “É bem o feitio”? “É bem a cara”? Para manter certo tom prosaico, decido-me por “É a cara”. Aurélio: “É bem a característica dum indolente nervoso” (p. 125). Guerreiro: “O que é bem característico de um indolente nervoso” (p. 546). Tomaz Tadeu: “Bem típico de um indolente nervoso” (p. 72). Tenfen: “Isto é bem do feitio de um preguiçoso nervoso” (p. 112).

- Infância: ver também os projéteis 12, 71 e 81.

Meu Coração nu e cru.

As nações só têm grandes homens a
contragosto.

sobre o Ator e meus
sonhos de Infância,

um Capítulo sobre o que constitui, na
alma humana, a vocação do Ator,
a glória do Ator, O Estado de Ator,
e sua situação no Mundo.

A Teoria de Legouv. Legouv
 um farsante frio, um Swift, que
testou se a Frana ~~queria~~ engolir mais
um absurdo. ^{podia}

Sua escolha. bom, no sentido de que Sanson no
um Ator.

Da verdadeira grandeza dos Prias.

Pode ser at que a Virtude prejudique os
talentos dos Prias.

- Projétil 73

- “As nações só têm grandes homens a contragosto”: ver projétil 14.

- O ator, o teatro: ver projéteis, 17, 20, 71 e 77.

- Ernest Legouvé (1807-1903): dramaturgo, poeta e crítico. Membro da Académie.

Recebeu a Legião de Honra.

- Isidore Samson (1793-1871): dramaturgo e ator. Integrou a Comédie Française.

Professor do Conservatoire. Legião de Honra. Baudelaire escreve “Sanson”.

Mon cœur me dit à nu.

74

- Le Commerce est, par son essence, Satanique.
- Le Commerce, c'est le prêt - rendu, c'est le prêt avec le sous-entendu: Remis moi plus que je ne te donne.
 - L'esprit de tout Commerçant est complètement vicieux.
 - Le Commerce est naturel, donc il est infini.
 - Le moins infâme de tous les Commerçants, c'est celui qui dit: Soyons vertueux pour gagner beaucoup plus d'argent que les rois qui sont à l'aise.
 - Pour le Commerçant, l'honnêteté elle-même est une spéculation de lucre.
 - Le Commerce est Satanique, parcequ'il est une des formes de l'Egoïsme, et la plus basse et la plus vile.

Mon cœur me dit à nu.

75

grand Jésus Christ dit:

« Heureux ceux qui sont offensés, car ils seront récompensés. »

Jésus Christ fait un calcul de probabilité.

Meu coração nu e cru.

O Comércio é, por sua essência, Satânico.

- O comércio é o toma-lá-dá-cá, é emprestar com o subentendido: Devolva-me mais do que estou dando.
- O espírito de todo Comerciante é completamente viciado.
- O Comércio é natural, então ele é infame.
- O menos infame de todos os Comerciantes é aquele que diz: Sejam virtuosos para ganhar muito mais dinheiro do que os tolos que são viciosos.
- Para o Comerciante, a própria honestidade é uma especulação de lucro.
- O Comércio é Satânico, porque é uma das formas do Egoísmo, e a mais baixa e a mais vil.

- Projétil 74
- O homem útil, o progresso: ver projéteis 9, 11, 15, 22, 58, 74 e 77.
- “Le Commerce est naturel” (projétil 74). “La femme est naturelle” (projétil 5).

Meu coração nu e cru.

quando Jesus Cristo diz:
“Bem-aventurados os que têm fome, porque
serão saciados,”
Jesus Cristo faz um Cálculo de
probabilidades.

- Projétil 75
 - Mateus 5:6: “Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque eles serão fartos”.

42

mon cœur mis à nu

76

Le monde ne marche que par le Malentendu.

- C'est par le Malentendu universel que tout le monde s'accorde.
- Car si, par un lieu, on se comprend, on ne pourrait jamais s'accorder.

L'homme d'esprit, celui qui ne s'accorde jamais avec personne, doit s'appliquer à vivre la conversation des imbéciles, et la lecture des mauvais livres. Il en tirera des joies sans amertume, qui ~~le~~ le complèteront largement la fatigue.

mon cœur mis à nu

77

un fonctionnaire quelconque, un ministre, un directeur de théâtre ou de journal, peuvent être quelque fois des êtres estimables, mais ils ne font jamais de bien. Ce sont des personnes sans personnalité, des êtres sans originalité, mis pour la fonction, c'est à dire pour la domesticité publique.

Meu coração nu e cru

- O mundo só funciona pelo Mal-entendido.
— É pelo Mal-entendido universal que
 todo mundo se acorda.
— Pois se, por desgraça, nos compreendêssemos,
 não poderíamos nunca nos acordar.

O homem de espírito, aquele que não entrará em acordo
nunca com ninguém, deve se aplicar
a gostar da conversa dos imbecis e
à leitura dos maus livros. Nisso conseguirá
prazeres amargos que ~~lhe co~~ compensarão
largamente seu cansaço.

- Projétil 76

- “C’est par le Malentendu universel que tout le monde s’accorde”. Se traduzo “É pelo Mal-entendido universal que todo mundo se acorda” crio, é verdade que forçando um pouco as coisas, uma ambiguidade com o verbo “acordar”. Com exceção de Tadeu (“se põe de acordo”), todos os outros traduziram por “se entende”.

- Mal-entendido: ver projétil 54.

- O homem superior, o homem de espírito, o dândi: ver projéteis 5, 16, 22, 33 e 59.

Meu coração nu e cru .

um funcionário qualquer, um ministro,
um chefe de teatro ou de jornal,
podem ser às vezes seres estimáveis,
mas não são nunca divinos. São
pessoas sem personalidade, seres
sem originalidade, nascidos para a função,
isto é, para a domesticidade pública.

- Projétil 77
 - O ator, o teatro: ver projéteis, 17, 20, 71 e 73.
 - Jornal: ver projéteis 4, 25, 29, 50, 66 e 80.
 - O comerciante, o homem útil, a fauna social, o homem superior, o antiprogresso etc.: projéteis 9, 11, 22, 34, 42, 47, 50, 51, 74 e 76.

Mon cœur mij à me.

78

Dieu et sa profondeur,

On peut ne pas manquer d'espérer et Chercher
dans Dieu le Comptable et l'Ami qui nous guide
toujours. Dieu est l'éternel Confident dans
cette tragédie dont Chacun est le héros. Il
y a peut être des apôtres et des opposés qui
disent à Dieu : « Seigneur, fais que ma
prochaine opération réussisse ! » Mais la
prière de ces vilains gens ne gâte pas
l'honneur et le plaisir de la victoire.

Mon cœur mij à me.

79

Toute idée est, par elle même, dotée
d'une vie immortelle, Comme une
personne.

Toute forme créée, même par l'homme,
est immortelle.

Car la forme est indépendante de
la matière, et ce ne sont pas les
≠ molécules qui constituent la forme.

Anecdotes relatives à Emile Douay
et à Constantin Guys, détruisant
ou plutôt croyant détruire leurs œuvres.

Meu coração nu e cru.

Deus e sua profundidade.

É possível não carecer de espírito e procurar
em Deus o cúmplice e o Amigo que faltam
sempre. Deus é o eterno confidente
nessa tragédia em que Cada um é o herói. Existem
talvez usurários e assassinos que
dizem a Deus: “Senhor, fazei que minha
próxima operação dê certo!” Mas a
prece desses vilões não estraga
a honra e o prazer da minha.

- Projétil 78
- Deus: ver projéteis 5, 19, 33, 45, 48, 61, 68 e 81.
- Prostituição: ver projéteis 6, 45 e 64.
- Prece: ver o conjunto de projéteis de número 45 e 82.

Meu coração nu e cru.

Toda ideia é, por ela mesma, dotada
de uma vida imortal, como uma
pessoa.

Toda forma criada, mesmo pelo homem,
é imortal.

Pois a forma é independente
da matéria, e não são as
moléculas que constituem a forma.

Anedotas relativas a Émile Douay
e a Constantin Guys, destruindo
ou mais propriamente acreditando destruir suas obras.

- Projétil 79

- Émile Douay: compositor com quem Baudelaire chegou a trocar algumas cartas.

- Constantin Guys: figura central na produção ensaística de Baudelaire. É escrevendo sobre Guys que Baudelaire, em *Le peintre de la vie moderne*, tratará mais detidamente da “modernidade”.

mon œur mij à l'air

80

Il est impossible d'ouvrir de parcourir
une gazette quelconque de l'imprimerie
quelque ou quel jour ou quelle année
sans y trouver à chaque ligne les
signes de la perversité humaine la
plus épouvantable, au même temps
que les vanteries les plus surprenantes
de probité, de bonté, de charité,
et les affirmations les plus affirmées
relatives au progrès et à la civilisation.

C'est journal, de la première
ligne à la dernière, n'est qu'un
livre d'horreurs. fureurs, crimes,
troubles, impatiences, tortures, crimes
de prières, crimes de tentatives,
crimes de partialités, une injustice
et atrocité universelle.

Et c'est de ce dégoûtant spectacle
que chaque homme actif a accompagné
son usage de chaque matière. — Tout,

Fac-símile em Pichois, 2001.

Meu coração nu e cru

É impossível ~~abrir~~ percorrer uma gazeta qualquer de não sei que dia ou ano, sem aí encontrar em cada linha os sinais da perversidade humana mais horrível, e ao mesmo tempo as vaidades mais surpreendentes de proibidade, de bondade, de caridade, e as afirmações mais descaradas relativas ao progresso e à civilização.

Todo jornal, da primeira à última linha, não é senão um tecido de horrores. Guerras, crimes, roubos, despudores, torturas, crimes de príncipes, crimes de nações, crime de indivíduos, uma embriaguez de atrocidade universal.

E é com esse aperitivo repulsivo que cada homem civilizado acompanha sua refeição de cada manhã. — Tudo,

(verso)

nesse mundo transpira a crime, o jornal,
a muralha e o rosto do homem.

 Não compreendo que uma
mão pura possa tocar um jornal
sem uma Convulsão de desgosto.

- Projétil 80

- Um dos raros papelitos em que há texto também no verso (o outro é o fragmento 5). O site da Gallica, muito surpreendentemente, esqueceu-se de digitalizar o verso, que aparece, em compensação, na edição de Pichois.

- A primeira oração do projétil (de “É impossível abrir percorrer uma gazeta...” até “... ao progresso e à civilização”) apresenta uma série de curvas no uso das vírgulas (acréscimos quase sobrepostos de elementos) só justificáveis, no caso específico de *Mon cœur mis à nu*, sob o signo do inacabamento. Aurélio: “É impossível percorrer uma gazeta qualquer, seja de que dia for, ou de que mês, ou de que ano, sem nela encontrar, a cada linha, os sinais da perversidade humana mais espantosa, ao mesmo tempo que as gabolices mais surpreendentes de probidade, de bondade, de caridade, e as afirmações mais descaradas a respeito do progresso e da civilização”. Guerreiro: “É impossível percorrer um jornal qualquer, seja qual for o dia, o mês ou o ano, sem deparar quase linha a linha com os sinais da perversidade humana mais detestável, quase sempre acompanhados pelas mais inverossímeis proclamações de honestidade, de bons sentimentos e de caridade, ou por manifestações da maior confiança em relação ao progresso e à civilização”. Tomaz Tadeu: “É impossível percorrer uma gazeta qualquer, de qualquer dia, ou qualquer mês, ou qualquer ano, sem encontrar em cada linha, os sinais da mais terrível perversidade humana e, ao mesmo tempo, as mais surpreendentes *presunções* de probidade, de bondade, de caridade, e as mais descaradas afirmações relativamente ao progresso e à civilização”. Tenfen: “É impossível percorrer uma gazeta qualquer, não importa qual dia ou qual mês ou qual ano, sem encontrar ali, a cada linha, os sinais da perversidade humana da mais espantosa, ao mesmo tempo que as mais supremas jactâncias de probidade, de bondade, de caridade, e as mais descaradas afirmações relativas ao progresso e à civilização”.

- Jornal : ver projéteis 4, 25, 29, 50, 66 e 77.

mon cœur mis à nu.

81

48

La force de l'Annelette démontrée par
la philosophie. Les Soly peris, les Talisman,
les Souvenirs de Chaccon.

Traité de Dynamique morale.
de la Vertu des Sacraments.

De mon enfance, tendant à la
mysticité. My Conjugation avec Dieu.

mon cœur mis à nu.

82

de l'obésité, de la Popsition
de la prière et de la Foi.

Dynamique morale de Lésay.

(Renan trouve ridicule que
Jésus croie à la toute puissance,
même matérielle, de la Prière et
de la Foi.)

Les Sacraments sont les moyens
de cette Dynamique.

de l'infirmité de l'imprimé grand
obstacle au développement du Dese-

Belle Conspiration à organiser
pour l'extermination de la Race
Juive.

Les miss, Bibliothèque et tenoir
de la Rédemption.

Meu coração nu e cru.

A força do amuleto demonstrada pela filosofia. As moedas furadas, os talismãs, as lembranças de cada um.

Tratado da Dinâmica moral.
Da virtude dos Sacramentos.

Desde minha infância, tendência para o misticismo. Minhas conversas com Deus.

- Projétil 81

- “Les sols percés”. Aurélio: “os solos perfurados”. Guerreiro: “os solos perfurados”. Tadeu: “as moedas furadas”. Tenfen: “os solos descendados”. Pelo contexto, parece que Tadeu foi o que melhor leu: Baudelaire usa *sol* como variante incomum de *sou*, moeda, níquel.

- Infância: ver também os projéteis 12, 71 e 72.
- Misticismo, adivinhação, superstição: 6, 10, 48 e 81.

Meu coração nu e cru.

Da obsessão, da Possessão
Da prece e da Fé.

Dinâmica moral de Jesus.

(Renan acha ridículo que
Jesus acredite na Onipotência,
mesmo material, da Prece e
da Fé.)

Os Sacramentos são os meios
dessa Dinâmica.

Da Infâmia da Imprensa, grande
obstáculo ao desenvolvimento do Belo.

Bela conspiração a organizar
para a exterminação da Raça
Judia.

Os judeus, Bibliotecários e testemunhas
da Redenção.

- Projétil 82
- Ernest Renan: ver projétil 50.
- Jesus Cristo: ver projétil 75.
- Prece: ver projéteis 45 e 78.
- “Exterminação da Raça Judia”: ver Entrada 2.

46

mon cœur mis à nu.

83

Long by imbecile de la Bourgeoisie
qui prononcent sans cesse by auto!
«Immoral, immorale, morale dans
l'art» et autres bêtises, ne font peur
à Louis Villé, peut-être à cinq
francs, qui m'accompagnant une fois
au Louvre, où elle n'était jamais allée,
se mit à vaguer, à se couvrir le visage,
et me tenant à chaque instant par
la manche, me demandait, devant les
statues et les tableaux immortels,
Comment on pouvait étaler publiquement
des pareilles indécences.

Le fleuve de la Seine du Sieur
Nieuwerkerke.

Meu coração nu e cru.

Todos os imbecis da Burguesia
que pronunciavam sem parar as palavras :
“Imoral, imoralidade, moralidade
na arte” e outras besteiras, me fazem pensar
em Louise Villedieu, puta de cinco
francos, que me acompanhando uma vez
ao Louvre, onde nunca tinha estado,
ficou vermelha, cobria o rosto,
e me puxava toda hora
pela manga, me perguntando, diante das
estátuas e quadros imortais,
como era possível expor publica-
mente semelhantes indecências.

As folhas de videira do Senhor
Nieuwerkerke.

- Projétil 83

- Essa é uma das poucas passagens narrativas. A maior parte de *Mon cœur mis à nu* é feita de opiniões, opiniões, máximas, leis gerais, projetos de capítulos, esboços de teorias, propostas incendiárias.

- Émilien O'Hara van Nieuwerkerke (1811-1892): escultor francês e ministro de Beaux-Arts de Napoleão III. Mandou cobrir as estátuas nuas com folhas de videira.

- Crépet traça seus arcos a lápis em todo o projétil, eliminando-o por completo da sua edição.

mon colon viij à l'ar

Pour que la loi du progrès
exister, il faut ^{qu'aurait} que chacun
voulut la créer; c'est à dire
que quand ~~chacun~~ ^{chacun} voudra
les individus s'appliquent
à progresser, alors, et seulement
~~alors~~ alors, l'humanité sera
en progrès.

Cette hypothèse peut servir
à expliquer l'identité des deux
idées contradictoires, liberté
et fatalité. — Non seulement
il y aura, dans le cas de progrès,
identité entre la liberté et
la fatalité, mais, cette identité
a toujours existé. Cette
identité, c'est l'histoire,
histoire des actions et des
réactions.

Meu coração nu e cru

Para que a lei do progresso existisse, ^{seria} ~~é~~ preciso que cada um quisesse criá-la; isto é que quando ~~cada um quiser~~ todos os indivíduos se aplicarem a progredir, então, e somente ~~assim~~ assim, a humanidade estará em progresso.

Essa hipótese pode servir para explicar a identidade das duas ideias contraditórias, liberdade e fatalidade. — Não apenas haverá, no caso do progresso, identidade entre a liberdade e a fatalidade, mas essa identidade sempre existiu. Essa identidade é a história, história das nações e dos indivíduos.

- Projétil 84
- Progresso: ver projéteis 15, 58 e 74.

48

Sonnet
à citer dans
mon cœur mis à nu,
à citer également la pièce
sur Roland.

85

Je songeais cette nuit que Philis revenue,
Belle comme elle était à la clarté du jour,
Voulait que son fantôme encore fit l'amour,
Et que, Comme Xion, j'embrassasse une nue.

Son ombre dans mon lit se glisse toute nue,
Et me dit: « Cher Damon, me voici de retour;
Je n'ai fait qu'embellir en ce triste séjour
Où depuis mon départ le Sort m'a retenue.

Je viens pour rebaiser le plus beau des amants;
Je viens pour remourir dans des embrassements! »
Alors, quand cette idole eut abusé ma flamme,

Elle me dit: « Adieu! Je m'en vais chez les morts.
Comme tu t'es vanté d'avoir foutu mon Corps,
Tu pourras te vanter d'avoir foutu mon âme! »

Parnasse Satyrique.

Je crois que ce Sonnet est de Maynard.
Molaprij prétend qu'il est de Racan.
Chéophile.

Soneto
para citar em
Meu coração nu e cru.
Citar igualmente a peça
sobre Roland.

Sonhei à noite que Philis retornava,
E, bela como era à luz do dia,
Queria, mesmo fantasma, fazer amor,
E que eu, qual Íxion, beijasse uma nuvem.

Sua sombra nua desliza no meu leito,
E diz: “Caro Damon, estou de volta;
Embelezei-me nessa triste estada
Onde a sorte me trancou desde a partida.

Venho para rebeijar o mais belo;
Venho para remorrer nos teus braços!”
Então, uma vez esgotada minha chama,

Ela diz: “Adeus! Vou para os mortos.
Como te gabaste de foder meu corpo,
Poderás gabar-te de foder minh’alma!”

Parnaso Satírico.

Acho que esse soneto é de Maynard.
Malassis acredita que seja de ~~Racine~~
Théophile.

- Projétil 85

- Diante de um inesperadíssimo soneto, cada tradutor lança mão de uma estratégia distinta.

- Aurélio (p. 138): reproduz o soneto em francês e, em nota de rodapé, a tradução semântica:

Esta noite eu sonhei que Fílis, de retorno.
Bela como era à claridão do dia,
Queria que o seu fantasma ainda fizesse o amor,
E que eu, como Íxion, beijasse uma nuvem.

Sua sombra em meu leito desliza toda nua,
E diz-me: “Caro Dâmon, eis-me aqui de regresso,
Não fiz senão embelezar-me nessa triste estância,
Onde desde a minha partida a sorte me reteve.

Venho para rebeijar o mais belo dos amantes;
Venho para remorrer em teus abraços.”
Então, depois que esse ídolo iludira minha chama,

Disse-me: “Adeus! Vou ter com os mortos;
Como te vanglorias de haver possuído meu corpo,
Poderás vangloriar-te de haver possuído minha alma.”

- Guerreiro (p. 550): rimada

Esta noite sonhei que Philis retornava,
Bela como ela foi à clara luz do dia;
Que eu lhe fizesse amor seu fantasma queria,
E, como Íxion, senti que uma névoa enlaçava.

Toda nua em meu leito a sombra se espojava:
“Caro Damon, estou de volta” – me dizia;
“Vê como embelezei na triste moradia
Onde após a partida a Sorte me trancava.

Quero outra vez beijar meu amante perfeito;
Ou de novo morrer no espasmo de teu leito!”
E então, tendo esgotado o meu ardor, em calma,

Me disse: “Volto à Morte. Adeus! Tens-te exibido
Por haveres, em vida, o meu corpo fodido;
Vais agora dizer que me fodeste a alma.”

- Tomaz Tadeu (p. 78): principalmente semântica

Sonhei, esta noite, que Philis, de regresso,
Bela como ela era à plena luz do dia,
Queria que seu fantasma também fizesse amor,
E que eu, como Ixião, beijasse uma nuvem.

Sua sombra em meu leito desliza toda nua,

E me diz: “Caro Damon, eis-me de regresso;
No lugar em que, desde minha partida,
A sorte me deteve, fiquei ainda mais bela.

Venho para beijar novamente o mais belo dos amantes;
Venho para morrer novamente em teus abraços!”.
Então, após ter esse ídolo esgotado minha chama,

Ela me diz: “Adeus! Volto para os mortos.
Como te exibiste de ter fodido meu corpo,
Poderás agora te exhibir por ter fodido minha alma”.

- Tenfen (p. 121): rimada

Sonhei esta noite que Philis retornou,
Bela como era na claridade do dia
Que eu ainda a amasse, o fantasma queria
E, tal Ixion, com uma nuvem fizesse amor

Toda nua, sua sombra em minha cama deitou
“Caro Damon, eis-me aqui de volta”, gemia
“Só me embelezar na triste morada fazia
Onde desde o despertar a Sorte me trancou

“Eu venho para rever o mais belo dos amantes;
Venho para morrer em seus braços como dantes!”
Depois de minha paixão tal ídolo abusar

Ela me diz: “Adeus. Pois à mansão dos mortos vou
De ter fodido meu corpo, Você gabou
Ter fodido minha alma, poderá gabar.”

- Não chego a refazer sua métrica, mas procuro não sair muito das 10 sílabas. A rima não me preocupa. Refaço o soneto preocupado com as imagens, com a narrativa em questão, mas principalmente com o choque entre certo tom elevado e o tom francamente “baixo” dos últimos versos. É, afinal, uma tensão que flui por todo *Mon cœur mis à nu*, e agora deságua num soneto.

- É curioso que na última frase de *Mon cœur mis à nu*, na ordenação feita por Malassis, apareça o nome... Malassis.

- Crépet traça seu arco a lápis em todo o projétil, eliminando-o da primeira edição “integral” de *Mon cœur mis à nu*.

- Não se tem certeza se a rasura sobre Racan, acrescentando “Théophile”, seja mesmo de Baudelaire. Rasuro ou não rasuro? De fato, já rasurei.

Petrópolis, noite de 31/12/2015

Terminei a tradução manuscrita.

Ao continuar este diário continuo a tradução?

Onde acaba a tradução e começa este diário? Qual é a diferença entre as notas de tradução, este diário e a tradução propriamente dita? Etc.

Penso no que a tradução manuscrita tem de performática.

Explicitar a atividade do traduzir é um modo de traduzir a interminável atividade de escrita que é Mon cœur mis à nu?

A tradução manuscrita não funciona como projéteis? Feita com certa pressa, com certa performatividade do imediato. Esboço de algo que virá. Suas notas também são esboços de notas. Uma tradução que é a explicitação de um processo de tradução, de uma atividade de traduzir uma atividade de escrita.

A dificuldade de mobilizar um aparato crítico num caso como o de Baudelaire: há pelo menos 150 anos se fala de Baudelaire, nas mais diversas línguas, dos mais diferentes lugares teóricos. Tanto quanto Baudelaire é contraditório, sua crítica, no conjunto, também o é, e isso provavelmente não é uma coincidência.

A quantidade de estratégias de edição-tradução de Mon cœur mis à nu é proporcional à quantidade de modos de ler, interpretar e traduzir esses projéteis. Mas não posso querer chegar a “todos” esses modos. É essa a armadilha desse tipo de trabalho: trabalhando na incompletude, querer chegar a uma completude de incompletudes possíveis.

Irène Fenoglio, mencionada pela Verónica Galíndez na banca de mestrado: “Il y a du texte, mais pas forcément le texte”.

Pensar na noção de irredutibilidade (poderá ajudar a leitura de Compagnon, Baudelaire, l'irréductible, 2014) e suas muitas utilidades: 1) Não se pode reduzir Baudelaire a categorias estanques. Ele é e não é confessional, por exemplo. É e não é moralista. É e não é prosaico. Etc. Se alguma coisa é minimamente “estável” em Baudelaire é sua capacidade de contradizer e se contradizer o tempo todo, contradição que tem a ver também com aquilo que ele faz: da “arquitetura rigorosa” das Fleurs du mal até o estilo dispersivo, cumulativo e imediato dos escritos póstumos (inclusive os poemas em prosa) – o que se passou aí? Não perder de vista que num certo momento (passagem dos anos 1850 para 1860), essas muitas coisas estavam acontecendo ao mesmo tempo. Não se trata tanto de uma “evolução”. Essas questões “formais” não podem ser vistas isoladamente. A forma é a forma do conteúdo na superfície. Assim, que conteúdos fazem a forma baudelaيرية se mover tão “radicalmente”? A cólera. 2) Não reduzir Mon cœur mis à nu a uma única montagem, editoração, estabilização — a uma única tradução, no fim das contas. É claro que cada montagem, edição ou tradução já é uma forma de reduzir

Mon cœur mis à nu a uma leitura, a um roteiro, mas o conjunto das atualizações dessas virtualidades forma possibilidades de leitura, edição e tradução.

Algumas palavras-chave que têm me ajudado a significar Mon cœur mis à nu no horizonte do meu projeto tradutório: 1) Mon cœur mis à nu é um rascunho interminável, um rascunho que nunca acaba, não só porque não se pode ter certeza onde começam e acabam seus rascunhos (Fusées e Hygiène fazem parte dele? Não haverá papéis sem nome do arquivo-Baudelaire que entrariam nele? Todos esses projetos de parágrafos por vir seriam mesmo desenvolvidos em textos?), mas porque, mesmo que definamos um corpus fechado de rascunhos (caso da edição diplomática de Pichois) e não nos desassosseguemos mais com isso, a ordenação desses papéis permanece como uma inflamação atrás da orelha, mesmo que se aceite sem grandes contestações a encadernação de Poulet-Malassis. Além disso, é rascunho interminável porque é eterno rascunho, única realização de uma obra por vir que nunca veio, mas que já é alguma coisa entre ser obra acabada e não ser coisa alguma, já é alguma coisa que se move enquanto escrita em processo. 2) Escrita em processo, aliás, é outra ideia necessária, e que também envolve uma noção de projeto (projeto de obra), inacabamento e projétil (*fusée*, projétil-projeto). Schlegel: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (O dialeto dos fragmentos, 1997, p. 51). Em algum lugar Schlegel fala das bordas do fragmento, e como essas bordas podem ir se encaixando diferentemente. Contudo, não são fragmentos. Podem ser projéteis fragmentários, mas não fragmentos. 3) Mon cœur mis à nu parece se constituir, pelo menos até onde minha vista alcança deste lugar atual, nessas tensões móveis e insolúveis: vontade de obra, projeto, escritura em processo, rascunho que já é algum tipo de texto. Mas se tudo é rascunho, tenho aí uma homogeneização perigosa também, reduzo. É rascunho mas é também obra, ou a tentativa dela. A obra (toda obra) como a estabilização (provisória) do manuscrito, seja ele rascunho ou não. 4) É nessas dobras que Mon cœur mis à nu existe e escapa o tempo todo, dobras que parecem guardar, aliás, certas latências que podem ir se realizando (atualização) de diferentes modos, em diferentes direções, a depender da leitura-edição-tradução que se realiza, ou melhor, que se quer realizar. Isso significa que Mon cœur mis à nu não existe por si só, no mero gesto (inacabado) de Baudelaire, mas depende de um fazer editorial que vai tomar decisões que não foram tomadas pelo autor (ordenação, seleção, transcrição etc.). Que texto traduzir, se não existe texto inscrito nesse efeito de acabamento que o gesto autoral último confere? 5) Contudo, se não é texto, se não é obra, o que é então? Que nome dar para Mon cœur mis à nu? Não é um diário, não é um confessionário, não é um recueil de poemas em prosa, não é um romance, e também não é apenas um conjunto amorfo de notas. O que diabos é este livro que existe e não existe ao mesmo tempo? Acho oportuno usar o termo, já usado em outros lugares deste diário, projétil: são projetos-projéteis disparados na página, imediatos (immediatez) e breves (o breve). Fogos de artifício que se lançam, explodem

e se espalham na duração imprecisa do imediato. É certo que explodir é também estilhaçar para todos os lados, mas não posso cair no puro nomadismo: que linhas de força surgem das reverberações dessa explosão de projéteis? Manter a justa-tensão, habitar as dobras, desdobrar as bordas. Estou num projeto que precisa da construção de tensões, mantendo uma justa-tensão, uma justa-distância que faça o texto se mover e variar, mas sem explodir para uma aleatoriedade que, além de insuportável, funciona mais como um modo de se livrar do problema do que criar soluções para a legibilidade (do texto, por que há certa possibilidade de texto) e para a visibilidade (dos seus inacabamentos e da sua condição de permanente rascunho). 6) Projéteis imediatos na sua forma, na sua atividade de escrita, e explosivos no seu conteúdo, na sua escrita de cólera (“um grande livro com que sonho há dois anos: Mon cœur mis à nu, em que colocarei toda a minha cólera. Ah! se ele um dia visse a luz do dia, as Confessions de J[ean]-J[acques] [Rousseau] pareceriam pálidas. Como você vê, ainda sonho. Infelizmente, para escrever esse livro singular, precisaria ter guardado as massas de cartas de todo mundo, que, ao longo de vinte anos, dei ou queimei”, escreve Baudelaire para a mãe). E essa escrita de cólera seria uma escrita confessional? ou é a teatralização, inclusive na forma imediata, inacabada, “encolerizada”, dessa cólera? Seus conteúdos antimodernos, raivosos, contra tudo e todos – não seria uma vontade de choque? Uma programação e um cálculo de efeitos? 7) Também devo ter em mente que não estou empreendendo uma reconstrução “arqueológica” e cronológica do processo de escrita de Baudelaire, tampouco uma defesa de supostas “vontades do autor”. Estou construindo ritmos de partida e ritmos de chegada. Sei que não estarei imune a Meschonnic ao usar esse tipo de expressão. Mas a teoria deve ser usada com parcimônia, isto é, não é necessária filiação absoluta; usá-la quando e onde for preciso, mais pela relação crítica do que pelo aporte ritualizado. Construir um campo de forças (Klinger, Literatura e ética: da forma para a força, 2014), não um sistema de conceitos. Manter o não fixado (não fixável) de Mon cœur mis à nu, mas também o não fixado (não fixável) das teorias. Também a teoria é irredutível.

Como escreveram Deleuze e Guattari, “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (Mil platôs, vol. 1, 2011, p. 18). E já começo eu a citar (AUTOR, ano, página), já começo a chegar a essa fala comprida demais para diário. É hora de abrir mão do diarístico e partir enfim para o monográfico. A tradução como comentário da obra e o comentário da tradução como uma já-tradução.

Lançar um projétil preso por uma corda.

Explodir um rojão dentro de uma caixa de sapatos.

Catar os cacos, não para refazer o perdido, mas para reimaginar a explosão.

Entrada 2:

Flânerie guiada a *Meu coração nu e cru*

“Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos”

Fernando Pessoa

“Estudar o mecanismo de uma obra de arte, ver de perto suas engrenagens, seus menores detalhes, podem proporcionar certo prazer especial, mas um prazer de que não podemos gozar sem renunciar ao gozo dos efeitos pretendidos pelo artista. Na realidade, considerar as obras de arte de um ponto de vista analítico é submetê-las, de algum modo, àqueles espelhos do templo de Esmirna, que só refletiam as mais belas imagens deformando-as”

Edgar Allan Poe

“Já que contamos com um número suficiente de impressoras, com bastante papel e bastante tinta, é simplesmente uma estupidez que não se possa ter as edições que se quer”

Ezra Pound

1. Ensaio como tradução.

Prosseguindo com outra reescrita possível de *Mon coeur mis à nu*, percebo a necessidade de traçar certas linhas de força que não apenas surgiram na experiência tradutória manuscrita, mas que principalmente se colocaram a partir daí como linhas de força centrais do trabalho, e do tipo de trabalho, que tenho pela frente. Se, como disse Maria Gabriela Llansol (2011, p. 8), “a escrita é o caminho mais curto entre dois pontos”, é escrevendo que podemos de alguma forma traçar as linhas que partem do território (*Mon coeur mis à nu*) e chegam ao mapa (*Meu coração nu e cru*).

Posso começar Meu coração nu e cru em qualquer lugar, de qualquer jeito, e continuar no dia a dia, seguindo a inspiração do dia e da Circunstância, desde que a inspiração esteja viva.

No entanto, como começar? Isto é, como continuar?

(Retomando a última parte da Entrada 1, quando reflexões mais sistematizadas e inseridas em certa narrativa bibliográfica começam a se formar? Elaborando uma espécie de capítulo teórico, em que chegaria a conclusões sobre a tradução manuscrita e prepararia justificativas para a tradução por vir? Recorrendo ao gênero tese propriamente dito, de maneira que possa me afastar do caráter excessivamente experimental e provisório da Entrada 1 e ingressar num campo (talvez) mais estável?)

Ora, levando em conta que neste tipo de trabalho comparece tanto um espaço de experimentação da escrita tradutória quanto um espaço de experimentação da escrita do relato crítico, teórico e acadêmico, é necessário olharmos brevemente para o ensaio — e sua relação com a tradução, ou melhor, sua potência de tradução.

De certa maneira, o ensaio é tentativa e, ainda, escrita de um processo de tentativas. Diz Antoine Berman (1999, p. 94):

Versuch — ensaio — é também um termo romântico. Em Novalis e Schlegel, o *Versuch* é a essência da crítica e remete à noção de *experimentação*. A crítica é sempre uma certa experimentação a partir de uma obra.¹

¹ “*Versuch* — essai — est de nouveau un terme romantique. Chez Novalis et Schlegel le *Versuch* est l’essence de la critique et renvoie à la notion

Dependendo do leitor, o ensaio pode soar, não sem razão, como uma solução duvidosa para quem não queira se comprometer demais com a episteme, com o lastro teórico. A potência do ensaio — seu caráter processual e inacabado, que indicam que é afinal “impossível representar o todo” (SANSEVERINO, 2004, p. 102) — seria, se mal medida, sua ruína: um sujeito entregue a um nomadismo beletrista. A “constelação em devir” de que falava Adorno (2003, p. 21) é fruto do processo de dizer o factual (os objetos) e, nesse gesto, traduzi-lo em conceitos.

No ensaio, os conceitos não são definidos, mas se tornam mais precisos por meio das relações que estabelecem entre si: cada conceito se articula em configurações com os outros, sem formar uma estrutura. Os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa concepção é o que Adorno chama ‘um campo de forças’, expressão que toma de Walter Benjamin e que se aproxima de suas constelações. Há uma ordem cósmica, a ser lida nos astros, nas vísceras, nos ‘acazos’ (Diana KLINGER, 2014, p. 17).

O ensaio, diz Berardinelli (2011, p. 26), “é tentativa, prova, experimento”. Sua força está na tensão, não tanto na convicção, menos ainda na deriva pela deriva. Como possível gênero literário, o ensaio é, afirma ainda Berardinelli (2008, p. 75), aquele “no qual a *situação empírica* de quem escreve e o *fim prático* da escrita (fim comunicativo, cognitivo, persuasivo, descritivo, polêmico) são os principais responsáveis pela organização estilística do texto”². Lukács, que já apareceu na introdução (“Buscar a entrada: entradas”), trata da relação entre a forma e a vida, e como o gênero ensaístico aí se insere. E Berman, também já mencionado, associa o ensaio à experimentação (*Versuch*) e ao comentário micrológico,

Não tenho convicções, como entendem aqueles do meu século, porque não tenho ambição. Não há em mim nenhuma base para uma convicção.

d’*expérimentation*. La critique est toujours une certaine expérimentation à partir d’une oeuvre”

² “genere letterario in cui la *situazione empirica* di chi scrive e il *fine pratico* della scrittura (fine comunicativo, conoscitivo, persuasivo, descrittivo, polemico) sono i primi responsabili dell’organizzazione stilistica del testo”

que pode se tornar, em alguns casos, uma forma de dizer e traduzir processualmente o original, afirmativa que muito nos interessa. Assim, para relacionar ensaio, linhas de força e tradução (esse trinômio que está na base desta Entrada 2 e a sustenta como estratégia de tradução), é preciso recuperar uma ponta solta que tem nos acompanhado pelo menos desde a metade da tradução manuscrita: a questão da tradução comentada e do comentário como tradução.

Nos estudos de tradução, a tradução comentada, apesar de muito praticada, não conta com grandes sistematizações teóricas.

A problemática referente à tradução comentada começa em sua designação: realizar uma tradução comentada seria explicá-la, explicitando os procedimentos e estratégias adotados? Seria criticá-la, analisando-a de maneira aprofundada e apresentando seus fundamentos teóricos e epistemológicos? Seria complementá-la, arrematando-a, por acréscimos enciclopédicos, históricos ou contextuais? E de que modo? Qual sua forma? Qual sua função? Qual sua natureza? Haveria um consenso entre tradutores, pesquisadores ou editores sobre o que seria uma tradução comentada? (ZAVAGLIA, RENARD e JANCZUR, 2015, p. 332)

Nomes como Paulo Rónai (1981), Álvaro Hattner (1985), Ana Cristina Cesar (1999), Antoine Berman (1999), Solange Mittmann (2003), Pascale Sardin (2007) etc. chegaram a esboçar alguns traços teóricos gerais sobre o estatuto da nota/comentário na tradução, mas não chegam a ser, felizmente, a sistematização de algum tipo de metodologia de prática de tradução e pesquisa. Em alguns casos, como o de Rónai, são somente tentativas de categorizar os tipos de nota de tradutor.

Desses nomes, dois me interessam em especial: Berman (1999) e Ana Cristina Cesar (1999). Uma coisa parece ser a nota de tradução, inserida no texto traduzido e remetendo aos mais variados tipos de informação, seja em nota de rodapé, seja no final do

texto. Outra parece ser o comentário a partir do texto, a fim de percorrê-lo criticamente e, assim, *traduzi-lo* por outros caminhos. Berman e Ana Cristina Cesar tratam cada um de um desses pontos, com a vantagem de assumirem posições que pensam o processo tradutório e de escrita ensaística para além do rigidamente estabelecido e estabilizado.

A relação entre comentário e tradução é menos simples do que pode parecer. A tradução é um modo de comentar o original? Notas, prefácios e posfácios de tradutor são comentários da tradução? Quais são as fronteiras entre comentar a tradução e seu “original”? Comentar um texto é o mesmo que o traduzir? Etc.

Um prefácio de tradutor pode se colocar como um comentário de tradução, mas nem sempre³. Do mesmo modo, nem toda nota de tradutor é necessariamente um comentário de tradução. Um ensaio sobre um texto estrangeiro pode se tornar uma tradução — ou não. Há certos limites sísmicos que carecem de teorização específica.

Uma tradução já é ela mesma um modo de comentar o texto. Nas palavras de Anne-Laure Rigeade (2007, p. 10), “como o comentário, a tradução atualiza a obra e promove assim a sua lenta elucidação”⁴. O comentário e a tradução são modos de interpretação. Esta definição geral é satisfatória: o comentário pode ser tanto a análise crítica geral de uma obra quanto a análise microscópica, o comentário linha a linha, não necessariamente no sentido de linearidade, mas no sentido da leitura da letra. Neste último caso, é possível dizer, acompanhando Berman (1999), que o comentário do texto se torna uma maneira de traduzi-lo. No entanto, ainda me parece necessário tratar do estatuto específico da nota de tradutor, que, apesar das semelhanças, não se confunde com o comentário como tradução.

³ Para não sairmos da constelação *Mon coeur mis à nu*, ver a dissertação de mestrado, *(Re)traduções brasileiras de Mon coeur mis à nu, de Charles Baudelaire* (MATTOS, 2015), e do nosso livro (FALEIROS e MATTOS, 2017).

⁴ “comme le commentaire, la traduction actualise l’oeuvre et travaille ainsi à sa lente élucidation”

As notas produzidas por Ana Cristina Cesar para a sua tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, ocupam um limite impreciso entre a nota de tradutor propriamente dita e o comentário (produção de um texto ensaístico autônomo) do original. Por isso mesmo, ajuda a lançar luz sobre as diferenças e simetrias entre um e outro. Berman, por sua vez, elabora em *L'âge de la traduction* um tipo de comentário do original que se torna tradução do próprio original, desenvolvendo em paralelo uma reflexão sobre o tipo de fazer tradutório, crítico e ensaístico que empreende: como e por que certos modos de comentar um texto podem se tornar traduções desse texto.

A tradução de Ana Cristina Cesar é sua dissertação de mestrado (*O conto Bliss anotado, ou "Paixão e técnica: tradução, em língua portuguesa, do conto Bliss, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações"*). Sua tradução-dissertação começa com uma introdução (seção I), em que pensa duplamente o lugar (a localização e a importância) das notas e expõe as linhas gerais que guiaram sua tradução. Segue a isso a seção II, nomeada "Tradução", ainda que não seja a tradução propriamente dita: Ana Cristina Cesar tenta entender por que suas notas se concentraram sobretudo nas páginas 1, 2, 6, 11, 14, 18 e 19 do texto traduzido, recorrendo a uma análise crítica dessas passagens, que são os pontos sísmicos do conto. Por fim, identifica e explica aspectos gerais do texto, como o "tom" e o ponto de vista narrativo. Começa, então, o conto em inglês, seguido da sua tradução. E, por fim, as 80 notas, que não ocupam o rodapé, mas a parte final do trabalho, numa estruturação geral que lembra um ensaio em estilo fragmentário e cumulativo.

Aqui, as notas de pé de página, essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria substância do texto. Trata-se, na realidade, de uma dissertação formada por notas de pé de página, expressão essa que deixa de ter propriedade, uma vez que as notas ultrapassam o espaço

reduzido de um pé de página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado. (Cesar, 1999, p. 285)

As notas deixam de ser notas de rodapé e passam a ocupar um lugar próprio, um espaço conectado simultaneamente ao original e à sua tradução. Apesar de não deixarem de ser “notas de tradução”, sua distribuição e seu tom têm certos ecos ensaísticos.

Pretendia escrever um ensaio geral sobre a tradução para o português do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, complementando-o com notas de pé de página, que abarcariam problemas específicos. Mas o processo se subverteu espontaneamente (ou se inverteu) e logo ficou evidente que as notas haviam absorvido toda a substância primordial do ensaio ‘a respeito da tradução. Mais ainda: as oitenta notas acabaram ficando mais extensas do que a própria história ou sua tradução e foram desvendando gradualmente a forma como o processo de tradução se estava efetuando; elas convergem, passo a passo, para os movimentos da mão e da mente do tradutor (Cesar, 1999, p. 285-286).

Essas notas deixam de “esclarecer” o texto, ainda que mantenham algum traço de explicação e desvendamento, e passam a expor os percursos e percalços do *processo* de leitura, escrita e tradução. Reparem, de todo modo, que continuam sendo notas a serviço da tradução, ou melhor, notas construídas a reboque do processo de tradução “propriamente dita”. Explicam acréscimos (“Um pequeno acréscimo foi feito, para marcar o ritmo de forma mais convincente”, nota 79), construções sintáticas (“Aqui houve inversão na ordem, para se conseguir mais tensão sintática e mais ritmo”, nota 66), construções metafóricas (“Mantive a metáfora relativa ao monóculo, mesmo que os leitores a considerem enigmática”, nota 63) etc. E também expõem impasses: “Vivo procurando substantivos que possam expressar pronomes, como *it*, *this* e *one*. É possível que minha escolha imponha uma determinada interpre-

tação do texto” (nota 18); “Nesta passagem há uma pequena dúvida: quem é que sempre demonstrava frieza? Face ou Miss Fulton?” (nota 57); “Estou usando excessivamente a palavra *sublime*, mas não consigo encontrar melhor tradução para *blissful*. *Extático* não serviria, porque soa exatamente da mesma forma que seu homófono ‘estático’, que significa *static*” (nota 60). As notas de Ana Cristina Cesar têm um funcionamento no mínimo duplo: ora explicam passagens problemáticas e justificam escolhas, ora explicitam o impossível da tradução, seus pontos cegos. Em ambos os casos, colocam na boca de cena os bastidores do processo tradutório e o monólogo hesitante do tradutor. Suas notas comentam o “original” e também o *processo* tradutório. São um tipo bastante singular de nota de tradutor, mas continuam sendo notas de tradução. Como estratégia de tradução, explicitam até certo ponto alguns dilemas do processo tradutório, mas não pretendem ser por si mesmas uma tradução: o original e sua tradução continuam em seus respectivos lugares previamente estabelecidos.

Já Berman está mais preocupado com a proximidade entre o comentário e a tradução, o comentário como possibilidade de tradução, mostrando que “todo comentário de um texto *estrangeiro* comporta um trabalho de tradução. No limite, *é tradução*”⁵ (BERMAN, 1999, p. 18). Para evitar apropriações apressadas, devemos levar em conta esse “no limite”, buscando pesar a real potência tradutória do comentário de um texto estrangeiro.

Atento aos muitos usos estratégicos que podem ser feitos do recurso das notas de tradutor, Berman (1999, p. 18) menciona uma tradução feita por Proust:

[...] um belo exemplo de tradução e de comentário entrelaçados nos é dado pela versão que Proust fez de Ruskin, em que o texto traduzido se acompanha, página após página, de observações de todos os tipos. Esse trabalho de Proust (aliás

⁵ “Tout commentaire d’un texte *étranger* comporte un travail de traduction. À la limite, *est* traduction”

um dos mais subjetivos) nos faz lembrar de algo que já havíamos quase esquecido⁶.

Esse “algo” quase esquecido diz respeito às possibilidades radicais que o comentário permite no intervalo original-tradução e na relação de ambos com o leitor. “Trabalhando sobre o original e sua tradução, [o comentário] dá acesso simultaneamente à *língua* do original [...] e ao próprio *trabalho* tradutório” (BERMAN, 1999, p. 19). Nesse momento, o comentário se torna comentário do original e análise do processo tradutório, insere na tradução uma dimensão do seu processo, da sua *atividade*.

As semelhanças entre o comentário (tal como pensado por Berman) e as notas de tradução (tal como mobilizadas por Ana Cristina Cesar e por Proust) provavelmente param por aqui. Isso porque, como já mencionei, Berman está tratando de um tipo específico de comentário: o comentário do texto estrangeiro como forma possível de tradução desse texto. Ainda que faça referências às notas de Proust, não se debruça sobre a nota de tradutor, mas sobre a possibilidade do comentário ensaístico como tradução.

Berman formula essas reflexões no livro *L'âge de la traduction*, publicação póstuma que reúne anotações e parágrafos escritos por ele para uma conferência sobre Walter Benjamin e seu “A tarefa do tradutor” [*Die Aufgabe des Übersetzers*]. Comentando microscopicamente o texto de Benjamin, Berman constrói ao mesmo tempo reflexões sobre o ato que empreende, os pontos de contato entre o comentário e a tradução, a relação entre comentar e traduzir. *L'âge de la traduction* já é ele mesmo uma tradução de “A tarefa do tradutor”. É uma reflexão e um exemplo sobre como traduzir no nível “energético”, como traduzir uma rítmica profunda. Comentário que percorre o texto linha a linha, ainda que não linearmente, traduzindo-o no movimento duplo e oscilante de comentário e tradução.

⁶ “Un bel exemple de traduction et de commentaire entrelaces nous est donné par la version que Proust a faite de Ruskin, où le texte traduit s'accompagne, page après page, de remarques de toutes sortes. Ce travail de Proust (par ailleurs des plus subjectifs) nous rappelle quelque chose que nous avons presque oublié”

Para evitar apropriações afervoradas, Berman traça uma diferença, e na verdade apenas uma, entre a análise crítica genérica e o comentário. A primeira toma o texto na sua totalidade. Pode destacar essa ou aquela citação, mas sua abordagem é macroscópica. O comentário, por outro lado, percorre o texto micrologicamente. Sem exigência de linearidade, pode ir e voltar, mas se ocupa do texto propriamente dito e traça sobre ele as suas *linhas de força*. É ele seu mapa, dentro do qual serão retracados certos caminhos e certas fronteiras.

Parênteses:

Conversando com um amigo⁷ da Análise do Discurso franco-brasileira (Pêcheux e Orlandi), fui informado de algumas reflexões feitas por Orlandi (1990; 1996) sobre a nota de rodapé. Essas reflexões foram mais tarde recuperadas por Solange Mittmann (2003). Discordando de uma consideração de Foucault, que também seria alongado recuperar, Orlandi defende que as notas “domesticam a não linearidade do sentido” (ORLANDI, 1990, p. 106), tentam fechar o texto, limitar o horizonte interpretativo, “propor *uma* interpretação, o que significa dizer, silenciam as demais” (MITTMANN, 2003, p. 124). Notas seriam o sintoma, na verdade, de que o sentido é inapreensível. Por isso mesmo estão lá, para limitá-lo e contê-lo, impedindo que emergjam outros/certos sentidos. “Nesses lugares de fuga, de polissemia, de abertura, as notas intervêm como um ‘aparato de controle’. Mas esse controle é ineficaz” (MITTMANN, 2003, p. 125).

Pois fiquei me perguntando se esse tipo de reflexão poderia ter alguma relação com o caso dos comentários empreendidos por Berman e principalmente (por uma aproximação formal — a nota) com Ana C. Cesar. Penso que não. E não porque discorde das afirmações de Orlandi e Mittmann. Mas porque penso que são “tipos”

⁷ Agradeço ao Phellipe Marcel pelas contribuições.

de notas e comentários distintos. Se considerarmos a nota de tradutor mais habitual, essas reflexões poderão ser bastante coerentes. Malvistas pela maior parte das editoras, as notas de tradutor aparecem quando o sentido pode “escapar”: é preciso desfazer uma ambiguidade, elucidar uma opacidade, complementar uma meia informação... Nesses casos, a nota vem como tentativa de limitar o sentido. Contudo, em casos como o de Berman ou Ana C. Cesar, o comentário procura exatamente o contrário, isto é, intensificar os momentos de ambiguidade, imprecisão e tensão dos textos. Não explicam — confundem. Ou, antes, trazem o leitor para a dimensão movente e cambiante do processo interpretativo-tradutório.

Acrescente-se ainda que, em outros casos, essas notas/comentários podem servir para marcar a não transparência do editor ou tradutor. Isto é, há um sujeito que quer evidenciar as emendas, decisões e estratégias que adotou, não para ilusoriamente amarrar os sentidos, mas para deixar claro que aquele material não está dado, foi *construído*:

o editor não deve fazer emendas ou alterações em silêncio. Para mim a questão não é a quantidade (oferecer muita ou pouca informação), mas a transparência: quem trabalha um arquivo alheio e obras alheias (que às vezes o autor não sabia como organizar ou sequer havia pensado como ‘obra’), deve declarar como se constituiu esse conjunto (‘obras’) e cada um dos elementos (‘volumes’) dos quais participou ativamente⁸ (PIZARRO apud GIMÉNEZ, 2013, p. 166).

⁸ “...lo que a mí me ha interesado es reiterar un principio fundamental de la crítica textual: el editor no debe hacer enmiendas o alteraciones en silencio. Para mí la cuestión no es de cantidad (ofrecer mucha o poca información) sino de transparencia: quien trabaja un archivo ajeno y contrafirma obras ajenas (que a veces el autor no sabía cómo organizar o ni siquiera había concebido como “obras”), debe declarar cómo se fraguó ese conjunto (“obras”) y cada uno de los elementos (“volúmenes”) en los que activamente participó”

Até aqui já reunimos as condições necessárias para especificar de que tipo de relação comentário-tradução estamos falando: aquela em que, via comentário, percorre-se o texto num gesto crítico da letra do original e se produz, assim, sua tradução.

Ainda que Ana Cristina Cesar atribua um espaço privilegiado para suas notas, guardando uma relação bastante estreita com o comentário tal qual aqui expus, operam como notas de tradução, não pretendem ser por si só um modo de tradução, mas um espaço que, acompanhando o original e sua tradução, veicula a voz e as escolhas de certo “eu” tradutor. A nota do tradutor se constrói a partir do texto traduzido e a ele pontualmente se liga através da distribuição de marcas gráficas. É verdade que, assim fazendo, o texto tem sua unidade e acabamento questionados; afinal, “a nota desfaz a unidade do texto e, assim, destaca o impensado da tradução, seu caráter imperfeito e por ser sempre refeito”⁹ (SARDIN, 2007, p. 8). No entanto, o texto traduzido ainda é linearmente idêntico ao original, e é dessa linearidade que se projetam as notas.

No meu caso, interessava-me chegar nesta Entrada 2 a uma estratégia de reescrita que me permitisse remontar o texto dentro de uma justa tensão: de um lado, a necessidade de reordenar *Mon cœur mis à nu* fora da ordenação canônica de Poulet-Malassis; de outro, buscar (ou melhor, construir) linhas de força em *Mon cœur mis à nu* que nem me levassem a procedimentos redutores (papéis avulsos, arranjo randômico virtual etc.) nem à tentativa (inviável) de reconstituir uma suposta genealogia do manuscrito [questão que aparece no “0. Buscar a entrada”, nas primeiras páginas da “Entrada 1” e na linha 5, “Contínuo do rascunho”, deste ensaio]. Essas linhas de força são as tensões, oscilações e repetições que, produzindo aproximações e diferenças, rearranjam o texto segundo outros percursos possíveis. A questão do inacabamento da ordenação não diz respeito a não haver “ordenação nenhuma”, o que levaria

⁹ “la note défait l’unité du texte et, ce faisant, alerte sur l’impensé de la traduction, son caractère imparfait et toujours à re-faire”

às soluções redutoras que mencionei, mas a não ser possível uma ordenação definitiva, o que pede da parte do editor-tradutor uma relação radicalmente crítica com o material.

O ensaio funciona, pois, como estratégia de tradução, é escrita tradutória. Se as notas de tradutor ao estilo das de Ana Cristina Cesar e de Proust são uma estratégia que explicita os nós do processo tradutório, o comentário-ensaio como tradução é ele mesmo processual, um caminhar sobre o original que vai redesenhando antigos trajetos, religando novos caminhos. Diz Berman (1999, p. 66-67): “[o] comentário é uma *experiência* feliz na qual avançamos sem saber o que vai surgir daí”¹⁰. Dirigindo um olhar microscópico sobre o texto, permite a identificação de certos pontos sísmicos que montam o texto a partir de outras dinâmicas tectônicas.

Ao não seguir “as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas (ADORNO, 2003, p. 25), o ensaio é “intenção tateante” (ADORNO, 2003, p. 35). Berardinelli (2011, p. 26): “o ensaio, como todos sabemos, é tentativa, prova, experimento. E isto nos revela de imediato o espírito de pesquisa arriscada e caracteristicamente pessoal do gênero”. Não me aprofundarei nas considerações que autores com Lukács, Adorno e Berardinelli fazem sobre o gênero ensaio e sua relação com a escrita filosófica (Lukács e Adorno) ou crítico-literária (Berardinelli). Apesar das diferenças (sobretudo entre Lukács e Adorno), é ponto pacificado o caráter processual e hesitante do ensaio. Abriga o processo de construção do objeto e da relação com esse objeto, abriga a busca por uma forma que possa *dizer* esse objeto, o que nos recoloca ao lado de Berman. O ensaio não me interessa como suposto gênero literário (essa solução me parece tão insolúvel quanto pouco útil), mas como processo de escrita, ou melhor, como escrita que permite trazer para a boca de

¹⁰ “Le commentaire est une *expérience* heureuse dans laquelle on avance sans savoir ce qui va advenir”

cena os bastidores da sua própria realização: digressões, escoamentos, avanços, impasses, descrições, conceitualizações. O ensaio é uma maneira tanto de percorrer o texto linearmente, debruçar-se sobre ele como nos debruçamos à beira de um poço, quanto de observar suas inconstâncias, seus movimentos marítimos. É um equilíbrio tenso entre fincar os pés sobre o texto e ser capaz, ainda assim, de enxergar as fronteiras e paisagens que se estendem ao redor. Não se trata de uma escrita “sedutora de leitor”, mas de uma forma que se move com os temas de que trata: “o tema se articula justamente com a forma. É transformado e sublimado pela forma; e a forma, por sua vez, porta em si a história desse processo, do processo de surgimento da forma” (BUTLER, 2015, p. 17).

Imaginei, durante certo tempo, que esta Entrada 2 seria o coração ensaístico da tese. Agora, tendo a ver o todo (Entradas 1 e 2) como um mesmo ensaio, porque é a escrita da mesma busca por um modo de dizer (traduzir e editar) uma certa forma (inacabada, estilhaçada). As notas de tradução (Entrada 1) dão lugar a um ensaio propriamente dito (Entrada 2) porque as questões de que precisávamos tratar são agora outras (na Entrada 1, o inacabamento do manuscrito; na Entrada 2, o inacabamento da organização dos manuscritos), mas ambas são, juntas, retraduições que compõem um mesmo processo de tradução, uma mesma experimentação tradutória, editorial e crítica. Estamos no campo da experimentação — *Versuch* —, mas no esforço de não perder de vista a constelação conceitual de que falava Adorno, isto é, o esforço epistemológico como parte de um mesmo processo prático de análise, observação e descrição, sem se deixar seduzir pelo puro nomadismo, rarefação de tudo no indizível das formas, retórica enfadonha se fazendo e se desfazendo sobre si mesma, cuja única tomada de posição é acreditar ser possível não tomar posição nenhuma.

Esta flânerie só faz sentido a partir das noções de que precisa tratar: escrita de cólera, teatralidade, contínuo, irredutibilidade... Questões que pulsarão diferentemente ao longo deste processo de busca, descrição e conceitualização.

Os tipos de comentários feitos por Berman e Ana Cristina Cesar não se pretendem “desbravadores” de sentidos ocultos do texto. Há algum nível de análise crítica, o que é inevitável e necessário, mas o que esse tipo de comentário traz de mais importante é o estabelecimento de uma outra relação possível com o “original” e sua tradução. Ambos deixam de ser objetos estáveis e se tornam uma atividade de leitura, interpretação e reescrita. Não são comentários que solucionam dificuldades: inserem o leitor nas hesitações, fazem com que ele se mova no processo de ler, decidir e traduzir. É claro que não se deve aproximar tão diretamente o que fez Berman em *L'âge de la traduction* e o que fez Ana Cristina Cesar com “Bliss”. Há diferenças. A começar pelo perfil de tradutor e autor de cada um, passando pelo tipo de texto com que trabalham e o tipo de relação que estabelecem com o “original”. Berman, por exemplo, transforma o ensaio em um comentário-tradução; Ana Cristina Cesar permanece numa tradução “propriamente dita”, recorrendo às notas de tradutor para construir uma relação mais movediça e menos cabal com as soluções tradutórias. Em Ana Cristina Cesar, a nota-comentário é uma estratégia de tradução para colocar em cena o processo de tradução. Em Berman, o ensaio-comentário é ele mesmo o processo de tradução, um método tradutório que não se sustenta pela sistematização organizada, mas pela experimentação processual, ou pelo processo experimental. As “leis” do comentário se formam no fazer tradutório, que é também, nesse caso, o fazer ensaístico, a tentativa, o *Versuch*. O próprio Berman (1999, p. 94) chega a afirmar que “a crítica é sempre uma certa experimentação

a partir de uma obra”. Nesse caso, acrescentemos, dupla experimentação: a experimentação da crítica ensaística e da tradução como crítica.

O recurso do comentário, seja pela nota de tradutor, seja pelo comentário como tradução, também abre o texto para além da sua sequência pré-definida, seja ela qual for. Para não sair do que já nos é familiar, tomemos o exemplo de Ana Cristina Cesar. Trata-se de um conto publicado pela sua própria autora — segundo sua sagrada vontade “original”. Não há qualquer questionamento sobre a ordenação daquele texto. Ainda assim, os comentários inseridos por Ana Cristina Cesar ao longo do texto acrescentam “rasgos” na malha do texto. Se o leitor resolver parar a leitura num desses pontos e ler a nota, para só depois voltar, fará um tipo de leitura que já não é perfeitamente obediente à sua linearidade constitutiva. Essa relativa “desordem” foi construída pela tradutora, não estava dada, o que prova que, até na ordenação de um texto “acabado”, “as notas nos lembram de que a tradução é um jogo de escrita(s) com regras nunca estabelecidas, sempre negociáveis”¹¹ (SARDIN, 2007, p. 1). Sardin lembra ainda que “é provavelmente quando ela exerce uma função exegética que a nota do tradutor aparece no seu uso mais comum”¹². Contudo, e é o que as notas de Ana Cristina Cesar têm de mais potente, estamos tratando de notas (inclusive as que produzi na Entrada 1) que não resolvem nada, ou resolvem muito pouco; servem para hiperdimensionar os problemas, a tal ponto que os impasses assumam a dimensão do colapso, e outras ordens de leitura e reescritura possam emergir, não como solução, mas como formas de fazer o leitor *experimentalizar um problema*. (Estamos, pois, falando também de público, “a ideia que o pesquisador encarregado da anotação faz do público ao qual se dirige” (BECKER, 2013, p. 146) —

¹¹ “les notes nous rappellent que la traduction est un jeu d’écriture(s) aux règles jamais établies, toujours à négocier”

¹² “C’est probablement quand elle remplit une fonction exégétique que la note du traducteur apparaît dans son usage le plus répandu”

quem lê essas experimentações, para além de um circuito de ourives. E não podemos ignorar, nesse caso, que estamos tratando de uma obra póstuma, com certo apelo “confessional” (é verdade que irônico), e que, no âmbito da obra baudelairiana, optar por ler sua prosa não é o mesmo que optar por as *Fleurs du mal*; optar por ler algo chamado *Mon coeur mis à nu* não é optar por ler seus poemas em prosa. Etc.)

Berman, involuntariamente ou não, também quebra a suposta linearidade de “A tarefa do tradutor”. Não o percorre linearmente, mesmo havendo uma linearidade geral, “linha a linha”, que guie sua leitura. Por isso mesmo, se um leitor mais minucioso quiser ler seus comentários acompanhando o texto original, necessariamente fará uma leitura que não seguirá a ordenação benjaminiana. Novamente, o comentário produz rasgos e dobras nesse tecido, possibilitando outros encaixes e relações, outras entradas e outras saídas.

No meu caso, o ensaio como tradução do original pode se tornar talvez uma estratégia que permite rearmar o original a partir de outros pressupostos: diferentes linhas de força que, organizando o ensaio, reorganizam em contrapartida o original.

Não se pretende fazer aqui um comentário como o de Berman, linha a linha, microscópico, micrológico. Por isso mesmo estilhaçam-se e projetam-se sobre as margens as notas traduzidas (tradução propriamente dita), ordenadas conforme os campos gravitacionais gerados pelo movimento ensaístico. O lugar do tradutor se torna articulador também do modo de ordenar e de apresentar o texto, os textos. O comentário ensaístico como tradução acontece na dobra entre o comentário e a tradução propriamente dita. Ao produzir essa dobra centro-margem, que é a dobra ensaio-tradução, unem-se os pontos e estabelece-se a tensão que permite dizer que, ao escrever este ensaio, já estamos traduzindo e reorganizando *Mon coeur mis à nu* conforme as linhas de força que vão se desenrolando pelas páginas. O que fica de Berman é a base que

constrói para a reflexão sobre a relação entre comentário e tradução, o comentário como tradução. Mas é certo que fazemos coisas distintas, com fins distintos e por estratégias distintas. Berman, afinal, faz um comentário “hermenêutico” do texto de Benjamin, enquanto os problemas que identifico e as questões que me colocam levam-me a olhar sobretudo para a *atividade* de *Mon coeur mis à nu*, dentro da qual surgem certas questões temáticas (cólera, teatralidade etc.) necessariamente alinhadas ao que se faz em *Mon coeur mis à nu* e ao que ele mesmo faz como texto, tentativa de texto.

Assim, o lugar do comentário na tradução não é só o da nota, do prefácio e do posfácio. É também o lugar do ensaio, do ensaio como tradução.

Ao invés de estabilizar o texto, pode-se percorrê-lo via comentário, processualmente. As linhas de força explodem a ordenação de Malassis e promovem outras armações possíveis, construídas tendo por base um ensaio que percorre *Mon cœur mis à nu* não linearmente, a partir de certas tendências, sismos, forças e gravidades. É um equilíbrio entre a dispersão da reordenação e a concentração da crítica, potência da forma ensaística.

A atividade crítica não é somente ciência e práxis institucional, é um empreendimento individual com riscos incalculáveis, que teoria alguma e método algum poderão jamais garantir ou proteger da falência e do erro. Portanto, em crítica literária, a forma ensaística não é pura e simplesmente “a bela escrita”, longe disto. É a forma que deve fielmente corresponder à práxis real, é peripécia cognitiva através da qual um tipo específico de escritor, o crítico, conhece e constrói seu objeto; ou melhor, evita transformar a obra literária em pura entidade textual higienicamente objetivada e distanciada, sem se contaminar pela sua liberdade e riqueza, seja formal ou semântica (BERARDINELLI, 2011, p. 29).

Por último, olhemos mais detidamente para a questão das “linhas de força”.

Após a tradução manuscrita, voltei ao meu arquivo de citações acumuladas desde o mestrado. Aprofundei as leituras, acumulei mais citações. Eram pouco mais de 200 páginas. Inviável citar tudo; inviável até consultar. Se em algum momento estivesse me dedicando a escrever sobre, suponhamos, “poema em prosa”, estaria diante de um mundo de palavras sobre assuntos tão díspares quanto “retradução” e “hipertexto”. Como, pois, entrar e sair desse embaralhamento?

Imprimi o arquivo, recortei suas muitas partes e estirei tudo no chão, na expectativa de que, da explosão material do acúmulo, surgissem outras formas de rearranjo, outras formas de rearranjar formas. Consegui chegar a linhas de força gerais (circulação editorial de *Mon coeur mis à nu*; origem do título; edição de manuscritos; retradução; poema em prosa; etc.). Tudo reordenado e somado, tinha algo que me parecia um mapa de linhas que, organizadas dessa ou daquela maneira, formavam territórios e trajetos possíveis sobre o ensaio por vir. Mas entre o mapa e a realidade se estendem incongruências colossais. O esforço, portanto, era o de casar o mapa (descontínuo) com o território (contínuo).

E eu, que tanto falo de “linhas de força” que “forçam” as estabilizações de *Mon coeur mis à nu* (não esqueçamos que já havia começado a falar disso nas notas da tradução manuscrita), de repente me vejo buscando linhas de força no meu próprio trabalho, no meu processo de pesquisa, nas citações e anotações, tentando ordená-las e dar-lhes uma forma de ensaio que *realize* sua força. Para meu quase espanto, algo próximo (com o devido bom senso de pretensões) do que fez Cortázar na montagem de *Rayuela*.

Cortázar conta que, ao sair da Argentina e ir para Paris, passou cinco anos numa experiência pessoal que consistia em se deixar “levar por tudo o que a cidade me oferecia ou me negava, tentando alcançar o que me dava e conhecer a fundo o que me oferecia no

plano das relações humanas, dos conhecimentos, da música” (CORTÁZAR, 2015, p. 219). Entre 1952 e 1956, escreveu somente contos. Ao mesmo tempo, em “diferentes circunstâncias e em diferentes lugares, ia enchendo páginas com instantâneos, lembranças de coisas, invenções às vezes, tudo muito calcado em minha experiência cotidiana” (p. 219). Tempos depois, enquanto escrevia um conto, Cortázar percebeu que não era um conto, mas algo de mais fôlego: veio-lhe à mente a cena (uma das cenas finais de *Rayuela*, se lida linearmente) em que, em Buenos Aires, dois personagens conversam, cada qual da janela do seu apartamento, separados por uma rua muito estreita. Em algum momento estendem uma tábua entre as janelas, para que a mulher (surgia então um terceiro personagem) pudesse passar para o outro lado, numa situação “totalmente absurda”. Ficou dias escrevendo o capítulo, “eu o chamo capítulo agora, mas naquele momento nem sequer era um capítulo, era um texto muito longo que quando terminei senti que exigia uma continuação” (p. 221). Na tentativa de continuá-lo, Cortázar se dá conta de que um desses personagens (Horácio Oliveira) era alguém que havia acabado de voltar de Paris, onde morara por muitos anos, para Buenos Aires. Para continuar, devia deixar Oliveira quieto na Argentina e fazer o movimento contrário, isto é, voltar para os tempos em que teria vivido em Paris. “E foi nesse momento que apareceram todas essas centenas de papeizinhos e de notas que eu tinha escrito e acumulado ao longo dos anos sem nenhuma intenção de pô-los num livro, cada um dos quais refletia momentos de minha própria experiência” (p. 221). Passa então a escrever o romance, mas, enquanto escreve,

continuava a ler livros e jornais e continuamente encontrava frases, referências e inclusive anúncios jornalísticos que despertavam em mim um eco com referência ao que estava escrevendo: havia coisas que tinham certa conexão e então as cortava ou as copiava e as ia acumulando. Quando terminei de escrever o romance propri-

amente dito, tinha uma pilha de elementos acessórios: citações literárias, fragmentos de poemas, anúncios jornalísticos, notícias policiais; havia de tudo. No momento de armar o livro, ou seja, de sentar-me à máquina para passá-lo a limpo depois de havê-lo revisado, eu me disse: ‘Que faço agora? Qual vai ser a estrutura deste livro? Todos os elementos que foram se acumulando contam para mim, de alguma maneira são parte do livro, mas não os posso pôr ao final como um apêndice, porque já se sabe o que acontece com os apêndices: ninguém os lê, ou muito poucos, não têm maior interesse.’ [...] Compreendi que o único sistema viável era criar um mecanismo de intercalação desses elementos na narração romanesca. Para certo tipo de leitores podia ser um pouco artificial e então de repente disse: ‘Vou fazer a loucura total (verdadeiramente me parecia uma loucura) — vou propor duas leituras desse livro. Eu tive cinco escritas diferentes, porque o escrevi de diferentes maneiras; tenho então algum direito de propor a meu leitor pelo menos duas leituras.’ [...] Devo dizer que muitos críticos passaram muitas horas analisando qual podia ter sido minha técnica para misturar os capítulos e apresentá-los na ordem irregular. Minha técnica não é a que os críticos imaginam: minha técnica é que fui à casa de um amigo que tinha uma espécie de ateliê grande como esta sala, pus todos os capítulos no chão (cada um dos fragmentos estava preso com um clipe) e comecei a passear por entre os capítulos deixando pequenas ruas e deixando-me levar por linhas de força: ali onde o final de um capítulo se enlaçava bem com um fragmento que era, por exemplo, um poema de Octavio Paz (cita-se um), imediatamente lhe punha alguns números e os ia enlaçando, armando um pacote que praticamente não modifiquei. Pareceu-me que aí o acaso — o que chamam o acaso — estava me ajudando e tinha que deixar a casualidade jogar um pouco. (CORTÁZAR, 2015, p. 222-224)

Daqui vem a imagem das “linhas de força”.

Obviamente, *Mon coeur mis à nu* e *Rayuela* não têm nada em comum. (A tomada de notas cotidianas no ritmo da experiência parisiense sempre me soou próxima de algumas notas de *Mon coeur mis à nu*, mas são aproximações muito frágeis.) Interessa-me, no entanto, o processo de montagem empreendido por Cortázar, não

para emulá-lo, mas para nos conduzir até certas ponderações sobre a ideia de *linha de força*.

Se falo em linhas de força como um mecanismo que permite armar *Meu coração nu e cru* de diferentes maneiras, estou defendendo arrumações possíveis que não se baseiam em “centralidades”. Linhas de força estabelecem entradas e saídas possíveis, constroem certa multiplicidade de percursos/itinerários de leitura e reescrita. Não são arrumações que operam na lógica de um “centro” definidor. São *algumas* armações possíveis, cada qual com seu lugar, sua pertinência e suas tensões específicas.

Acredito que a imagem das “linhas de força” seja uma imagem feliz para dar conta de uma inquietação que tomo emprestada da Verónica Galíndez (2007, p. 35):

Incomodava-me o fato de não termos direito a uma leitura de manuscritos que se relacionasse com os mesmos numa tentativa de compreensão de sua natureza. Por que não lê-los usando como princípio a mobilidade; a migração de formas, temas, personagens; a permeabilidade discursiva; enfim, os efeitos da rasura temporal? Por que não seria possível relacionarmos uma parte com outra em uma comparação de movimentos escriturais, em vez de necessariamente relacioná-la com um momento dado por acabado? Por que não ler ao contrário o momento dado anteriormente como final? Assim, a publicação seria o momento inicial de uma teoria sobre sua criação, o início de um novo texto, reorganizado pelo recorte produzido pelo crítico.

Algumas especificidades das linhas de força:

- linhas não têm começo nem fim: cruzam-se, rompem-se, reconectam-se, desviam-se etc. Uma linha sozinha é uma genealogia, com início, direção e fim. Tem servido, historicamente, para traçar “linhas do tempo”. Mas um conjunto de linhas é um mapa;
- linhas não são pura dispersão, caos inapreensível e indomável. Linhas são formadas por pontos que, uma vez conectados, indicam direção, direções; conduzem, apontam, podem ser traçadas, retraçadas, conectadas, torcidas. Produzem direcionamentos e

ordenamentos, mas podem ser cruzadas, bifurcadas. Há na linha a imagem do caminho, do itinerário e, porque não são traçadas no vácuo, do rastro;

- não são apenas linhas, mas linhas *de força*, que se dão nos movimentos e nas relações promovidos; na energia das tensões; há campos de atração e dispersão.

Lembremo-nos do procedimento de “montagem” de *Rayuela*: os textos espalhados pelo chão e Cortázar *caminhando* entre eles, guiado pelo que ele mesmo chamou de “linhas de força”. Essas linhas são o que dão direção e velocidade a um suposto caminhar aleatório. Flanar pelas bordas dos textos espalhados no chão, deixando-se levar pelas formas dos encaixes e pela força dos trajetos. Caminhar entre os textos estilhaçados pelo chão. Há um fluxo entre esses textos, mas há também um fluxo entre meu caminhar e os encaixes em potência. Dois fluxos em relação, cada qual com seu ritmo próprio — “aglomerados idiorrítmicos”, Barthes (2003) chegou a chamar, em outro contexto. O que também tem a ver com contínuo — assunto para mais tarde [linha 5, “Contínuo do rascunho”].

O processo de estilhaçar as citações e anotações começou a mostrar uma outra face. Não se tratava somente de estruturar e organizar um ensaio por vir. Tratava-se também de prever e construir modos de entrar e percorrer *Mon coeur mis à nu*, lavrando caminhos não previstos na organização canônica de Malassis.

Estamos falando de multiplicidades (da construção do múltiplo) — mas multiplicidades *em relação a*: por isso dois fluxos. Multiplicidades não são pluralidade, ou não são *apenas pluralidade*, mas relação. O que tem a ver com contínuo e retradução. Estamos construindo ritmos de partida (em *Mon coeur mis à nu*) que nos levam a forjar ritmos de chegada (em *Meu coração nu e cru*). Estamos traçando linhas de força em sua ordenação canônica (Poulet-Malassis) que rearranjam as notas segundo outros itinerários (o percurso crítico do ensaio). Estamos procurando apreender a *atividade* de *Mon coeur mis à nu* (contínuo), seus movimentos, suas variações,

com estratégias cuja força está no múltiplo, ou melhor, na relação (retradução) [linha 5, “Contínuo do rascunho”, e “0. Buscar a saída”]. Movimentos, por fim, inscritos numa certa leitura de *Mon coeur mis à nu* que leva em conta sua escrita de cólera, sua composição, voluntária ou não, em *fusées*, sua encenação insuperavelmente contraditória de um eu que promete confissões e só entrega imprecações atiradas dispersamente sobre a folha (folhas, várias folhas avulsas). Voltarei a tais questões ao longo do ensaio [linhas 3, “História do manuscrito”, e 4, “Cólera/Teatralidade”]. Por ora, basta saber o já sabido: *Mon coeur mis à nu* não tem uma ordenação definitiva. Suas “notas” foram deixadas em folhas avulsas. A sequência canônica foi feita por Poulet-Malassis, e não se sabe que critérios adotou. Além disso, há em Baudelaire, no *dernier* Baudelaire, uma tensão crescente em relação à descontinuidade e ao inacabamento, que tem a ver, por sua vez, com a cólera, com a escrita de cólera, e com a modernidade, ou o modo como a modernidade impõe a circulação da poesia. Nos poemas em prosa isso é bastante perceptível, seja no modo como são publicados (em jornais e revistas, apesar da ideia de formarem futuramente um livro), seja no modo como Baudelaire trata a questão na correspondência pessoal — ora vê na desordenação sua força, como na carta-prefácio dos poemas em prosa, é verdade que cheia de ironia, para Arsène Houssaye, ora vê nessa desordenação um sofrimento sem fim, como numa carta para Poulet-Malassis de 1862, em que reclama do “sistema de fragmentação nos jornais que tanto me faz sofrer”¹³ (BAUDELAIRE, 1973, p. 256). Por último, a própria *fusée*, gênero “fora de gênero”, “aforismos incendiários” (GUYAUX, 2011, p. 10) que Baudelaire parece criar nos seus escritos póstumos, é isso: promessa de explosão, projeção, reenvio, máximas, aforismos, anedotas, pensamentos... lançados na folha, na ondulação da inspiração do dia e da circunstância, geralmente movidos por uma cólera ex-

¹³ “le système de fragmentation dans les journaux qui me fait tant souffrir”

plosiva — contra a França, contra o homem moderno, contra as Luzes, contra a calhorda (*canaille*) literária. “Quando tiver inspirado o desgosto e o horror universais”, escreve Baudelaire (1975, p. 660) em outro dos seus projetos, “terei então conquistado a solidão”¹⁴.

Ao me debruçar sobre os manuscritos digitalizados de *Mon cœur mis à nu*, pude identificar dois dados relevantes na ordenação canônica de Malassis, dispersamente relatados na Entrada 1 [voltei a eles na linha 3, “História do manuscrito”]: 1) não se trata de uma ordenação temática; certos temas vão e voltam ao longo de todo o texto; por exemplo: o tema do “dândi” aparece nas notas 5, 16, 22, 33 e 59 (numeração de Malassis); 2) a ordenação de Malassis tem no mínimo dois “furos” — as notas 28 e 28 *bis* e as notas 45, 45 *bis* (I) e 45 *ter* (II) — [descrevo esses furos na Entrada 1 e na linha 3, “História do manuscrito”] que desnaturalizam a sua ordenação e fazem surgir por dentro dos manuscritos assim ordenados a verdade da sua desordem e a possibilidade da sua reordenação.

Se por um lado a arbitrariedade da ordenação canônica de Malassis me parecia um aspecto importante dos inacabamentos de *Mon cœur mis à nu*, por outro não encontrava a estratégia que me permitisse trabalhar sobre sua ordenação sem cair nas soluções redutoras ou “genealógicas”. Levando em conta que já tinha uma tradução feita (tradução manuscrita), e que ao mesmo tempo iam se acumulando anotações, planos de parágrafos, citações de leituras críticas etc., comecei a me dedicar ao que então me parecia que viria a ser o “coração ensaístico” da tese. E percebi, a seguir, que meu processo de escrita havia me levado a recortar minhas anotações e as notas de *Mon cœur mis à nu*, espalhando-as sobre a mesa e traçando itinerários, agrupamentos e cisões conforme certas linhas de força guiavam o ensaio e, por conseguinte, meu modo de ler e construir o “original”. A essa *práxis* se juntou a *episteme* bermaniana, e então se tornou mais claro que, ao escrever sobre *Mon cœur mis à*

O francês é um animal de galinheiro, tão bem domesticado que nem ousa atravessar nenhuma cerca. Ver seus gostos em arte e em literatura. É um animal de raça latina; o lixo de casa não lhe desagrade, e em matéria de literatura é escatólogo. Refestela-se em excrementos. Os literatos de botequim chamam isso de *sal gaulês*.

Gosto invencível pela prostituição no coração do homem, de onde nasceu seu horror da Solidão. — Ele quer ser dois. O homem de Gênio quer permanecer um, solitário portanto. A glória é permanecer um e se prostituir de uma maneira particular.

É esse horror da Solidão, essa necessidade de esquecer seu eu na carne exterior, que o homem chama nobremente de necessidade de amar.

¹⁴ “Quand j’aurai inspiré le dégoût et l’horreur universels, j’aurai conquis la solitude”

nu recortando, desarranjando e rearmando as notas da ordenação canônica, eu já estava produzindo a segunda retradução do projeto (Entrada 2). Para evitar certos excessos e ressaltar a relação entre comentário e tradução, estilhacei as notas pelas margens do ensaio, conforme as linhas de força se desenhavam, davam e se davam a ler.

O comentário como tradução do original permite iluminar um aspecto preciso dos inacabamentos de *Mon cœur mis à nu*: não se trata mais do inacabado como manuscrito isolado, ou melhor, a página como unidade de inacabamento; trata-se aqui da própria ordenação e arranjo da obra como um rascunho, como inacabamento móvel.

Na tradução manuscrita, havia a sedução do “manuscrito absoluto”, a mimetização menardiana da materialidade manuscrita baudelairiana. Neste ensaio-tradução, há o risco de cair ou na desordem absoluta (propor uma edição em folhas avulsas, por exemplo) ou em múltiplas ordenações que se tornam, na prática, ilegíveis. Na tradução manuscrita, a solução foi forçar uma tradução diplomática e abrir um espaço de comentários sobre o processo de tradução, eventualmente recorrendo à imagem do meu próprio manuscrito para dar a ver certas ambivalências. Nesta tradução ensaística, a solução é a adoção do comentário ensaístico como forma de tradução, ou melhor, do comentário de tradução como forma de reconstruir seu texto de partida. Walter Benjamin (2015, p. 163), escrevendo sobre Baudelaire, ou escrevendo *com* Baudelaire: “A descrição daquilo que é confuso não é o mesmo que uma descrição confusa”. Para evitar malabarismos ilegíveis, esse deverá ser nosso signo solar.

Nesse sentido, para organizar nosso ensaio e, ao mesmo tempo, reorganizar nosso segundo *Meu coração nu e cru*, identifiquei as seguintes linhas de força (além desta linha 1, “Ensaio como tradução”, já devidamente desenhada): irreduzibilidade, história do manuscrito, cólera/teatralidade (cada qual poderia ser uma linha

de força isoladamente, mas, como veremos, funcionam melhor em articulação) e contínuo do rascunho. Poderíamos ainda destacar outras linhas de força (desordenação, *fusée* etc.), mas são questões que vão atravessando secundariamente essas linhas principais.

Por fim, pode-se ler este ensaio, curiosamente, de duas maneiras (também outras, bem entendido, mas aí serão por conta própria): 1) linearmente, como sugerem os bons modos do códice: 1. — 2. — 3. — 4. — 5.; 2) deixando-se flunar pelas margens (que então serão centro), isto é, pelas notas traduzidas e espalhadas, dando uma olhada, se assim quiser, na verborragia ensaística que as margeiam (o ensaio torna-se então a margem). Secundariamente, também há um tímido sistema de remissões internas: do mesmo modo que as notas da tradução manuscrita sugeriam a consulta dos projéteis X, Y e Z, também no ensaio abro colchetes em que aviso que determinada questão volta a aparecer na linha X, Y ou Z. Para os menos seduzidos por idas e vindas, basta continuar em frente: andaremos por tudo que temos que andar. Para os que se sentirem à vontade, podem consultar a referida linha e voltar para o ponto anterior.

2. Irredutibilidade.

Não é fácil falar de um autor sobre o qual já se falou tanto e tão continuamente. Não porque tudo tenha sido supostamente dito, mas porque aquilo que foi dito é de tal modo contraditório que ler a crítica baudelairiana se torna um labirinto de espelhos, o que advém, afinal, da sua própria obra: as aparências são e não são ao mesmo tempo, compondo um jogo infernal de afirmações (e deneгаções), contradições, remissões, aporias.

Há pelo menos 150 anos se fala de Baudelaire, nas mais diversas línguas e dos mais diferentes lugares teóricos. “O dilema de Baudelaire”, diz Hamburger (2007, p. 13), “foi examinado a partir de quase todos os ângulos possíveis — estéticos, sociais, psicológicos, existenciais, políticos e teológicos”. Tanto quanto Baudelaire é contraditório, sua crítica, no conjunto, também o é, o que não me parece uma coincidência. Os críticos se contradizem entre si e consigo mesmos. Essa excessiva abundância bibliográfica (que não significa esgotamento) não encerra as discussões em torno de Baudelaire. Pelo contrário, e felizmente, perpetua-as.

Daí um primeiro ponto a ter em mente: a irredutibilidade de Baudelaire, teorizada recentemente por Compagnon (2014), que não é, contudo, o primeiro a perceber a irredutibilidade baudelairiana, como ele mesmo admite:

‘Baudelaire irredutível’: foi com esse título que Georges Blin deu seu curso no Collège de France em 1968-1969. Em 2012, não ousei retomar o mesmo título e anunciei minhas aulas com o título ‘Baudelaire moderno e antimoderno’. As duas expressões eram sinônimos para mim e designavam a ambivalência essencial do poeta das *Fleurs du Mal* e do *Spleen de Paris*, sua ‘dualidade’ ou sua ‘reversibilidade’. Michel Leiris já confiava a Walter Benjamin, antes de 1940, que *Les Fleurs du Mal* eram ‘o livro de poesia mais irredutível’. O inventor da ‘modernidade’ ao mesmo tempo desejava e rejeitava o mundo moderno, detestava e adorava (COMPAGNON, 2014, p. 7)¹⁵.

Creio que a irredutibilidade baudelairiana não diga respeito somente à ambivalência moderna e antimoderna de Baudelaire. Se assim fosse, poderíamos falar de irredutibilidade em todo moderno

¹⁵ “‘Baudelaire irréductible’: c’est sous ce titre que Georges Blin donna son cours au Collège de France en 1968-1969. En 2012, je n’ai pas osé le reprendre et j’ai annoncé mes leçons sous l’intitulé ‘Baudelaire moderne et antimoderne’. Les deux expressions étaient synonymes dans mon esprit et désignaient l’ambivalence essentielle du poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, sa ‘dualité’ ou sa ‘réversibilité’. Michel Leiris confiait déjà à Walter Benjamin, avant 1940, que *Les Fleurs du Mal* étaient ‘le livre de poésie le plus irréductible’. L’inventeur de la ‘modernité’ fut à la fois attiré et repoussé par le monde moderne, le detesta et l’adora”

antimoderno — De Maistre, Flaubert, Chateaubriand, Nietzsche etc. —, o que tornaria a expressão pouco interessante, um chavão modelado sob medida para se falar de todo autor do qual muito já se falou e pouco se concluiu: continuam a escapar.

Outros críticos também chamaram a atenção, direta ou indiretamente, para a dificuldade de se enquadrar Baudelaire em qualificativos estáveis.

Guyaux (1986, p. 17):

As contradições de Baudelaire são, para retomar uma bela fórmula de Rimbaud, ‘o alimento de seu impulso criador’.

Perrone-Moisés (2003, p. 49):

Baudelaire é clássico ou moderno, romântico, parnasiano ou simbolista? Seus poemas permitem, topicamente, cada uma dessas leituras, e o conjunto invalida todas.

Hamburger (2007, p. 13):

Quase desde o princípio, Baudelaire foi considerado progressista e reacionário, original e banal, clássico e moderno, cristão e materialista, artista consumado e mau escritor, moralista vigoroso e homem incapaz de sinceridade.

Benveniste (2011, p. 66):

Baudelaire instalou na consciência do homem moderno a imagem da sensibilidade dupla, atraída por seus contrários.¹⁶

Essas irreduzibilidades têm se desdobrado recentemente tanto em termos críticos quanto em termos de edição e tradução. Se há algo em comum entre tantos trabalhos críticos recentes, é o

Bem criança, senti no meu coração dois sentimentos contraditórios, o horror da vida e o êxtase da vida.

Deve ser bom ser ao mesmo vítima e carrasco.

Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma em direção a Deus, a outra em direção a Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de nível; já a Satã, ou animalidade, é um prazer em Cair.

Entendo que se large uma causa para descobrir o que se experimenta servindo a outra.

¹⁶ “Baudelaire a installé dans la conscience de l’homme moderne l’image de la sensibilité double, attirée par ses contraires”

fato de começarem a percorrer regiões mais ermas da obra de Baudelaire: seus escritos póstumos, seus poemas em prosa (com exceção dos trabalhos de Charles Mauron e Suzanne Bernard, a prosa baudelairiana, ofuscada pela suposta “poesia pura” das *Fleurs du mal*, permanece pouco lida na França até pelo menos a segunda metade do século XX), sua relação com a política (Benjamin leitor de Baudelaire só é traduzido na França também na segunda metade do século XX)... De onde a dificuldade de se reproduzir hoje, sem uma nota de rodapé, certos pontos de vista críticos menos abertos para as ambivalências baudelairianas. Não conseguimos mais aceitar *totalmente* a ideia de despersonalização em Baudelaire (Hugo Friedrich), ou de poesia pura nas *Fleurs du mal* (Valéry). Baudelaire tem deslocado a crítica no sentido de exigir que ela não se situe num único lugar. Para dar conta do irreduzível, também ela teria que se fazer irreduzível.

Baudelaire já passou do poeta da poesia pura para o poeta politicamente engajado dos ingleses e estadunidenses das décadas de 1980 e 1990. Só na Alemanha há pelo menos duas leituras praticamente opostas, e ambas fundamentais para a crítica baudelairiana: a de Benjamin e a de Friedrich. Na França, que por muito tempo ficou restrita às *Fleurs du mal*, surge uma profusão de trabalhos voltados para o *dernier* Baudelaire a partir dos anos 2000, além de abordagens que investigam o que talvez pudéssemos chamar de um “Baudelaire irreduzível”, imagem que já aparece em Benjamin (remetendo a Michel Leiris), reaparece em Georges Blin e é cristalizada quase em clichê com Compagnon em *Baudelaire, l'irréductible* (2014).

O mesmo em relação à tradução — por onde volta, mais uma vez, a retradução. Basta olhar para as traduções das *Fleurs du mal* no campo literário de língua portuguesa¹⁷. Ou, para fazermos o es-

¹⁷ Ver FALEIROS e MATTOS, 2017.

forço de fincar os pés no multiverso de *Mon coeur mis à nu*, as traduções brasileiras de *Mon coeur mis à nu*¹⁸. Partindo de Aurélio e passando por Fernando Guerreiro, Tomaz Tadeu e Jonas Tenfen, vê-se, com exceção deste último, uma abertura gradual para o múltiplo e para o irreduzível, para a convivência, não necessariamente voluntária, com o não fixado — um não fixado que, no entanto, é preciso fixar para dar a ler.

O que tem de mais proveitoso na irreduzibilidade de Baudelaire é o fato de ela não se dar apenas no âmbito “conteudístico” da sua obra (suas afirmações contraditórias, seus paradoxos, suas imagens opostas, suas convicções alternadamente modernas e antimodernas), mas também no encontro de um tipo de ética, de um modo de ser, e de um tipo de estética, isto é, uma forma poética que tem a ver com uma forma de vida. Como afirma Berardinelli (2007, p. 54-55),

alternativamente, e dependendo do alvo polêmico do momento, Baudelaire lançará uma luz sarcástica sobre a obtusidade moral que não sabe distinguir o que é belo e o que é feio ou, ao contrário, a obtusidade estética que não saber ver, sob a superfície das aparências, a oposição entre bem e mal, entre inocência e pecado. Assim julgará inocentes e puras algumas encarnações convencionais e comumente condenadas do pecado, para depois julgar sordidamente pecaminosas e ousadamente culpáveis figuras sociais aceitas, burgueses de boa vontade e do bem entendido de modo convencional. Para Baudelaire, a prostituta não é apenas esteticamente mais sugestiva e atraente do que a esposa: é também mais pura e inocente. Na sociedade burguesa formada pelo domínio das trocas e do dinheiro, a verdadeira prostituição é aquela mascarada, hipócrita, da relação conjugal.

Assim, a irreduzibilidade de Baudelaire pode ser melhor representada pela imagem do choque, já presente, aliás, no arsenal imagético de Benjamin (2015, p. 168): a um choque de afirmações

¹⁸ Ver minha dissertação de mestrado (MATTOS, 2015).

contraditórias corresponde um choque de formas contraditórias, o que, no fim das contas, tem relação com um choque de modos contraditórios de vida, para retomar a relação entre forma e vida, forma e experiência, evocada no “Buscar a entrada” e a ser reevocada ao longo deste ensaio. Baudelaire é o revolucionário de 1848 e o dândi aristocrata; o moralista de *Mon coeur mis à nu* e o amoral antimoral dos mesmos escritos póstumos. A toda escolha de vida tomada (conscientemente ou não) por Baudelaire corresponde uma certa busca estética por uma forma que dê conta da irreduzibilidade dessas experiências. É o que se observa fartamente nas *Fleurs du mal*, mas também no *Spleen de Paris*: poemas em prosa publicados desordenadamente em jornais — Baudelaire odiava a imprensa, mas dela dependia, inclusive financeiramente, e nela encontrava o público leitor burguês ao qual dirigir de frente seus ataques. E é o que se observa em *Mon coeur mis à nu*. A irreduzibilidade desse rascunho de obra por vir, por perseguir, é um equilíbrio tênue entre aquilo que Baudelaire diz e aquilo que Baudelaire *faz* — em termos de linguagem, em termos de escrita. Digo isso tanto para me situar em relação à irreduzibilidade de Compagnon, quanto para me situar em relação à crítica literária mais recente, que tem recorrido ao *dernier* Baudelaire como fonte de afirmações e contradições predominantemente “conteudísticas” que possam balizar/corroborar certas leituras, digamos, “temáticas” de Baudelaire. É o caso, em certa medida, do próprio Compagnon (tanto no *Baudelaire, l’irréductible*, de 2014, quanto nos *Antimodernes*, de 2005), que recorre a numerosos trechos de *Mon coeur mis à nu*, *Fusées*, *Hygiène*, *Pauvre Belgique* etc. (em suma, o último do último Baudelaire, o Baudelaire póstumo e impublished em vida), além da correspondência pessoal do poeta, para evidenciar sua modernidade antimoderna; ou é o caso de André Hirt e seu *Le monde va finir* (2010), em que o autor procura interpretar a sentença “le monde va finir”, último projétil (na ordenação de Malassis) de *Fusées*, lançando mão de uma série de outras afirmações do Baudelaire tardio para fazer

a sentença “le monde va finir” girar numa roda de interpretações e reinterpretções de fundo desconstrucionista; ou também Pierre Pachet e seu *Le premier venu: essai sur la pensée de Baudelaire* (2009), em que se busca uma abordagem mais ou menos temática da “*pensée*” baudelairiana: o sadismo, o erótico, o reacionarismo herdado de De Maistre, o espírito revolucionário de 1848, a prostituição sagrada, o sacrifício... uma miríade de assuntos (fartamente presentes nos escritos póstumos) cujo desdobramento sobre a realidade empírica desses escritos (sua condição de rascunho, sua dispersão, sua relação com o imediato da escrita, seu caráter irrealizável etc.) nem sempre ocupa o primeiro plano. Ou mesmo, por fim, a leitura de Sartre (1947), mais datada, que usa numerosos trechos dos “*journaux intimes*” com a única função de embasar certo ponto de vista interpretativo da obra e da vida do poeta (no caso de Sartre, sua máquina interpretativa leva inclusive a um longo julgamento moral). Também a correspondência de Baudelaire tem sido lida nessa mesma trilha, buscando afirmações que ilustrem posições (e suas respectivas contradições) sobre determinados assuntos. O que não é um problema. São modos possíveis de se entrar e percorrer diferentes escritos, muitos deles no limite entre o literário e o documental, de um autor que se desdobrou em tantas possibilidades de escrita

Tem-se por vezes olhado para *Mon coeur mis à nu* como reservatório de seus conteúdos mais “polêmicos”, às vezes até com exageros, como se ali se pudesse acessar a exposição nua e crua, sem disfarces, sem encenação, intimidade absoluta, de opiniões pessoais sobre tudo e todos. Esse tipo de leitura tem grande importância — é uma das dimensões da cólera, talvez a mais evidente. Mas há outra dimensão da cólera que é precisamente o que “acontece com o texto”, ou o que o texto faz acontecer em relação à sua materialidade. Isto é, sua destruição, sua impossibilidade de *achèvement*, uma forma de vida que, em relação a uma forma de es-

A Revolução, pelo Sacrifício, confirma a Superstição.

Análise das Contra Religiões, exemplo: A prostituição sagrada. O que é a prostituição sagrada? Excitação nervosa, misticismo do paganismo. O misticismo, traço de ligação entre o paganismo e o Cristianismo. O paganismo e o cristianismo são uma prova recíproca. A revolução e o Culto da Razão provam a ideia do Sacrifício. A Superstição é o reservatório de todas as verdades.

Música
 Da Escravidão
 Das mulheres da Sociedade
 Das moças
 Dos magistrados
 Dos sacramentos
 O homem de letras é o inimigo do mundo
 Dos Burocratas

crita, só pode levar à sua impossibilidade de realização. É essa condição da escrita de *Mon coeur mis à nu*, do seu processo interminável, do seu fracasso, da encenação de um fracasso, que me interessa. “Interpretar um texto”, afirma Barthes em *S/Z* (1970, p. 11), “não é lhe dar um sentido (mais ou menos fundado, mais ou menos livre), mas é apreciar de que plural ele é feito”¹⁹: uma procissão não lienar de cólera, promessas de explosão, efeitos teatrais, ataques pessoais, personagens fantasmagóricos da fauna social etc., que se manifestam tanto nas afirmações e contradições dessas afirmações quanto na forma cumulativa, dispersa, aforística, assintática, assindética, inacabada, beirando a explosão (*fusées*), das suas notas. É aí, penso, que a irredutibilidade de Baudelaire encontra as tensões mais interessantes, sem se reduzir ela mesma a uma pura “interpretação” dos conteúdos ou a uma pura descrição material; pelo contrário, procura as reverberações de uma coisa na outra.

Podem-se perceber, ao menos para fins didáticos, dois polos na crítica sobre *Mon coeur mis à nu*: um ilustrado por Sartre e outro por Gérard Dessons. De um lado, o trabalho clássico de Sartre, em que o filósofo, como observou Bataille (2015, p. 52-53), dedica-se basicamente a sublinhar certas passagens e proceder como “um juiz moral, ao qual importa saber e afirmar que Baudelaire é condenável”. Essa tendência “conteudística”, no sentido eminentemente negativo do termo, tende a prevalecer entre os críticos que recorrem aos escritos póstumos, transformados, qual sua correspondência, em “escritos íntimos”. Por outro lado, para além daqueles que se dedicaram à edição (Pichois e Guyaux, principalmente), podemos destacar Gérard Dessons (2015) como um autor que, situado na crítica literária “propriamente dita”, olha para os escritos póstumos buscando iluminar a tensão entre uma forma (ritmo — Meschonnic relido) e uma postura ética (encolerizada e antimo-derna) ditada por essa forma, ou que dita essa forma — ou ambos.

¹⁹ “Interpréter un texte, ce n’est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c’est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait”

Chega inclusive a propor um gênero literário, contraepopeia da modernidade, partilhado por Poe e Baudelaire: a *fusée*. Os conteúdos também aqui interessam, não como testemunhos diretos de um “coração desnudado”, mas como um jogo de afirmações e contradições que têm a ver com a postura encenada baudelairiana e com a forma encolerizada, fracassada mesmo, que dita as regras do espetáculo *Mon coeur mis à nu*

Claro que essa é uma síntese reducionista da crítica baudelairiana dedicada aos escritos póstumos. Estamos reduzindo em termos de “abordagem” aquilo que já é, em termos de quantidade, bastante reduzido: a revista *L'Année Baudelaire*, por exemplo, que sucede a *Études baudelairiennes* (1959-1991) e marca editorialmente a emergência de uma nova geração de estudiosos de Baudelaire, já conta com 21 publicações, cada uma com cerca de 15 textos (autores da Europa, América, Ásia, África e Oceania), e nenhum trabalho, até onde pude consultar, dedicado *especificamente* a *Mon coeur mis à nu* e aos problemas que ele coloca para a obra baudelairiana em termos de gênero, construção editorial etc. No portal Cairn (<https://www.cairn.info>), banco de dados frutuoso de revistas e publicações esgotadas, também muito pouco se encontra dedicado a *Mon coeur mis à nu*. O pouco que se encontra resume-se a citar passagens ocasionais dos escritos póstumos a fim de ilustrar sua postura antimoderna, misógica etc. Em termos de publicações em livro, vemos recentemente alguns autores voltados com atenção para os escritos póstumos: Compagnon (2011 e 2014), mapeando a topografia da postura antimoderna de Baudelaire; Steve Murphy (2007), analisando os poemas em prosa e, em paralelo, recorrendo a *Mon coeur mis à nu* e *Fusées*; Pachet (2009) e Hirt (2010), já mencionados. Também vale mencionar o trabalho pioneiro de Charles Mauron (*Le dernier Baudelaire*), rara investida crítica dos anos 1960 sobre os poemas em prosa e, de quebra, os escritos póstumos. Além do prefácio de Sartre (1947), já mencionado, e dos trabalhos dos editores críticos, ou críticos editores,

Claude Pichois, André Guyaux, Marcel Ruff etc. Seus prefácios para as edições de *Mon coeur mis à nu* (no caso de Pichois, tanto a edição da Pléiade quanto a edição diplomática da Droz) são exemplos raros de estudos que procuram levar em conta tanto sua materialidade quanto suas dinâmicas de circulação, não aceitando de imediato, sem o devido processamento crítico, o fato de serem obras “inacabadas”, “póstumas”, “escritos íntimos”, “projetos” etc. Levam em consideração suas “condições de existência”, por assim dizer. O mesmo com Béatrice Didier (1973) e sua noção de “poétique du brouillon”, a reaparecer mais tarde [linha 5, “Contínuo do rascunho”].

Por vezes algumas abordagens mais recentes que recorrem a trechos dos escritos póstumos parecem acreditar demasiadamente naquilo que Baudelaire diz, e parecem não levar em conta aquilo que *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* etc. fazem. É uma abordagem necessária, em parte determinada pelo tipo de recorte que esses estudos tendem a fazer da obra baudelaireana. Se lêssemos as *Fleurs du mal* somente pelo que está dito, continuaria sendo interessante, tanto os poemas quanto os trabalhos sobre os poemas. Contudo, é o choque entre aquilo que as *Fleurs du mal* dizem e aquilo que elas fazem (a dobra entre uma coisa e outra) que tem permitido as articulações mais interessantes, inclusive para mostrar o quanto elas têm de insolúveis, vivas, irredutíveis. O mesmo em relação aos poemas em prosa. E o mesmo em relação a *Mon coeur mis à nu*. Por exemplo, a cólera. É possível mapear e ler esse “tema” em Baudelaire, recorrendo a passagens dos escritos póstumos em que um Baudelaire encolerizado se volta contra todos. O que me parece mais interessante, contudo, é como a cólera *afirmada* também se afirma na escrita, o que leva a uma dobra que nos permite olhar para o contínuo. De fato, como tentarei mostrar [linha 4, “Cólera/Teatralidade], parte dos inacabamentos de *Mon coeur mis à nu* tem uma relação gerativa, degenerativa, com a cólera,

com a escrita de cólera. Em resumo, para repisar uma citação sempre palmilhada de Susan Sontag (1987, p. 31), ela mesma, aliás, provocativamente redutora, “a arte não é apenas sobre alguma coisa, ela é alguma coisa”.

Curiosamente, algumas das abordagens menos preocupadas com o inacabado, a desordenação, a estabilização dos manuscritos etc. dão, além de uma contribuição “interpretativa” evidente, uma involuntária contribuição em relação às linhas de força que podemos traçar entre as notas de *Mon coeur mis à nu*.

Por exemplo:

Ao analisar o mal em Baudelaire (análise que é na verdade construída como um contraponto às teses de Sartre sobre os chamados *Journaux intimes*), Bataille (2015, p. 46) aproxima um trecho de *Fusées* de um trecho de *Mon coeur mis à nu*:

em diversas ocasiões, miseravelmente, sem trégua, sujeitou-se ao princípio do trabalho: ‘Somos, a cada momento’, escreve em seus *Diários íntimos*, ‘atropelados pela ideia e pela sensação do tempo. E só há dois meios de escapar desse peso, de esquecê-lo: o prazer o trabalho. O prazer nos consome. O trabalho nos fortifica. Escolhamos’. Essa posição está próxima de outra, formulada anteriormente: ‘Há, em todo homem, a toda hora, duas postulações simultâneas...

Compagnon (2011, p. 34), destacando a presença de De Maistre em Baudelaire, começa citando a nota “Há em toda mudança algo de infame... etc.”, para, em seguida, reproduzir parcialmente as notas sobre 1848:

Em fevereiro de 1848, Baudelaire inicialmente se embriagara com a Revolução: ‘Minha embriaguez em 1848. / (...) Gosto pela vingança. Prazer *natural* da ruína.’ A mesma definição antifilosófica da *natureza* se encontra em todos os fragmentos de *Meu coração desnudado* sobre a

Há em toda mudança algo de infame e de agradável ao mesmo tempo, algo que tem a ver com Infidelidade e mudança de casa. Isso basta para explicar a revolução francesa.

Minha embriaguez em 1848. De que natureza era essa embriaguez? Gosto de vingança. Prazer natural por demolição.

Embriaguez literária; Lembranças de Leituras.

15 de Maio. — Ainda o gosto da destruição. Gosto legítimo se tudo o que é natural é legítimo.

Os Horrores de Junho. Loucura do povo e loucura da burguesia. Amor natural pelo crime.

Meu furor no golpe de Estado. Quanto eu aguentei de tiro de fuzil. De novo um Bonaparte! que vergonha!

E no entanto tudo está pacificado. O presidente não tem um direito a invocar? É isso o que é o Imperador Napoleão III. O que ele vale. Encontrar a explicação da sua natureza, e sua providencialidade.

1848 só foi divertido porque cada um construía utopias como castelos na Espanha.

1848 só teve charme pelo próprio excesso de Ridículo.

Revolução, a fim de explicar a fruição que a destruição oferece ao homem: “15 de maio. — Sempre o gosto pela destruição. Gosto legítimo se tudo o que é natural é legítimo.” Entretanto, em junho: “Os horrores de Junho. (...) Amor natural ao crime.”

Depois, menciona o trecho da carta para Ancelle em que Baudelaire diz que 1848 o deixou “fisicamente despolitizado”. Depois, cita parte da nota em que Baudelaire fala de Napoleão III, do telégrafo e da imprensa. Depois, cita uma passagem de Chateaubriand que poderia perfeitamente fazer parte de *Mon coeur mis à nu*: “os franceses instintivamente vão para o poder; não gostam da liberdade; só a igualdade é o ídolo deles. Ora, a igualdade e o despotismo têm ligações secretas. Sob essas duas relações, Napoleão tinha sua origem no coração dos franceses”.

Edward Kaplan (2005, p. 88) reúne algumas passagens dos escritos póstumos que dizem respeito às “*règles éternelles de ma vie*”, uma série de regras morais, conselhos de cuidado consigo mesmo, obrigações religiosas etc. que Baudelaire coloca no papel. Assim, reorganiza e aproxima notas das três séries póstumas – *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* e *Hygiène*.

Pachet (2009) faz um agrupamento de notas a partir da postura ambígua que revelam:

‘Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma em direção a Deus, a outra em direção a Satã’. Tal frase, se o leitor não quiser se deixar enganar pela ‘superstição’ (outro termo ambíguo estudado) baudelairiana, deve poder ser lido junto com este: “Há em toda mudança algo de infame e de agradável ao mesmo tempo, algo que tem a ver com infidelidade e mudança de casa”, e também junto com todas as proposições em que se associa a um objeto a possibilidade simultânea de uma dupla orientação (PACHET, 2009, p. 124)²⁰.

²⁰ “‘Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan.’ Une telle phrase, si le lecteur ne veut pas être dupe de la ‘superstition’ (autre terme d’une ambiguïté étudiée) baudelairienne, doit pouvoir être lue en résonance avec par exemple celle-ci: ‘Il y a dans tout changement quelque chose d’infâme et d’agréable à la fois, quelque chose qui

Esses usos críticos de passagens de *Mon coeur mis à nu* (mas não só) colocam em questão as fronteiras entre os escritos póstumos e reorganizam suas notas conforme a “linha de força” que estão traçando. Além disso, em se tratando das obras traduzidas no Brasil que citam *massivamente* notas de *Mon coeur mis à nu* (como é o caso d’*Os antimodernos*, de Compagnon, dos textos de Benjamin sobre Baudelaire — *Baudelaire e a modernidade* e *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* — e do *A literatura e o mal*, de Bataille), pergunto-me se não poderíamos dizer que essas publicações de algum modo fazem parte do espaço de retraduições brasileiras de *Mon coeur mis à nu*, tal é a quantidade de notas da obra que traduzem. Nesse sentido, poderíamos acrescentar ao grupo de tradutores brasileiros os nomes de Laura Taddei Brandini (*Os antimodernos*), João Barrento (*Baudelaire e a modernidade*) e José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista (*Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*), e Fernando Scheibe (*A literatura e o mal*), por exemplo.

Para não estendermos demais a questão, é suficiente ficarmos com a constatação de que, ao tratar de certos caminhos de leitura em Baudelaire, recorrendo a afirmações, contradições e regularidades “retóricas” dos escritos póstumos, esses autores, provavelmente sem tal intenção, começam a apontar alguns caminhos de reorganização possível, além de estabelecer pontos de contato entre as fronteiras de *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* e *Hygiène*.

Baudelaire é e não é confessional; é e não é moralista; é e não é prosaico... Se alguma coisa é minimamente “estável” é sua capacidade de contradizer e se contradizer o tempo todo, contradição que até certo ponto derrama sobre questões formais: como o poeta

tient de l’infidélité et du démenagement’, et en général avec toutes les propositions où à un objet est associée la possibilité simultanée d’une double orientation”

da arquitetura rigorosa (no conjunto e no detalhe) de que fala Hugo Friedrich (1978) em relação às *Fleurs du mal* chega aos *Petits poèmes en prose*, que, além de serem em prosa, são, enquanto poemas autônomos, textos sem uma ordenação definitiva? [Na linha 4, “Cólера/Teatralidade”, situo melhor a questão, menos óbvia do que parece.] Ao mesmo tempo, e para contradizer a própria pergunta, sabemos o quanto há de prosaico mesmo na forma fixa das *Fleurs du mal*. De todo modo, questões “formais” desse tipo não podem ser vistas isoladamente. O que importa, por enquanto, é apontar para a dificuldade de se reduzir Baudelaire em um único e invariável trajeto.

A ideia de irredutibilidade não diz respeito somente à dificuldade de estabilizar a obra de um autor tão contraditório. Essa irredutibilidade se estende ao detalhe, isto é, ao caso específico de *Mon coeur mis à nu*, que é irredutível por si só (no que diz respeito aos seus inacabamentos, ordenações, estabilizações), e que por sua vez torna irredutível um projeto de tradução que queira traduzir suas aberturas, suas latências, seus arranjos e desarranjos. O múltiplo que é *Mon coeur mis à nu* torna múltiplo *Meu coração nu e cru*.

Sua irredutibilidade não tem a ver somente com certas afirmações que podem ser ali encontradas. Tem a ver com sua atividade — aquilo que um texto faz, na fórmula muito repetida de Meschonnic.

Uma obra inacabada, necessariamente irredutível a uma única “forma” (a única estabilização, ordenação, transcrição, seleção...), tem a ver, portanto, com a retradução, exemplo maior de que toda obra, ao se fazer tradução, torna-se irredutível a uma única forma de tradução. Ora, a retradução pode, nesse sentido, tornar-se estratégia de tradução: estratégia para construção do múltiplo. A retradução é uma forma de gerar formas que não reduzem as irredutibilidades. O que tem a ver, finalmente, com o contínuo [linha 5, “Contínuo do rascunho”]: não só o que o texto diz, mas o que ele

faz; não só o que o texto expressa linguisticamente, mas seu discurso, sua inscrição na história (relação com a crítica, com as traduções anteriores, com o público leitor) por um sujeito (tradutor-editor, responsável por tornar esse texto inacabado, e portanto ilegível e inacessível, minimamente “estabilizado”, isto é, legível). O desafio, portanto, é como construir essas necessárias estabilizações com espaço suficiente para que ele continue vibrando, movendo-se, mais ou menos instável, inapreensível de todo. A questão do inacabamento da ordenação não diz respeito a não haver “ordenação nenhuma”, mas a não ser possível uma ordenação definitiva, o que pede da parte do editor-tradutor uma relação radicalmente crítica e criativa com o material.

O ponto positivo da noção de irredutibilidade, num primeiro momento, é o fato de permitir olhar para Baudelaire, *Mon coeur mis à nu* e *Meu coração nu e cru* sem operar por exclusões dicotômicas. “Não se trata de ser ou não ser”, escreveu Murilo Mendes (2001, p. 129), leitor confesso do último Baudelaire, “Trata-se de ser e não ser”. É e não é obra, está e não está acabado. Num segundo momento, meu projeto tradutório, para dar conta de os inacabamentos que me parecem mais significativos, não se forma de uma única tradução, mas de um conjunto de duas reescritas, cada uma lançando luz sobre um canto específico do labirinto: uma tradução manuscrita que coloca em evidência o inacabamento do manuscrito; uma flânerie guiada que evidencia a desordenação constitutiva das notas.

Outro ponto positivo da noção de irredutibilidade: posso reconhecer o quanto tem de contraditório na crítica sobre Baudelaire, reconhecer o quanto ele mesmo tem de contraditório ao longo da sua obra (ou mesmo em uma obra em específico), e ainda assim seguir pensando e falando sobre Baudelaire. Isto é, a irredutibilidade permite que as contradições da crítica e da obra baudelairiana não sejam paralisantes, mas produtoras.

Em certa medida, a dita obra moderna é em si mesma irreduzível a um acabamento final. Olhamos para a obra literária como objeto (inclusive de pesquisa), mas a obra moderna é, em geral, processo — o *ouvriérisme de l'oeuvre*. O inacabamento como o acabamento possível de *Mon coeur mis à nu* — e da maior parte das obras modernas. A literatura é talvez essa marginalização interminável dela mesma²¹. Contém seu próprio mito, o Livro, que é também, ironicamente, o impossível, o colapso do que não chegou a se erguer. Ao escrever *Un coup de dés*, Mallarmé imaginava escrever o Livro, mas ele já é um naufrágio: o texto, vertical, colapsa e afunda. E Baudelaire, na tentativa de colocar em prática o projeto de Poe do livro total, fiel a seu título, encena um naufrágio espiritual. Susan Sontag (2015, p. 28-29), em *A vontade radical*, se pergunta: “Existe alguém que *queira* dizer ‘tudo o que pode ser dito’? A resposta psicológica plausível seria aparentemente ‘não’. Todavia o sim também é plausível — como um ideal ascendente da cultura moderna”.

Essa é uma das manifestações da modernidade no literário. Outra, já mencionada, é sua singular antimodernidade. Para Berardinelli (2016, p. 66), “a melhor literatura moderna é violentamente ou modereadamente antimoderna, repleta de nostalgia e desconfiada em relação ao futuro”. A literatura moderna, ou pelo menos uma certa literatura moderna, é então a explosão permanente das suas próprias margens, das suas próprias possibilidades, a tal ponto que, nos casos mais radicais (dos quais *Mon coeur mis à nu* faz parte), vê-se a ruína da literatura como conceito. Só é possível sua negação, sua impossibilidade insondável. A destruição dos gêneros — o que, na pior das hipóteses, não deixa de produzir pelo menos uma teoria.

Mon coeur mis à nu é irreduzível por muitas razões, mas a mais evidente diz respeito à sua estabilização enquanto livro. Não sendo exatamente livro, mas projeto de livro, sua ordenação é mó-

²¹ Agradeço ao Prof. Camille Dumoulié por essas contribuições.

vel, não há uma única montagem possível, ainda que haja uma ordenação canônica (feita por Poulet-Malassis) que, até onde pude pesquisar, permanece editorialmente inquestionada nas edições francesas e traduções luso-brasileiras. Assim, *Mon coeur mis à nu* não é irreduzível (e, portanto, múltiplo) apenas na sua “estabilização”, na transcrição do material manuscrito, mas também na ordenação desse material, só “fixado” pelo gesto arbitrário, ainda que necessário, de Poulet-Malassis. Ao colocar em primeiro plano no meu projeto tradutório essas múltiplas dimensões (que são, a rigor, dimensões do seu inacabamento), pode-se ver a retradução como estratégia de tradução, na medida em que uma única tradução não parece poder dar conta dessas dimensões ao mesmo tempo. É necessário um espaço de traduções.

“Minha alma explode”²², escreve Baudelaire (1975, p. 357) nos poemas em prosa, e também explode o texto, projeto de texto, em variadas reescritas. A retradução como forma de conviver com a irreduzibilidade do múltiplo — o múltiplo que é a desordenação prévia de *Mon coeur mis à nu*, o múltiplo que é sua condição de rascunho interminável *a ser realizado* como obra, o múltiplo que são suas formas de circulação editorial.

Daí uma primeira hipótese que sustenta esta pesquisa, que anuncio sem por enquanto me aprofundar: é redutor estabilizar *Mon coeur mis à nu*, que é por si só irreduzível, numa única reescrita, num único trajeto tradutório, numa única tradução — é preciso a retradução.

3. História do manuscrito.

De 1855 datam as primeiras notas de *Fusées*. Em 1859 aparecem as primeiras linhas de *Mon coeur mis à nu*. São informações

²² “Mon âme fait explosion”

deduzidas a partir do que sobrou da correspondência de Baudelaire.

Em 1º de abril de 1861, escreve para a mãe, Madame Aupick, e menciona *Mon coeur mis à nu*, afirmando que seria um projeto começado há dois anos. Notavelmente, Baudelaire já tocava na impossibilidade prática de sua realização:

O que me salvou do suicídio foram duas ideias que parecerão bastante pueris. A primeira é meu dever de fornecer indicações minuciosas para o pagamento de todas minhas dívidas, sendo necessário ir primeiramente até Honfleur, onde estão todos os meus documentos, só inteligíveis para mim. A segunda, confessarei?, é que seria muito duro terminar antes de ter publicado pelo menos minhas obras críticas, se eu renunciasse aos dramas (há um segundo projetado), aos romances, e enfim a um grande livro com o qual sonho há dois anos: *Meu coração nu e cru*, onde colocarei todas as minhas cóleras. Ah! se esse livro por acaso vir a luz do dia, as *Confessions* de J.J. [Rousseau] parecerão pálidas. Como pode ver, ainda sonho. Infelizmente, para a confecção desse livro singular, seria preciso guardar as massas de cartas de todo mundo, que, depois de vinte anos, dei ou queimei²³ (BAUDELAIRE, 1973, p. 141).

Em 6 de maio do mesmo ano, também para a mãe, volta a mencionar *Mon coeur mis à nu*, repetindo seu caráter irrealizável:

Ainda tenho projetos: *Meu coração nu e cru*, romances, dois dramas, sendo um para o Théâtre-

²³ “Ce qui m’a surtout sauvé du suicide, c’est deux idées qui paraîtront bien puériles. La première, c’est que mon devoir était de te fournir des notes minutieuses pour le paiement de toutes mes dettes, et qu’ainsi il fallait d’abord aller à Honfleur, où sont classés tous mes documents intelligibles pour moi seul. La seconde, l’avouerai-je ? c’est qu’il était bien dur d’en finir avant d’avoir publié au moins mes oeuvres critiques, si je renonçais aux drames (il y en a un second projeté), aux romans, et enfin à un grand livre auquel je rêve depuis deux ans : *Mon coeur mis à nu*, et où j’entasserai toutes mes colères. Ah ! si jamais celui-là voit le jour, les *Confessions* de J.J. paraîtront pâles. Tu vois que je rêve encore. Malheureusement pour la confection de ce livre singulier, il aurait fallu garder des masses de lettres de tout le monde, que j’ai, depuis vingt ans, données ou brûlées”

Français, mas tudo isso será feito? Não acredito mais²⁴ (BAUDELAIRE, 1973, p. 152).

Em 25 de julho (ainda 1861 e ainda para a mãe), escreve, reempregando a palavra “sonho” da carta de 1º de abril:

Não falarei de todos os sonhos literários a terminar em Honfleur. Seria muito longo. Será mais rápido numa conversa: em suma, 20 ideias de romances, 2 dramas, e um grande livro sobre mim mesmo, minhas *Confissões*²⁵ (BAUDELAIRE, 1973, p. 182).

Em carta de 18 de agosto de 1862, dessa vez para Arsène Houssaye, faz a única menção a *Fusées*: “Encontrei dois títulos novos: *Fusées et Suggestions. Soixante-six suggestions*”²⁶ (BAUDELAIRE, 1973, p. 256).

Em 13 de janeiro de 1863, assina um contrato com o editor J. Hetzel, em que se inclui a publicação de *Mon coeur mis à nu*:

Afirma-se ainda que M. Hetzel se compromete a publicar, a mesmo valor e condições, o primeiro volume de contos que o senhor Baudelaire se propõe a escrever e os demais volumes que intitula provisória ou definitivamente de *Meu coração nu e cru*²⁷ (BAUDELAIRE, 1973, p. 290).

Em 3 de junho de 1863, escreve para a mãe e volta a relacionar *Mon coeur mis à nu* às *Confessions* de Rousseau (agora em dissonância) e manifesta o desejo de vir a publicar a obra:

²⁴ “J’ai encore des projets: *Mon coeur mis à nu*, des romans, deux drames, dont un pour le Théâtre-Français, tout cela sera-t-il jamais fait? Je ne le crois plus”

²⁵ “De tous les rêves littéraires à accomplir à Honfleur, je ne t’en parle pas. Ce serait trop long. Ce sera moins long dans la conversation: bref, 20 sujets de roman, 2 sujets de drame, et un grand livre sur moi-même, mes *Confessions*”

²⁶ “J’ai trouvé deux titres nouveaux: *Fusées et Suggestions. Soixante-six suggestions*”

²⁷ “Il est dit encore que M. Hetzel s’engage à publier aux mêmes prix et conditions le premier volume de nouvelles que M. Baudelaire se propose de faire et les autres volumes qu’il intitule provisoirement ou définitivement *Mon cœur mis à nu*”

Meu coração nu e cru, que se tornou a verdadeira paixão do meu cérebro, e que será algo diferente das *Confessions* de Jean-Jacques. [...] Já tenho uma oferta para *Meu coração nu e cru*, que só existe no estado de notas²⁸ (BAUDELAIRE, 1973, p. 302-303).

Dois dias mais tarde, de novo para a mãe:

Pois bem! sim, esse livro tão sonhado será um livro de rancores. Certamente minha mãe e mesmo meu padrasto serão respeitados. Mas, ao contar minha educação, a maneira como se formaram minhas ideias e meus sentimentos, quero fazer sentir ininterruptamente que me sinto estrangeiro ao mundo e a seus cultos. Destinarei contra *toda a França* meu real talento de impertinência. Tenho necessidade de vingança como um homem cansado tem necessidade de um banho. [...] Só publicarei *Meu coração nu e cru*, é verdade, quando tiver uma fortuna conveniente para, se necessário, me abrigar fora da França²⁹ (BAUDELAIRE, 1973, p. 305).

Em 1º de janeiro de 1865, ao fazer uma lista das obras a publicar, inclui o projeto:

Quanto à série *Nouvelles* e quanto a *Meu coração nu e cru*, falarei deles quando estivermos juntos. Serão então os grandes dias da maternidade³⁰ (BAUDELAIRE, 1973, p. 433-434).

No mês seguinte, em carta de 3 de fevereiro de 1865 para o agente literário Julien Lemer, menciona *Mon coeur mis à nu*, após falar longamente de *Pauvre Belgique!*:

²⁸ “Mon coeur mis à nu, qui est devenu la vraie passion de mon cerveau, et qui était autre chose que les *Confessions* de Jean-Jacques. [...] Il y a déjà une offre pour *Mon coeur mis à nu*, qui n'existe qu'à l'état de notes”

²⁹ “Eh bien! oui, ce livre tant rêvé sera un livre de rancunes. À coup sûr ma mère et même mon beau-père y seront respectés. Mais tout en racontant mon éducation, la manière dont se sont façonnés mes idées et mes sentiments, je veux faire sentir sans cesse que je me sens comme étranger au monde et à ses cultes. Je tournerai contre la *France entière* mon réel talent d'impertinence. J'ai besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin d'un bain. [...] Je ne publierai, certes, *Mon coeur mis à nu*, que quand j'aurai une fortune assez convenable pour me mettre à l'abri, hors de France, s'il est nécessaire”

³⁰ “Quant à une série de *Nouvelles* et à *Mon coeur mis à nu*, je les ferai près de toi. Ce seront alors les grands jours de la maternité”

Tenho duas outras grandes obras começadas, mas sinto que só conseguirei terminá-las a contento em Honfleur. É uma série de *Nouvelles*, todas parecidas entre si, e um grande monstro, tratando *de omni re*, e intitulado: *Meu coração nu e cru*³¹ (BAUDELAIRE, 1973, p. 443).

Mon coeur mis à nu teria começado, portanto, por volta de 1859, sendo trabalhado esparsamente até a morte do poeta, em 1867.

Charles Asselineau publica postumamente algumas passagens dos manuscritos, assim como Octave Uzanne (*Le Figaro*, 30 de agosto de 1880; *Le livre*, 10 de setembro de 1884 e *Nos amis les livres*, de 1886). De forma relativamente integral, *Mon coeur mis à nu* é publicado, com cortes e omissões de trechos polêmicos [ver comentários da nota 38 na Entrada 1 e alinha 4, “Cólера/Teatralidade”], por Eugène Crépet, em 1887, dentro das *Oeuvres posthumes* (editora Quantin).

Apesar de todo nosso respeito pelo texto de Baudelaire, tivemos de nos resignar a algumas subtrações indispensáveis, em várias passagens que continham ataques violentos, beirando o ultraje, contra jornalistas e literatos contemporâneos³² (CRÉPET, 1887, p. 70).

É nessa ocasião que os projetos literários póstumos recebem pela primeira vez o título enganoso *Journaux intimes*, que, dado seu desdobramento editorial a partir de então, merece certa atenção.

Mon coeur mis à nu, como já afirmei, não é exatamente um livro, mas um projeto de livro. No entanto, para além de significá-lo

³¹ “J’ai deux autres grands ouvrages commencés, mais je ne sens que je ne les ferai bien qu’à Honfleur. C’est une série de *Nouvelles*, toutes apparentées entre elles, et un gros monstre, traitant *de omni re*, et intitulé: *Mon coeur mis à nu*”

³² “Malgré tout notre respect pour le texte de Baudelaire, nous avons dû nous résigner à quelques retranchements indispensables, dans plusieurs endroits qui contiennent des attaques violentes jusqu’à l’outrage contre des journalistes ou des littérateurs contemporains”

como livro ou não livro, texto ou não texto — distinções afinal pouco proveitosas para uma abordagem que se pretenda não redutora —, pode-se ver nessa tensão o espaço em que *Mon coeur mis à nu* se funda e se espalha. Inútil discutir se é ou não é texto. Talvez pudéssemos falar numa textualidade, o que nos livraria da armadilha de ter que dizer “texto” ou “não texto”. É, de todo modo, simultaneamente escrita e processo de escrita.

Ao comentar a publicação dos manuscritos “brutos” de Boutès, Irène Fenoglio (2011, p. 17) afirma, em *Sur le désir de se jeter à l'eau*, que “a fluência de leitura de um texto fechado, terminado, não tem nada a ver com o ritmo de descoberta e de leitura fragmentada de um manuscrito [...] Estamos nesse caso diante de texto, diante do que virá a se tornar o texto”³³. Ora, no caso de *Mon coeur mis à nu*, não há uma realização já concretizada, que deixamos de lado para então buscar seus manuscritos (sua “gênese”). Ele é uma promessa não cumprida, uma suspensão, cuja realidade radicalmente inacabada nos impõe a tarefa de torná-lo legível e acessível.

Em termos de crítica, edição e tradução, o mais corrente é procurar atenuar essas tensões e indefinições, inscrevendo *Mon coeur mis à nu* numa dimensão de acabamento. É esse o papel principal desempenhado por um título como “*Journaux intimes*”. Diante de um amontoado de manuscritos avulsos (na verdade, Crépet teve acesso aos manuscritos já encadernados por Malassis, mas teve uma postura ativa sobre sua transcrição), que transitam entre máximas, anotações para si, preces, recortes de jornal, planos de trabalho, análises políticas, anedotas etc., Crépet decide colocar tudo sob a denominação “*journaux intimes*”, o que desenha certas margens de acabamento, contendo o inacabado, e inscreve esses escritos no âmbito da mais pura intimidade, a escrita de si para si

³³ “La fluence de lecture d’un texte clos, fini n’a rien à voir avec le rythme de découverte et de lecture fragmentée d’un manuscrit où la fluence d’écriture de l’auteur sature la page. Nous sommes alors devant *du* texte, nous sommes en amont de ce qui deviendra *le* texte”

mesmo, sem vontade de obra. Dinamitadas as pontes que pudesse haver com o “público” ou “vir a se tornar público”, as passagens mais chocantes, bombásticas e polêmicas (Crépet suprimiu os trechos que citavam nominalmente figuras da época, por razões de proteção jurídica) se tornam domesticadas, pitorescas, porque restritas ao âmbito da extravagância inofensiva da intimidade.

A denominação “*journals intimes*” se repete até meados dos anos 1960, quando Marcel Ruff, na sua edição de 1968, questiona o título. Mais tarde, Didier (1973), Pichois (1975; 2001) e Guyaux (1986; 2016) também negarão que *Mon coeur mis à nu* seja um diário íntimo. Considerando exclusivamente a crítica baudelairiana mais recente, parece que a questão está superada: não é mesmo diário, foi um excesso de Crépet, um tratamento editorial datado e redutor. Em termos editoriais e tradutórios³⁴, no entanto, ainda persistem as estratégias que, mesmo quando não repetem o título *Journals intimes*, procuram tornar o texto mais homogêneo, diagramado e apresentado de modo a construir acabamentos e estabilizar movências.

Após a morte de Baudelaire, os manuscritos referentes a *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* e *Hygiène* ficam sob a guarda de Madame Aupick, que parecia especialmente preocupada com a publicação (Guyaux, 1986). A fim de que fosse viabilizada, os manuscritos passam para as mãos de Asselineau, que em seguida os confia a Poulet-Malassis, editor das *Fleurs du mal* e amigo próximo de Baudelaire. Se aceitarmos o que explica Pichois (1975, p. 1470), Asselineau teria recebido os manuscritos diretamente de Madame Aupick e, em seguida, publicado alguns trechos em *Charles Baudelaire, sa vie et son oeuvre*, só então passando os papéis para Malassis. Não se sabe, portanto, que intervenções os manuscritos podem ter sofrido até chegar a Malassis, se a ordem deixada por Baudelaire foi preservada, se essa ordem tinha algum sentido prévio, se os manuscritos com a identificação “*Mon coeur mis à nu*” estavam isolados (Pichois

³⁴ Ver MATTOS, 2015, e FALEIROS e MATTOS, 2017.

acredita que estavam no mesmo pacote) dos que apresentam identificações como “Fusées. Hygiène. Projets”, “Hygiène. Morale”, “Hygiène. Conduite. Morale” etc. É, portanto, de responsabilidade de Malassis a construção editorial que “funda” *Mon coeur mis à nu*, suas fronteiras e sua organização interna. Tanto é assim que, como mostram Blin e Jacques Crépet (filho de Eugène Crépet) (1949, p. 192), o primeiro registro que se tem de *Mon coeur mis à nu* como manuscrito constituído e estabelecido vem do catálogo da biblioteca pessoal de Malassis, que registra a presença dos manuscritos (doravante encadernados).

As folhas soltas recebidas por Malassis estavam identificadas por cabeçalhos do próprio punho de Baudelaire: “Mon coeur mis à nu”, “Fusées. Hygiène. Projets”, “Hygiène. Morale”, “Hygiène. Conduite. Morale” etc. Diferentemente de *Fusées* e *Hygiène*, a identificação de *Mon coeur mis à nu* não entra em nenhuma série de hesitações, o que facilita, pelo menos até certo ponto, a seleção do que *certamente* integraria a obra/projeto-de-obra.

Tendo cada folha um formato distinto (algumas são inclusive recortes de folhas maiores), Malassis numerou cada folha (que corresponderia a “fragmentos” ou “notas” autônomas) em algarismos arábicos à tinta vermelha. Depois, foi colando as folhas soltas e numeradas sobre folhas de grande formato (35,8 x 22,5 cm), que também foram numeradas em algarismos arábicos à tinta vermelha. Finalmente, encadernou as folhas de grande formato, estabelecendo assim a ordenação canônica (e certa ideia de original minimamente estável) dos manuscritos de *Mon coeur mis à nu*.

Algumas perguntas só esgotáveis no plano da conjectura: que critérios foram seguidos por Malassis? Em que ordem estavam os textos quando chegou até ele? Essa ordem fora deixada por Baudelaire? Em caso positivo, era uma ordenação aleatória, sem nenhuma preocupação específica, ou Baudelaire já ensaiava uma organização preliminar?

Em *Fusées*, por exemplo, a nota em que Baudelaire (1975, p. 651) escreve “Acho que já escrevi nessas notas que o amor se parece com uma tortura ou com uma operação cirúrgica”³⁵ vem *antes* da nota propriamente dita: “Há no ato do amor uma grande semelhança com a tortura, ou com uma operação cirúrgica” (p. 659). Em *Mon coeur mis à nu*, há notas (uma é inclusive uma prece) que afirmam basicamente a mesma coisa: querer ser todos os dias o maior dos homens, um santo etc., e não são dispostas em sequência. Outras (ir)regularidades desse tipo foram anotadas na Entrada 1.

Pichois (2002, p. 10) conta que Eugène Crépet elogiava Malassis por ter mantido o texto em estado bruto. O que isso quer dizer? Seria uma pista de que Malassis manteve, sem maiores preocupações, a ordenação em que se encontravam as folhas soltas quando os manuscritos chegaram até ele? Crépet chama a atenção especialmente para o fato de Malassis ter preservado intocada “a folha de Baudelaire”, que muitas vezes continha afirmações sobre assuntos díspares, separadas apenas por um traço (às vezes nem isso), indicando que seriam, portanto, notas autônomas e separáveis. Ora, Malassis não somente selecionou os textos que fariam parte desse ou daquele projeto, mas os numerou, ordenou e encadernou.

Malassis morre em 1878. Os manuscritos são adquiridos por Eugène Crépet, que, como dito, publica dentro das *Oeuvres posthumes* a primeira edição parcialmente integral de *Mon coeur mis à nu-Journaux intimes*. Guyaux (1986) faz um levantamento da recepção imediata. Além de uma crítica feita por Lén Bloy ao gesto de suprimir passagens “polêmicas”, o livro é comentado em jornais e revistas por Brunetière, Lemaitre, Desjardins, Uzanne, Barrès, Kahn e Verhaeren. Mesmo com os cortes de Crépet, os críticos se referem aos escritos com palavras como “mistificação”, “banalidade”, “diário lastimável”, “impotência”, “pretensioso”, “penoso”, “absurdo”,

Prece.

Não me castigueis em minha mãe, e nem castigueis minha mãe por minha causa. — Aconselho-vos as almas do meu pai e de Mariette. — Dai-me a força para imediatamente cumprir meu dever todos os dias e tornar-me assim um herói e um Santo.

Ser um grande homem e um Santo para si mesmo, está aí a única coisa importante.

Querer todos os dias ser o maior dos homens!!!

³⁵ “Je crois que j’ai déjà écrit dans mes notes que l’amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale”

Não existe governo razoável e seguro senão o aristocrático. Monarquia ou república baseadas na democracia são igualmente absurdas e fracas.

Não podendo suprimir o amor, a igreja quis ao menos desinfetá-lo, e fez o casamento.

Sobre George Sand. A mulher Sand é o Prudhomme da imoralidade. Sempre foi moralista. O que fazia antes não era nada além de uma Contra moral – Também nunca foi artista. Tem o famoso estilo fluente, caro aos burgueses.

“demente”, “senil”, “imbecil”. Nietzsche descobre as *Oeuvres posthumes* e as elogia fartamente, pelo que conteriam de “observações inestimáveis sobre a psicologia da decadência”³⁶ (NIETZSCHE apud GUYAUX, 1986, p. 10). Expressa, além disso, sua concordância com as afirmações de Baudelaire sobre George Sand, a democracia e a igreja católica. Claudel, que lê *Mon coeur mis à nu* em 1889, considera os escritos póstumos “a verdadeira chave de Baudelaire”³⁷ (apud Guyaux, 1986, p. 12). E T. S. Eliot (1992, p. 55), já no século XX, não terá opinião menos entusiasmada: após mencionar os “*journaux intimes*”, afirma que

[a] maior parte dos escritos de Baudelaire em prosa (com exceção das traduções de Poe, que são de menor interesse para um leitor inglês) são tão importantes como a maior parte da obra de Goethe. Lançam, decerto, luz sobre as *Fleurs du mal*, mas também expandem imensamente a nossa apreciação do seu autor.

Em 1908, Jacques Crépét retoma as *Oeuvres posthumes* organizadas pelo pai, restitui as passagens censuradas e republica o livro pela Mercure de France. Em 1938, publica uma espécie de “edição científica”, acompanhada de comentários e apresentando uma revisão cuidadosa da transcrição. Reproduz a numeração dos fragmentos e folhas de grande formato, os traços de separação de Baudelaire, repete em cada “fragmento” o cabeçalho baudelairiano com a indicação do título do projeto. Dá um primeiro passo, em suma, em direção ao manuscrito e sua materialidade, movimento que não terá necessariamente uma continuidade e que, visto sob as luzes de hoje, está mais ligado a uma procura pela suposta “vontade” do autor.

Em 1949, Jacques Crépét e Georges Blin publicam pela Librairie José Corti a edição de base de muitas das edições posteriores.

³⁶ “remarques inestimables sur la psychologie de la décadence”

³⁷ “la véritable clef de Baudelaire”

A partir dos anos 1960, como já mencionado, algumas releituras mais significativas começam a ser feitas. Marcel Ruff, na sua edição de 1968, restitui o título *Mon coeur mis à nu*, apontando para o caráter inadequado de *Journaux intimes*. Defende ainda que *Fusées* e *Mon coeur mis à nu*, separados por Malassis, fariam parte de um mesmo e único projeto, polêmica pacificada: são séries distintas (ver Guyaux, 2016). Didier (1973), Pichois (1975), Guyaux (1986; 2016) e Dessons (2015) — esses dois últimos vendo nos escritos póstumos o surgimento de “gêneros” novos, ou pelos menos de algo que se coloca *fora* dos gêneros tradicionais —, como também já mencionado, fortalecem o coro dos que se colocam contra a ideia de “journal intime”. Do ponto de vista da crítica, Didier, para dar conta da dimensão inacabada de *Mon coeur mis à nu*, algo até então negligenciado por críticos e editores de Baudelaire, cria a noção de “poética do rascunho”, à qual voltarei adiante [linha 5, “Contínuo do rascunho”]. Pichois, por sua vez, inicia um longo processo de revisão da transcrição dos manuscritos, publicando, em 2001, a primeira (e até agora única) edição diplomática, acompanhada de fac-símile dos manuscritos e respeitando rasuras, disposição na página, tamanho das folhas etc. Contudo, permanece inalterada, e até mesmo inquestionada, a ordenação de Malassis.

Em carta de junho de 1864, Baudelaire escreve para o jornalista e crítico de arte Théophile Thoré:

Sou acusado, logo eu, de imitar Edgar Poe! Sabe por que traduzi Poe com tanta paciência? Porque ele se parecia comigo. A primeira vez que abri um livro seu vi, com surpresa e alegria, não somente temas sonhados por mim, mas FRASES pensadas por mim, e escritas por ele vinte anos antes³⁸ (BAUDELAIRE, 1973, p. 386).

³⁸ “On m’accuse, moi, d’imiter Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j’ai si patiemment traduit Poe? Parce qu’il me ressemblait. La première fois que j’ai ouvert un livre de lui, j’ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant”

É sabida a relação de Baudelaire com Poe. Essa aproximação não se dá somente no nível dos temas e mundivisões, mas também num nível “metodológico”. Como diz Lawler (1989, p. 23),

[o] encontro [Poe-Baudelaire] tomou a forma de uma exploração febril que lhe revelou um ponto de vista comum, sendo talvez as páginas centrais ‘O princípio da poesia’ e ‘A gênese do poema’, elogiados por Baudelaire pelos seus imperativos de brevidade, intensidade, adequação formal e o primado dos métodos conscientemente aplicados³⁹.

Essa filiação “estética” (se pode ser assim chamada) de Baudelaire a Poe estende-se a um nível mais amplo, talvez mesmo existencial — o que não deixa de ter doses estratégicas de provocação. É o que afirma Cortázar, dessa vez numa entrevista para Ernesto González Bermejo:

acredito muito seriamente que Charles Baudelaire era o duplo de Edgar Allan Poe. E posso lhe dar algumas provas, na medida em que é possível dar provas desse tipo de coisa. Em primeiro lugar, há uma correspondência temporal muito próxima, o que não é muito importante mas, de todo jeito, tem o seu sentido: não tem muita graça imaginar que seu duplo foi ateniense do século IV, não é mesmo? [...] Baudelaire ficou obcecado bruscamente pelos contos de Poe, a tal ponto que a famosa tradução que fez foi um *tour de force* extraordinário, já que não era nada forte em inglês [...] E Baudelaire, dono de uma intuição fortíssima, não falha. Até quando se equivoca em relação ao sentido literal, acerta no sentido intuitivo; há como que um contato telepático correndo por cima e por baixo do idioma. [...] Mas há mais: se você pegar as fotografias mais conhecidas de Poe e de Baudelaire e coloca-las lado a lado, notará a incrível semelhança física que há

³⁹ “La rencontre [Poe-Baudelaire] prit la forme d’une exploration fiévreuse qui lui découvrit une visée commune, les pages majeures étant sans aucun doute ‘Le Principe de la Poésie’ e ‘La Genèse d’un poème’ dont il salua les impératifs de brièveté, d’intensité, d’adéquation formelle, et le primat des méthodes consciemment appliquées”

entre eles. Basta tirar o bigode de Poe. Os dois tinham, além disso, olhos assimétricos, um mais alto que o outro. Além disso, há uma coincidência psicológica acentuadíssima. [...] É inquietante e fascinante, mas eu acredito — e muito seriamente, repito — que Poe e Baudelaire eram o mesmo escritor desdobrado em duas pessoas (CORTÁZAR, 2002, p. 33-34).

O ápice dessa relação simbiótica (Poe se beneficia de Baudelaire, que o divulga na França, onde de fato começa sua celebridade, e Baudelaire se beneficia de Poe, tanto de um ponto de vista estético — “FRASES pensadas por mim, e escritas por ele vinte anos antes” — quanto de um ponto de vista, digamos, “espiritual” — “De Maistre e Edgar Poe me ensinaram a pensar”⁴⁰, afirma ele (1975, p. 669) em *Hygiène*) é o projeto *Mon coeur mis à nu* (Baudelaire), originado de um livro imaginado por Poe, *My heart laid bare*.

Sabe-se que Baudelaire (1968, p. 347) tinha um interesse especial pelas *Marginalia* do estadunidense: “É preciso citar ainda essa pequena passagem que me salta aos olhos, folheando pela centésima vez suas agradáveis *Marginalia*, que são como a câmara secreta do seu espírito”⁴¹. Pois são essas mesmas *Marginalia* que lançam duas imagens fundamentais para Baudelaire: de um lado a *fusée*; de outro, *Mon coeur mis à nu*.

Quanto às *fusées*, a procedência é na verdade duvidosa. Na explicação de Ruff,

atribui-se a uma passagem das *Marginalia* a aplicação da palavra *fusées* a essas notas destacadas. A fonte nos parece duvidosa. A passagem em questão propõe ‘lançamento de foguetes’ (*sky-rocketing*) como o equivalente próximo de *humbug*, isto é, *blague* ou *piada de mau gosto*, e como tradução do alemão *Schwärmerei*, que significa aqui extravagância. Para Poe, trata-se de qualificar e definir assim uma forma de crítica literária

⁴⁰ “De Maistre et Edgar Poe m’ont appris à raisonner”

⁴¹ “Faut-il encore citer ce petit passage qui me saute aux yeux, en feuilletant pour la centième fois ses amusants *Marginalia*, qui sont comme la chambre secrète de son esprit”

é o objeto dos seus sarcasmos. Parece pouco provável que Baudelaire tenha se apropriado por si só dessa denominação pejorativa. Pode ter achado esse termo em outro lugar, ou, por que não?, ter ele mesmo inventado⁴² (RUFF, 1968, p. 622).

Guyaux (2016, p. 9), por sua vez, atribui o termo a Poe. Como também teria se aproveitado de outro termo presente em Poe: “*suggestions*”. De fato, “*fusées*” e “*suggestions*” dividem espaço em grande parte dos cabeçalhos da série que afinal denominamos *Fusées*.

My heart laid bare/Mon coeur mis à nu tem relação inegavelmente direta com Poe. Assim aparece nas suas mesmas *Marginalia*:

Se apraz a algum ambicioso revolucionar, de uma só vez, o mundo inteiro do pensamento, da opinião e do sentimento humanos, eis o que lhe dará o poder de chegar a esse fim. A estrada que conduz a uma glória imperecível está aberta à sua frente, reta e sem tropeços. Bastar-lhe-á escrever e publicar um livro, bem pequeno, cujo título será simples e formado de algumas palavras desprezíveis: ‘Meu coração posto a nu’. Mas é preciso que esse livrinho cumpra todas as suas promessas. Não é singular que não se tenha achado homem algum, com bastante audácia, para escrever esse volumezinho, e isso apesar da sede de fama que consome tantos escritores, preocupadíssimos com o que se irá pensar deles depois de sua morte? Escrevam-no!, digo. Mas há milhares de pessoas que, uma vez composto o livro, se poriam a rir, caso lhes dissessem que não teriam ousado publicá-lo durante a vida e não poderiam imaginar que por que se teriam oposto a seu aparecimento depois que morressem. Nenhum homem jamais o ousará escrever; nenhum homem poderia escrevê-lo — ainda que o ousasse -, pois o papel se amarfanharia e pegaria

⁴² “On attribue encore à un passage des *Marginalia* l’application du mot *Fusées* à ces notes détachées. La source nous paraît douteuse. Le passage en question propose ‘lancement de fusées’ (*sky-rocketing*) comme à peu près équivalente de *humbug*, c’est-à-dire *blague* ou *fumisterie*, et comme traduction de l’allemand *Schwärmerei*, qui signifie ici extravagance. Il s’agit pour Poe de qualifier et définir ainsi une forme de critique littéraire qui est l’objet de ses sarcasmes. Il semble peu probable que Baudelaire se soit approprié pour son propre compte cette dénomination péjorative. Il a pu trouver le terme ailleurs, ou, pourquoi pas? le découvrir tout seul”

fogo ao simples contato de sua pena inflamada (POE, 1986, p. 997).

Do título imaginado por Poe e da descrição que faz do livro, três desdobramentos a destacar: 1) o livro deveria ser breve⁴³; apesar de ter algo de livro “total” e “maior”, é na brevidade que estaria a totalidade; 2) o livro deveria ser fiel a seu título, ou seja, ser a expressão de um coração que se desnuda, o que, em se tratando de Poe e Baudelaire, não é algo dado assim tão facilmente, sem passar pelas tintas da ironia; 3) finalmente, e talvez mais importante, é um livro impossível de ser escrito.

Poe parou na projeção imaginária de um livro irrealizável. Baudelaire resolveu levar a ideia adiante. De 1859 até sua morte, ficou envolvido irregularmente com notas, esboços e planos. Morreu sem deixar um livro exatamente “pronto”, mas um projeto, ou uma escrita em vias de se fazer livro. O mais importante, contudo, é o fato de *Mon coeur mis à nu* só existir na forma que poderia existir: como promessa não cumprida. Promessa de realização (não realizada de todo) e promessa de desnudamente, isto é, de intimidade.

Surpreende que um autor como Poe, tão metódico e impessoal (bem mais que Baudelaire), imagine o “livro total” como algo que devesse ser fiel ao seu título — *My heart laid bare/Mon coeur mis à nu/Meu coração nu e cru*. Por isso mesmo, aliás, parte do seu caráter impossível, ou melhor, *irrealizável*. Permanece como assombração, irrealização realizada. A segunda sombra sobre o projeto de *Meu coração nu e cru* é a de Rousseau⁴⁴, mencionado por

⁴³ Não entrarei em especificidades sobre o termo “petit” e “bref” na literatura e mais especificamente ainda em Baudelaire. Para isso, ver Dessons, 2015.

⁴⁴ Esses dois nomes, Rousseau e Poe, são mais fáceis de identificar, já que o próprio Baudelaire faz referência direta a eles. Mas e outras filiações possíveis? Pascal (o inacabamento), Montaigne (o *essayage*), Joubert (o aforístico), De Maistre (a convivência dos opostos)? E os desdobramentos a partir, isto é, escritos ou modos de escrita posteriores que se aproximam, *voluntariamente ou não*, desse tipo de horizonte de *Mon coeur mis à nu*? Seja pela ideia de livro total/absoluto (Mallarmé, Borges), seja pela escrita em eterno processo de escrita (Nietzsche, Pessoa). Não está nem nos meus objetivos nem seria da minha alçada desembolar esse novelo, mas vale a pena apontá-lo.

Baudelaire em carta à mãe aqui já reproduzida [voluta 3]: “Ah! se esse livro por acaso vir a luz do dia, as *Confessions* de J.J. [Rousseau] parecerão pálidas”. Apesar da referência direta às *Confessions*, Guyaux (1986, p. 23) aponta para um dado importante: “nada lembra Rousseau. Trata-se de anticonfissões a partir das quais, ao invés de sufocar em seus segredos, Baudelaire se enche de cólera”⁴⁵. E o próprio Baudelaire (1973, p. 302) admitia (carta à mãe, 3 de junho de 1863) que, apesar da sombra das *Confessions*, eram coisas distintas: “será algo diferente das *Confessions* de Jean-Jacques”⁴⁶.

Diferenças entre *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* e *Hygiène*. Ou: Onde começa e onde acaba uma obra? Onde começam e onde acabam projetos de obra? Quais são os termos que definem que ali está uma obra? Aqui começa, aqui acaba. Sendo um trabalho de tradução, posso ir um pouco mais adiante: onde acaba o texto e começa sua tradução?

Perguntar isso é admitir que não tem como falar onde começa e onde acaba algo que não tem nem começo (origem, raiz, ponto zero) nem fim (acabamento, fechamento, suposta vontade do autor). Essa é uma das dimensões mais radicais da irredutibilidade de *Mon coeur mis à nu*: podemos supor, mas não sabemos bem por onde começa nem onde acaba.

Pichois (1975, p. 1470), já foi dito, acredita que as três séries (*Mon coeur mis à nu*, *Fusées* e *Hygiène*) que Malassis recebeu das mãos de Asselineau estavam misturadas no mesmo pacote de manuscritos. Foi Malassis o responsável por separá-los em duas seções: *Mon coeur mis à nu* e *Fusées*, encadernando as notas de *Hygiène* junto com as de *Mon coeur mis à nu*.

⁴⁵ “rien ne rappelle Rousseau. Il s’agit bien d’anti-confessions où, au lieu de s’étrangler dans l’aveu, Baudelaire aurait entassé des colères”

⁴⁶ “sera autre chose que les *Confessions* de Jean-Jacques”

No caso específico de *Mon coeur mis à nu*, o gesto de seleção e separação é pouco problemático: as notas relativas ao projeto são identificadas pelo próprio Baudelaire com o cabeçalho “Mon coeur mis à nu”, sem maiores variantes. Apenas três fragmentos atribuídos por Malassis a *Mon coeur mis à nu* (fragmentos 2, 10 e 40) são desprovidos de identificação.

O caso de *Fusées*, contudo, é onde mora o caos. O próprio título hesita. Na carta aqui já mencionada a Arsène Houssaye (18 de agosto de 1862), Baudelaire afirma ter encontrado “dois títulos novos: *Fusées et Suggestions. Soixante-six suggestions*”⁴⁷ (BAUDELAIRE, 1973, p. 256). “Suggestions” e “Soixante-six suggestions” são títulos originados diretamente de Poe, que imagina nas *Marginalia* duas séries de máximas e reflexões: *Fifty suggestions* e *A chapter of suggestions*; “fusée”, como também já expus, tem origem nebulosa, podendo vir ou não do autor estadunidense. Marcel Ruff, na sua edição de 1968, defende que *Mon coeur mis à nu* e *Fusées* seriam um único e mesmo projeto. Essa proposta, em que pesem seus méritos, não contou com muitos defensores. A tendência é separar *Mon coeur mis à nu* e *Fusées*. Nos próprios manuscritos não há cabeçalhos que indiquem alguma mistura entre eles: “Fusées”, “Plans. Fusées. Projets”, “Fusées. Suggestions”, “Suggestions. Fusées”, “Notes. Fusées”. Já no conjunto que corresponderia a *Hygiène* aparecem as identificações “Fusées. Hygiène. Projets”, “Hygiène. Morale”, “Hygiène. Conduite. Morale”, “Fusées”, “Hygiène”, “Notes précieuses”, “Hygiène. Morale. Conduite”, “Hygiène. Conduite. Méthode”. Aliás, *Hygiène* é de fato a única série em que transparece um efetivo tom de intimidade (ver Guyaux, 2016).

Em suma:

⁴⁷ “J’ai trouvé deux titres nouveaux: *Fusées et Suggestions. Soixante-six suggestions*”

1) As notas atribuídas a *Mon coeur mis à nu* não têm hesitação de identificação: sem variantes, sem outras possibilidades. Levando em conta a quantidade de vezes que Baudelaire menciona diretamente *Mon coeur mis à nu* na sua correspondência pessoal, aparecendo inclusive no contrato de 1863 firmado com Hetzel, é evidente que se tratava de um projeto autônomo. Se seria alimentado por notas de *Fusées* e *Hygiène* é outra história — histórias de bastidores dos bastidores, especialmente inacessíveis.

2) *Fusées*, apesar de ter algum nível de desenvolvimento (suas últimas páginas, segundo a ordenação de Malassis, têm um grau de “acabamento” maior do que se pode encontrar em *Mon coeur mis à nu*), conta com muito menos notas do que seu projeto irmão. Suas notas raramente têm como identificação somente “Fusées”. A hesitação é a regra: “Plans”, “Projets”, “Suggestions” etc. A única referência a *Fusées* na correspondência baudelairiana pouco esclarece. Pelo contrário, amplifica as variabilidades: “Encontrei dois títulos novos: *Fusées et Suggestions. Soixante-six suggestions*” (BAUDELAIRE, 1973, p. 256). Esses títulos são títulos do quê e para quê? Ironicamente, há duas notas muito mais desenvolvidas do que qualquer passagem de *Mon coeur mis à nu*, com um comprimento relativamente longo e dois ou três parágrafos mais ou menos prontos.

3) *Hygiène* apresenta identificações que se embaralham com *Fusées* (mas nunca com *Mon coeur mis à nu*): “Fusées. Hygiène. Projets”. Na correspondência de Baudelaire não há qualquer menção a esse suposto/improvável projeto. Ainda assim, Malassis o encaderna, sem explicação, ao final de *Mon coeur mis à nu*.

Hygiène é, portanto, o mais frágil dos três projetos, parecendo oscilar entre um projeto autônomo e uma tomada de notas para uso pessoal: conselhos para si mesmos, orações... O que, em certa medida, não deixa de aparecer também em *Mon coeur mis à nu*. Malassis junta *Hygiène* a *Mon coeur mis à nu*. Eugène Crépet

mantém essa divisão. Jacques Crépet leva *Hygiène* para *Fusées*. Pichois separa tudo em três séries. Guyaux (1986; 2016) defende que *Hygiène* não pode ser colocado junto nem de um nem de outro, porque simplesmente não seria um projeto literário: é um conjunto de regras morais para si mesmo, registros de dívidas (algo tão comum na sua correspondência), cuidados pessoais que deveria manter com seu corpo e sua alma, fato já atentado por Sartre:

as famosas resoluções que ele toma por volta de 1862 e que intitula de *Hygiène, Conduite, Méthode* são de uma puerilidade constrangedora. [...] Sobriedade, castidade, trabalho, caridade, essas palavras aparecem continuamente sob sua pluma (SARTRE, 1963, p. 44-45)⁴⁸.

A dificuldade de bater o martelo sobre o fato de *Hygiène* não ser um projeto literário se deve ao fato de algumas frases similares transitarem entre *Mon coeur mis à nu*, *Fusées*, *Hygiène* e *Pauvre Belgique!*, que mantive fora da discussão até aqui por ter sido sempre visto, pela crítica e pelos editores, como um projeto literário inquestionavelmente autônomo. Há uma nota sobre Robespierre, por exemplo, que aparece tanto em *Mon coeur mis à nu* quanto em *Pauvre Belgique!* Acrescente-se também a quantidade de notas de *Mon coeur mis à nu* dedicadas a atacar gratuitamente os belgas, papel que caberia, poderíamos supor, a *Pauvre Belgique!* Há outra nota sobre as nações e os grandes homens que aparece duas vezes em *Mon coeur mis à nu* e uma vez em *Fusées*. Curiosamente, no caso de *Fusées* a sentença está mais desenvolvida, formando um parágrafo de umas seis linhas. Em *Mon coeur mis à nu*, é um relâmpago.

Franco Rella (1992, p. 19) vê nas séries *Fusées* — *Mon coeur mis à nu* — *Pauvre Belgique!* um crescendo:

Este livro nasceu das primeiras anotações de *Fu-*

Robespierre só é estimável porque criou algumas belas frases.

A crença no progresso é uma doutrina de preguiçosos. Uma doutrina de belgas.

Só pode haver progresso (verdadeiro, isto é, moral) no indivíduo e pelo próprio indivíduo.

Mas o mundo é feito de pessoas que só conseguem pensar em comum, em bandos. Assim são as sociedades belgas. O verdadeiro herói se diverte completamente sozinho.

Espíritos nascidos domésticos, espíritos belgas, que só conseguem pensar em sociedade.

As nações só têm grandes homens a contragosto. Então o grande homem é vencedor de toda sua nação.

⁴⁸ “Les fameuses résolutions qu’il prend vers 1862 et qu’il consigne sous le nom *Hygiène, Conduite, Méthode*, sont d’une navrante puerilité [...] Sobriété, chasteté, travail, charité, ces mots reviennent sans cesse sous sa plume. Mais ils n’ont pas de contenu positif”

sées, em 1855, que depois se juntaram aos fragmentos de *Mon coeur mis à nu*, a partir de 1859, que por sua vez se entrelaçam, a partir de 1864, com as anotações de *Pauvre Belgique!*⁴⁹

Para Blin e Crépet, na introdução aos *Journaux intimes* de 1949 (editora José Corti), *Fusées* seriam tão somente “pensamentos brilhantes, máximas esparsas e paradoxais”⁵⁰ (BLIN e CRÉPET, 1949, p. 181). Um livro por vir — de aforismos. Os dois são também responsáveis por tentar diferenciar *Mon coeur mis à nu* e *Fusées* no nível do conteúdo. Apesar de questionável, vale como registro:

as violências, as cruezas, os ataques pessoais, os gritos de raiva ou de desespero, a fome de vingança correm livremente, enquanto que em *Fusées* o autor, tão desiludido e cansado da vida, é um psicólogo e um artista, um moralista e um homem de espírito. [...] No conjunto, o que discerne bem *Fusées* de *Meu coração nu e cru* é a mesma mudança de registro que vai da tristeza à cólera, do pessimismo à acidez, da queixa à raiva, do sarcasmo desenvolto à injúria⁵¹ (BLIN e CRÉPET, 1949, p. 181).

Qualquer que seja a solução adotada, a discussão é no fim das contas inconclusiva: “As discussões são inúteis, já que Baudelaire não escreveu senão notas, e, quanto à sua organização, são projetos”⁵² (PICHOLS, 1975, p. 1470). Diz Guyaux sobre a separação das séries de notas: “As rubricas as separam; o suporte as reúne”⁵³ (GUYAUX, 1986, p. 14).

⁴⁹ “Questo libro nasce dalle prime annotazioni di *Razzi* nel 1855, che poi si sovrappongono ai frammenti del *Mio cuore messo a nudo*, a partire dal 1859, che a loro volta si intrecciano, a partire dal 1864, con le annotazioni di *Povero Belgio!*”

⁵⁰ “Un choix de pensées brillantes, de maximes éparses et de traits paradoxaux”

⁵¹ “Dans *Mon cœur mis à nu*, les violences, les crudités, les attaques contre les personnes, les cris de haine ou de désespoir, les appétits de vengeance se donnent libre carrière, tandis que dans *Fusées* l’auteur, si désabusé et si las de la vie qu’on l’y devine, reste un psychologue et un artiste, un moraliste et un homme d’esprit. [...] Dans l’ensemble, on discerne bien de *Fusées* à *Mon cœur mis à nu* le même changement de registre que de la tristesse à la colère, du pessimisme à l’aigreur, de la plainte à la rage, du sarcasme désinvolte à l’injure”

⁵² “Deux recueils, trois séries. Un livre? Deux livres? Deux livres et des notes intimes impubliables? Les discussions sont vaines, puisque Baudelaire en est resté aux notes et, quant à leur organisation, aux projets”

⁵³ “Les rubriques les séparent; le support les réunit”

A oscilação das delimitações de cada série me parece ser, junto com as indeterminações de 28, 28 bis, 45, 45 bis (I) e 45 ter (II), um dos furos que podem minar por dentro a ordenação canônica.

Como exposto, não há informações sobre o estado em que chegaram os manuscritos a Malassis. Das mãos de Madame Aupick, que, ao folhear os manuscritos, pode ter alterado a ordenação deixada por Baudelaire, passa para Asselineau, que chega a publicar algumas notas na biografia do poeta. Só depois chega a Malassis. Não se sabe, portanto, por que tipo de intervenções podem ter passado os papéis. Tampouco se conhecem os critérios adotados por Malassis para ordenar as séries. E não se sabe, principalmente, se a ordenação dos manuscritos deixada por Baudelaire teria alguma lógica própria.

É possível identificar algumas supostas regularidades na ordenação de Malassis.

Não parece ser coincidência, por exemplo, o fato de a primeira nota ter um tom tão inaugural: “Posso começar Meu coração nu e cru em qualquer lugar, de qualquer jeito... etc.”.

Outra regularidade que nos leva a pensar em certas linhas condutoras da sua ordenação: a nota 4 (colada na lauda 2) apresenta Émile Girardin (jornalista, escritor e político condecorado com a Légion d’Honneur em 1842) como um *sot/tolo*; a nota 5 (colada na folha 3) é uma crítica meio trocista contra as condecorações. Duas hipóteses: ou foram notas escritas mais ou menos na mesma época, e se mantiveram juntas no amontoado de notas deixado por Baudelaire; ou Malassis deliberadamente as colocou lado a lado a fim de acentuar a caricatura patética de Émile Girardin.

Outra regularidade: as notas 39, 40 e 41 tratam todas do tema “metáforas militares”. As mesmas hipóteses: Malassis manteve a ordem tal qual chegou até ele, e que então reproduzia certo

Tolices de Girardin

Temos o hábito de pegar o Touro pelos chifres. Peguemos então o discurso pelo fim. (7 nov. 1863) Então Girardin acha que os chifres dos touros estão plantados sobre seu traseiro. Confunde os chifres com o rabo.

Aquele que pede a cruz parece dizer: Se não me condecorarem por ter feito meu dever, não farei mais. Se um homem tem mérito, para que condecorá-lo? Se não tem, pode-se condecorá-lo, porque lhe dará algum brilho. Consentir em ser condecorado é reconhecer ao Estado ou ao príncipe o direito de te julgar, de te ilustrar, etc.....

Do amor, da predileção dos Franceses pelas metáforas militares. Aqui toda metáfora tem bigode. Literatura militante. Ficar a postos. Erguer alto a Bandeira. Segurar a bandeira alta e firme. Ir para o corpo a corpo. Um dos veteranos. Todas essas gloriosas fraseologias se aplicam geralmente a pedantes e vagabundos de botequim.

Metáforas francesas

Soldado da imprensa judiciária. (Bertin) A imprensa militante.

Para acrescentar às metáforas militares: Os poetas de combate. Os literatos de vanguarda. Esses hábitos de metáforas militares denotam espíritos não militantes, mas feitos para a disciplina, isto é, para a conformidade dos espíritos nascidos domésticos, espíritos belgas, que só conseguem pensar em sociedade.

fio cronológico deixado por Baudelaire (ou não), ou produziu um fio narrativo que visava, a partir de certos encaixes, acentuar esse ou aquele efeito de sentido.

Ora, se acreditarmos demais nesse tipo de coerência temática, ou nessa organização em manchas mais ou menos homogêneas de conteúdo, não iremos muito longe: a nota 47, por exemplo, retoma basicamente aquilo que é dito na distante nota 22.

São hipóteses, ao menos para este trabalho, um tanto inúteis. Servem mais para ajudar a identificar e produzir possibilidades de leituras, entradas e saídas desse material do que para nos convencer da necessidade de buscar alguma suposta ordenação “original” — o “processo” criativo como linha cronológica. Ainda que questionamentos dessa ordem, remontando a certa ideia de ordenação “original”, tenham sua pertinência, não devem nos enganar: pouco importa se a ordenação de Malassis respeita essa ou aquela disposição prévia dos manuscritos, se Asselineau fez alguma alteração, se Baudelaire tinha em mente uma estruturação. Em parte, são questões que só existem no horizonte da especulação; de outra parte, carregam em si uma carga elevada de crença na “origem intocada”, na “vontade primordial”. Nesse contexto de impossibilidades sem fim, as possibilidades brotam como necessidades: o que interessa são os variados percursos de leitura e reescrita que essas incertezas, ou essas tensões do inacabamento, podem suscitar.

Interessam aqui os furos, fendas e descontinuidades, e não tanto esse tipo de efeito de continuidade. Daí a atenção dada às delimitações difusas entre *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* e *Hygiène*. E daí meu interesse por algumas brechas que se abrem na própria ordenação de Malassis: são as notas 28 e 28 bis; 45, 45 bis (I) e 45 ter (II). Nelas, a ordenação de Malassis é roída por dentro, formando uma fissura que, apesar de discreta, está lá, ameaçando abrir.

• 28 e 28 bis⁵⁴: Pichois (2001, p. 13) explica que a inscrição 28 bis não foi feita por Malassis, mas por Eugène Crépet (editor, relembramos, da primeira edição parcialmente integral). Ora, o que Malassis teria feito com essa nota? E o que teria levado Crépet a colocá-la onde a colocou? Do ponto de vista unicamente do seu conteúdo, 28 bis parece ser uma espécie de “rascunho” de 28, ambas tratando de George Sand. A disposição das duas notas nas folhas de grande formato também é singular. A nota 28 bis está por baixo do 28, que está presa apenas pela ponta superior esquerda. Assim, pode ser levantada, permitindo ler o 28 bis. Como a colagem das notas e a encadernação dos manuscritos é obra de Malassis, fico tentado a afirmar que essa disposição é de sua autoria. Crépet teria tão somente dado uma numeração “suplementar” (28 bis) a uma nota que já estava onde estava, mas sem numeração nenhuma. Outras perguntas: de que modo essas duas notas (28 e 28 bis) se encontravam nos manuscritos para que Malassis as colasse juntas, estabelecendo entre elas uma relação que, apesar de não estar *dita*, remete a certa simultaneidade, talvez até simbiose? Ao colocar uma nota sobre a outra, Malassis pretendia que, numa possível edição de *Meu coração nu e cru*, a nota de baixo (28 bis, não numerado) fosse apagada? [Ver imagens na Entrada 1.]

• 45, 45 bis (I) e 45 ter (II): trata-se de um caso ainda mais singular, e que novamente explicita a intervenção (limitada, é verdade) de Eugène Crépet nos manuscritos após o trabalho de Malassis. Para começar, a folha de grande formato está numerada como 55, contendo, por sua vez, as notas 45 bis (I) e 45 ter (II), esta contando ainda com o título “Prière”. A nota 45, que não apresenta nada de especial, está na folha de grande formato de número 25. A folha 26 contém as notas 46 e 47. 45 bis (I) e 45 ter (II), coladas na folha 55, promovem, assim, uma descontinuidade imediata na suposta estabilidade de ordenação canônica. Detalhe relevante: a

George Sand é uma dessas velhas ingênuas que não querem nunca sair de cena. Li recentemente um prefácio (o prefácio de *Mademoiselle La Quintinie*) em que ela garante que um verdadeiro cristão não pode acreditar no Inferno. Ela tem boas razões para querer apagar o Inferno.

A Religião da mulher Sand. Prefácio de Mademoiselle *La Quintinie*. A mulher Sand quer acreditar que o Inferno não existe.

O que é o amor? A necessidade de sair de si. O homem é um animal adorador. Adorar é se sacrificar e se prostituir. Então todo amor é prostituição.

O ser mais prostituído é o ser por excelência, é Deus, porque é o amigo supremo de cada indivíduo, porque é o reservatório comum, inesgotável do amor.

Prece .
Não me castigueis em minha mãe, e nem castigueis minha mãe por minha causa. – Aconselho-vos as almas do meu pai e de Mariette. – Dai-me a força para imediatamente cumprir meu dever todos os dias e tornar-me assim um herói e um Santo.

⁵⁴ Para os comentários sobre essas notas 28 e 28 bis e para as notas 45, 45 bis (I) e 45 ter (II), sugiro consultar também os fac-símiles disponíveis em Pichois, 2001, e no site da Gallica.fr.

nota 45 ter (II), “Prière”, está na verdade colada sobre a nota 45 bis (I), que tem um papel maior. E a nota 45 bis (I), por sua vez, colada sobre a folha de grande formato 55. Além disso, a denominação 45 bis (I) e 45 ter (II) deve ser melhor explicada: “45 bis” e “45 ter” são indicações escritas a lápis, ao lado das notas, sobre a folha de grande formato. Os algarismos “I” e “II” estão escritos diretamente sobre o papel de cada uma das notas. Na reprodução digital dos manuscritos (site da Gallica.fr), a folha 55 aparece como “non paginé”, e disposta antes da própria abertura de *Meu coração nu e cru*. Na edição de André Guyaux (1986), temos as indicações 45 bis e 45 ter, dispostos entre as notas 45 e 46. Nas *Oeuvres complètes* da Pléiade (1975), organizadas por Pichois, não temos nem “bis” nem “ter”, mas “non numéroté”, e também entre as notas 45 e 46. Na tradução de Aurélio (1981), todas as numerações são alteradas: 45 bis vira 46, e assim por diante. Na de Guerreiro (1995), aparece a inscrição “não numerada”, vindo entre 45 e 46. Na de Tadeu (2009), temos 45a e 45b. Na de Tenfen (2013), já que ele não numera as notas, apenas as folhas de grande formato (como se fossem capítulos), o que seria 45 bis e 45 ter aparece junto do que seria 45, todos dispostos na mesma suposta folha de grande formato. Na edição diplomática de Pichois (2001), aparecem as inscrições “[non numéroté] I [45 bis]” e “[non numéroté] II [45 ter]”, sequenciados entre 45 e 46. O mais importante está no seu prefácio: Pichois (2001, p. 14) explica que foi Eugène Crépet quem assim colocou essas duas notas que Malassis não numerara. Assim, juntou sequencialmente 45 e 45 bis, unidos pelo tema da prostituição, e seguidos da “Prière” (45 ter). Por que sequenciar essas notas nesse ponto em específico? Curiosamente (ou não), é frequente em *Mon coeur mis à nu* a associação entre prostituição e religião, fé, Deus ou amor. Mas em nenhum momento fica claro se é uma motivação temática. Provavelmente não. O mais relevante, de todo modo, parece ser o fato de essa ordenação não ter sido de responsabilidade de Malassis, mas de

Crépet, que, mesmo elogiando o gesto de Malassis de deixar os manuscritos em “estado bruto”, fez intervenções que aparentemente visavam acentuar os efeitos de continuidade. Esses momentos, contudo, geram, pelo menos na leitura aqui proposta, brechas que vão abrindo por dentro a ordenação canônica de Malassis-Crépet, acentuando seu caráter artificial, questionável e também ela descontínua.

Em suma, são dois movimentos paralelos, no interior da ordenação canônica, que forçam seus próprios limites: de um lado, as indefinições sobre as delimitações de *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* e *Hygiène* (onde terminam e onde acabam? até que ponto são projetos autônomos? etc.); de outro, as fendas na própria ordenação de Malassis (notas sem numeração; agrupamento de notas; intervenção de Crépet), que funcionam como sismos capazes de rearranjar a estruturação das partes.

De onde uma segunda hipótese desta pesquisa: é redutor ler, traduzir e editar *Mon coeur mis à nu* unicamente a partir da ordenação de Malassis. Podemos forçar essas fissuras, traçar linhas que vão projetar as notas dentro de outra conjugação de forças, permitindo outros percursos de leitura, outra organização desse espaço de relações, outros modos de experimentar o inacabamento, a dispersão e a variabilidade. Não porque a ordenação canônica de Malassis seja equivocada (para publicar, é preciso de alguma forma ordenar), não porque queiramos chegar à “vontade do autor”, mas porque a instabilidade da ordenação é um dos aspectos do inacabamento de *Mon coeur mis à nu*. É parte daquilo que ele *faz*. Além disso, integra uma discussão [a reaparecer na linha 4, “Cólera/Teatralidade”] sobre certo percurso baudelairiano que vai da arquitetura milimétrica das *Fleurs du mal* à dispersão jornalística dos poemas em prosa, sem ignorar a explosão dos projéteis-projetos de *Mon coeur mis à nu*.

4. Cólera/Teatralidade.

Esses furos, se os levarmos suficientemente a sério, explodem a ordenação canônica. Como chamar, no entanto, tais estilhaços? “Notas”? “Fragmentos”? “Textos”? “Poemas”? “Projéteis”?

O próprio Baudelaire se refere a *Mon coeur mis à nu*, ao menos no seu estado de inacabamento, como composto de “notas”: “Já tenho uma oferta para *Meu coração nu e cru*, que só existe no estado de notas”⁵⁵ (BAUDELAIRE, 1973, p. 302-303). E nas *Fusées*, com a rubrica “Style”, escreve (1975, p. 661): “A nota eterna, o estilo eterno e cosmopolita. Chateaubriand, Alph. Rabbe, Edgar Poe”⁵⁶.

Não sabemos se essa denominação genérica seria mantida no caso de ter se tornado algo mais do que um projeto. Da mesma maneira que não há a necessidade de se buscar a ordenação “original” — porque afinal não existe —, também não é necessário — porque é afinal impossível — investigar o que Baudelaire tinha em mente sobre sua “realização final”, se seriam aforismos dispersos, capítulos lineares etc. Na verdade, a impossibilidade de realização final é sua realização final. O que temos é isto mesmo: um projeto de obra, uma escrita que de algum modo é também o processo de uma escrita por vir, um campo de multiplicidades, seja em relação à sua ordenação, seja em relação à sua materialidade manuscrita.

De onde uma terceira hipótese deste trabalho: é redutor ler *Mon coeur mis à nu* apenas como um conjunto de notas. Há algo que vai além da nota, e que tem a ver com sua atividade encolerizada. Antes de chegar à cólera propriamente dita, no entanto, é preciso seguir brevemente a trilha da nota-*fusée*.

⁵⁵ “Il y a déjà une offre pour *Mon coeur mis à nu*, qui n'existe qu'à l'état de notes”

⁵⁶ “La note éternelle, le style éternel et cosmopolite. Chateaubriand, Alph. Rabbe, Edgar Poe”

Não quero com isso negar a conveniência de se falar em “notas”. De um ponto de vista genérico, são mesmo notas. É o termo empregado por Baudelaire nas suas correspondências. Mas são *também* planos de trabalho, lembretes pessoais, esboços de parágrafos, ideias de capítulos (bastante frequente), aforismos⁵⁷... Sem querer inscrever *Mon coeur mis à nu* em algum acabamento excessivo, e também sem querer fazer conjecturas sobre vontades do autor, vejo espaço para se propor uma denominação paralela que, ao mesmo tempo que admite e conserva o inacabamento, tenta ver no seu modo “imediato” e “provisório” de escrita um fazer poético diretamente associado a questões que rondam o *dernier* Baudelaire. Tentando não cair na tentação de me agarrar a boias classificatórias (que dão na melhor das hipóteses a falsa sensação de segurança em meio ao mar aberto do fenômeno literário), acho possível chamarmos as partes que compõem *Mon coeur mis à nu* de *fusées*, projéteis e projetos lançados em papéis avulsos; é um texto-bomba, carregado de cólera, destinado a “colocar toda a raça humana contra mim”⁵⁸ (BAUDELAIRE, 1973, p. 553); projetos-projéteis imediatos na sua escrita e explosivos no seu conteúdo. “Aforismos incendiários”, diz Guyaux (1986, p. 10). Em termos de crítica baudelairiana,

Um capítulo sobre a indestrutível, eterna, universal e engenhosa ferocidade humana. Do amor do sangue. Da embriaguez do sangue. Da embriaguez das multidões. Da embriaguez do suplicado. (Damiens)

História da minha Tradução de Edgar Poe, História das Flores do Mal, humilhação pelo mal entendido, e meu processo.

História das minhas relações com todos os homens célebres deste tempo.

Não esquecer um grande capítulo sobre a arte da adivinhação, pela água, cartas, leitura da mão, etc....

Estudar em todos os seus modos, nas obras da natureza e nas obras do homem, a universal e eterna lei da gradação.

Anedotas relativas a Émile douay e a Constantin Guys.

O que penso do voto e do direito a eleições.

Desenvolvimento do retrato.

⁵⁷ Eventualmente as notas dos escritos póstumos de Baudelaire são chamadas de “fragmentos”, e suas obras póstumas de “fragmentárias”. Essas denominações podem, em alguma medida, nos levar a complicações. Há uma relação entre modernidade e fragmento que não convém explorar aqui (seria, mais uma vez, outra pesquisa, outra tese). Num sentido genérico, sim, há fragmentação nas suas notas dispersas. Num sentido circunscrito a certa crítica literária, é mais prudente partirmos do próprio Baudelaire (a *fusée*, isto é, o projétil), evitando tratar de um “gênero”, o fragmento, que se desdobra em tantos becos intrincadíssimos. Há um lado do fragmento que parece ter a ver com *Mon coeur mis à nu*: o fato de ser, como diz Pascal Quignard (2005, p. 42), uma “provocação de pensamento e não um pensamento acabado”. Mas essas são aproximações um tanto ligeiras. Em termos mais específicos, o mesmo Quignard (2005, p. 45-46) nos ajuda a separar *Mon coeur mis à nu* do fragmento: “frequentemente empregamos o termo fragmento de maneira abusiva. Atualmente, a maior parte dos textos fracionados que lemos são ‘fragmentos de Heráclito’. Não são fragmentos deliberadamente. São apenas trechos de livros perdidos ou inacabados. [...] Fragmento quer dizer aqui ‘pedaço, parte de um livro que se perdeu’. [...] Estou longe de concordar inteiramente com a ideia, como afirma Maurice Blanchot, de que Blaise Pascal ‘impõe a ideia do fragmento como coerência’. É à morte e às edições póstumas, e não à vontade de B. Pascal, que se deve a aparência fragmentária e singularmente ordenada que se tornou seu pensamento”.

⁵⁸ “Je voudrais mettre la race humaine tout entière contre moi”

tal leitura permite inserir *Mon coeur mis à nu* em diferentes dinâmicas: “o prazer aristocrático de desagradar”⁵⁹ (BAUDELAIRE, 1975, p. 660-661), “a descontinuidade cara ao último Baudelaire [...], a ideia de um estouro natural e incoercível de traços brilhantes, rápidos, lançados em todas as direções”⁶⁰ (CRÉPET e BLIN, 1949, p. 189), “mísseis atirados na direção da modernidade burguesa e seu culto materialista do progresso”⁶¹ (DESSONS, 2015, p. 80), e até, de certo modo, o choque benjaminiano “como princípio poético de Baudelaire” (BENJAMIN, 2000, p. 165).

Compagnon (2014, p. 200-201) observa que a atração de Baudelaire pelas imagens da explosão, associadas ao ódio pelo moderno, acompanha Baudelaire ao longo de outras experimentações.

O retorno do gás ao seu sentimento etimológico, o caos, desperta nele um intenso prazer. Chega a comparar o vigor poética da sua obra a uma carga explosiva, em uma carta a Poulet-Malassis, de 29 de abril de 1859: ‘Novas Flores do mal feitas. Para mandar tudo pelos ares, como uma explosão de gás num vidraceiro’. [...] Baudelaire se apresenta como um destruidor de vidros no palácio de cristal da literatura⁶².

Pode-se dizer que olhar para as notas de *Mon coeur mis à nu* como projéteis (*fusées*) traz um problema: aproximo em demasia duas coisas (*Mon coeur mis à nu* e *Fusées*) que não são a mesma coisa. Em *Fusées* Baudelaire parece criar um novo gênero. Em *Mon coeur mis à nu*, parece preocupado com um tipo de escrita que se estrutura em capítulos, certo desenvolvimento alongado de temas

⁵⁹ “Quand j’aurai inspiré le dégoût et l’horreur universels, j’aurai conquis la solitude. [...] Ce qu’il y a d’enivrant dans le mauvais goût, c’est le plaisir aristocratique de déplaire”

⁶⁰ “La discontinuité chère au dernier Baudelaire [...] l’idée d’un éclatement naturel et incoercible de traits brillants, rapidité, jetés haut et loin, en tous sens”

⁶¹ “Des missiles tirés en direction de la modernité bourgeoise et de son culte matérialiste du progrès confondu avec la technique et le commerce”

⁶² “Le retour du gaz à son être étymologique, le chaos, éveille en lui un intense plaisir. Il lui arrive même de comparer la vigueur poétique de son oeuvre à une charge explosive, dans une lettre à Poulet-Malassis, le 29 avril 1859: ‘Nouvelles Fleurs du Mal faites. À tout casser, comme une explosion de gaz chez un vitrier’ [...] Baudelaire se présente comme un casseur de vitres dans le palais de cristal de la littérature”

etc. Como afirma Guyaux (2016), as notas de *Mon coeur mis à nu* são o esboço estilhaçado de uma obra que deveria ter sua arquitetura própria, suas divisões em capítulos (previstos de fato em numerosas notas). Temas a desenvolver para além de um disparo, de um aforismo explosivo.

Não é, contudo, o que foi feito. O que foi escrito, e como foi escrito, *funciona* como projéteis. A suposta continuidade demandada por um projeto como *Mon coeur mis à nu* não chega a se fazer presente, e o que nos sobra são notas tomadas no calor do imediato e da cólera, tal qual as *Fusées-Suggestions*. Ou talvez a *fusée*, em termos mais ou menos estáveis, seja justamente o disparo encolerizado sobre a página, com vistas a se desenvolver em capítulo — impossível, contudo, de ser cumprido, porque já deixaria de encenar tal forma encolerizada.

Não podemos deixar de revisitar Poe. Ainda que Baudelaire tire muitas dessas ideias (a começar pelos títulos) do que é *dito* nas *Marginalia* do poeta estadunidense, o que é *feito* ali também importa. Uma lida rápida no modo como foram editadas e publicadas dá bem a ideia dos aforismos dispersos, dos pensamentos (por vezes essencialmente filosóficos) anotados com certa brevidade, ironia e raiva. Baudelaire já havia se arriscado no gênero aforístico, em *Le Corsaire-Satan* e *Choix de maximes consolantes sur l'amour* (Guyaux, 1986, p. 16); mas é com Poe que encontrará um tom (a cólera) e um tempo (o imediato e a concentração) para seus pensamentos lançados sobre o papel⁶³.

No viés da descontinuidade, do imediato, da cólera e da modernidade antimoderna, outra aproximação possível, e relativamente frequente, é entre *Mon coeur mis à nu* e os poemas em prosa.

⁶³ Steve Murphy (2007, p. 678) defende que o dispositivo aforístico de Baudelaire, muito pouco estudado, é complexo. Chega mesmo a mostrar, a partir de um exemplo de *Fusées*, como acontecem certas inversões (por exemplo, a injunção precedendo a sentença que a justifica) incomuns para o gênero aforístico, que tem uma historicidade bastante sedimentada na França desde o século XVII.

Apesar de algumas similaridades que possam ser encontradas (ou construídas), é bom não generalizar. Cheguei a afirmar (MATTOS, 2015), um tanto afobado, que havia em Baudelaire um movimento de uma arquitetura formal rigorosa (*Les fleurs du mal*) em direção a um prosaísmo e a uma não ordenação cada vez maiores (*Petits poèmes en prose* e, mais radical, *Mon coeur mis à nu*), como se compusessem um processo mais ou menos linear. Esse suposto desenvolvimento era ainda mais singular por ter certa sincronicidade: na virada da década de 1850 para 1860, Baudelaire estava envolvido com novos poemas para as *Fleurs du mal*, poemas em prosa para jornais e notas lançadas sobre papeis avulsos (*Mon coeur mis à nu* e *Fusées*), sem falar na escrita de ensaios.

Não nego que haja essa “tendência” na obra de Baudelaire. Depois das *Fleurs du mal*, não se vê nenhuma produção baudelairiana que se imponha rigores formais dessa natureza. Pelo contrário, Baudelaire parece manifestar certa convicção de que “o gosto imoderado pela forma leva a desordens monstruosas e desconhecidas [...] A especialização excessiva de uma faculdade leva ao nada”⁶⁴ (BAUDELAIRE, 1968, p. 301). Além do que possa haver de ironia aí, Baudelaire fala de gosto *imoderado*. É uma questão de equilíbrio, de justa tensão. A preocupação formal está ainda no horizonte, sempre esteve. E os poemas em prosa, a começar pela sua denominação, mostram isso. Não são um protesto “contra a forma”, mas uma outra forma de tratar a forma.

Baudelaire começa a escrever os primeiros poemas em prosa enquanto ainda está terminando as *Fleurs du mal*. A “experiência instintiva” (PAIXÃO, 2014, p. 34) de um convive com a hipotética “ordem arquitetônica” (BERARDINELLI, 2007, p. 54) do outro. Demais, segue durante toda a vida próximo de Poe, inclusive traduzindo *The philosophy of composition* e *The poetic principle*, textos em que o autor estadunidense privilegia o que seria, no limite,

⁶⁴ “Le goût immodéré de la forma pousse à des désordres monstrueux et inconnus [...] La spécialisation excessive d’une faculté aboutit au néant”

esse “gosto imoderado pela forma”. Contraditoriamente, ou nem tanto, é Poe que lhe coloca em contato com uma escrita “explodida” e “explosiva” como a das *Marginalia*, muito próxima do que Baudelaire começa a fazer, deliberadamente ou não (pouco importa), nas *Fusées* e em *Mon coeur mis à nu*.

O elogio feito pelo poeta francês à dispersão dos poemas em prosa, em carta-prefácio muito conhecida, deve ser olhado com cautela. Foi ele que me levou a afirmar num primeiro momento que haveria em Baudelaire um movimento que, acompanhando sua crescente “necessidade da prosa” (BERARDINELLI, 2007, p. 50), apontaria para um afrouxamento da forma, como se no *dernier* Baudelaire também não se desse, ainda que por outras vias, uma tensão formal tão agônica quanto a verificada nas *Fleurs du mal*.

Caro amigo, envio para você uma pequena obra sobre a qual não se poderia dizer sem injustiça que não tem nem pé nem cabeça, pois, pelo contrário, tudo aí é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternada e reciprocamente. Considere, eu peço, que admiráveis comodidades essa combinação oferece a todos nós, a você, a mim e ao leitor. Podemos interromper onde quisermos, eu meu devaneio, você o manuscrito, o leitor sua leitura [...]. Retire uma vértebra, e os dois pedaços dessa tortuosa fantasia irão se juntar sem dificuldade. Laccere-a em diversos fragmentos, e verá que cada um deles pode existir à parte⁶⁵ (BAUDELAIRE, 1975, p. 275).

No contexto do meu projeto de pesquisa, um trecho como esse era suficientemente sedutor para ser lido com uma credulidade de dar pena.

⁶⁵ “Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier”

Não compreendo que uma mão pura possa tocar um jornal sem uma Convulsão de desgosto.

O dia em que o jovem escritor corrige sua primeira prova, ele está orgulhoso como o estudante que acaba de pegar sua primeira sífilis.

As folhas de videira do Senhor Nieuwerkerke.

Um funcionário, um ministro, um chefe de teatro ou de jornal, podem ser às vezes seres estimáveis, mas não são nunca divinos. São pessoas sem personalidade, seres sem originalidade, nascidos para a função, isto é, para a domesticidade pública.

Os ditadores de jornais, François, Buloz, Houssaye, Rouy, Girardin, Texier, De Calonne, Solar, Turgan, Dalloz. — Lista de Canalhas, Solar no topo.

Ser um homem útil me pareceu sempre uma coisa hedionda.

É preciso ter em mente, entretanto, que os poemas em prosa que chegaram a circular não foram publicados em livro, mas na imprensa de grande circulação. A leitura de *Mon coeur mis à nu* nos dá uma imagem nítida do quanto Baudelaire estimava a imprensa parisiense. Ao lado da correspondência de Baudelaire, *Mon coeur mis à nu* atesta a relação belicosa do poeta com os chefes de redação, diretores de jornal e demais “homens úteis”. Arsène Houssaye, a quem Baudelaire “dedica” os poemas em prosa e envia a carta em questão, era um desses personagens, tendo sido diretor do *La Presse*, veículo que publica os primeiros poemas em prosa. Em 1862, uma briga entre os dois interrompe a publicação dos poemas. A carta de Baudelaire elogiando o suposto caráter “dispersivo” e sem ordem prévia dos poemas em prosa tem algo de válido, é claro. Tanto ali quanto em *Mon coeur mis à nu* (“Posso começar *Meu coração nu e cru* em qualquer lugar... etc.”) Baudelaire faz referência a um modo de escrita que se deixa levar pelos “movimentos líricos da alma” e pela “inspiração do dia e da circunstância”:

Quem dentre nós, nos seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, leve e contrastante o suficiente para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É principalmente da frequência das cidades enormes, do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obcecante⁶⁶ (BAUDELAIRE, 1975, p. 275-276).

Nessa lógica, passa a interessar para os poemas em prosa, no ritmo da vida moderna das grandes cidades, “a busca de uma verdade instantânea e, muitas vezes, provisória” (PAIXÃO, 2014, p.

⁶⁶ “Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.”

52), funcionamento que me parece bastante próximo do que se verifica em *Mon coeur mis à nu*, em que as supostas “confissões” assumem, afinal, o papel de um panorama, ou esboço de panorama, de figuras do seu tempo, temas em voga, opiniões políticas, caricaturas de tipos sociais... Em suma, “*le spectacle de la civilisation*” (BAUDELAIRE, 1968, p. 383).

Apesar de toda uma historicidade do poema em prosa, da prosa poética, do “*petit poème*” etc.⁶⁷, há nos “*petits poèmes en prose*” a condicionante do lugar em que são publicados, do modo como circulam, o jornal de grande circulação diária, semanal ou mensal. Manchetes, artigos de opinião, *faits divers*, anúncios, notas de falecimento, resultados da loteria, espetáculos em cartaz etc. cercam o poema, e a banalidade se confunde, inclusive em termos de diagramação, com a poesia.

O poema em prosa às vezes se confunde com seu entorno. Outras vezes, é uma peça de imprecisão contra o leitor de jornais. Curioso, no entanto, que em *Mon coeur mis à nu*, nunca publicado sequer parcialmente (como acontece com os poemas em prosa), esses tantos discursos que circulam na modernidade urbana sejam incorporados na própria escrita. Baudelaire chega a recortar e colar trechos de jornal. Reproduz literalmente opiniões alheias de diretores de redação, homens de letras, ministros da cultura. Apesar de ser um libelo contra a modernidade (os poemas em prosa também podem ser vistos assim), os discursos dessa mesma modernidade se fazem presentes. No caso dos poemas em prosa, pelo seu contexto de publicação. No caso de *Mon coeur mis à nu*, como colagem tendo em vista a produção futura de uma caricatura, ela mesma, aliás, um gênero do jornal.

O jornal, agora impresso em larga escala, se transforma em uma máquina de fazer dinheiro e carreiras. Escreve Benjamin (2015, p. 32):

⁶⁷ Ver PAIXÃO, 2014, e DESSONS, 2015.

Os altos honorários dos folhetins, associados às grandes tiragens, contribuíram para que os escritores que o alimentavam ganhassem grande fama entre o público. Em termos individuais, muitos investiam de forma concertada na celebridade e nos lucros: a carreira política abria-se a eles quase naturalmente.

Os homens de letras são,
em sua maioria, sanguessugas
vis extremamente ignorantes.

O pandemônio dos pequenos literatos,
que vemos nos enterros, distribuindo
apertos de mão, e se fazendo notar
para o fazedor de jornais. Do Enterro
dos homens célebres.

Muitas dessas celebridades sairão dos jornais e entrarão em *Mon coeur mis à nu* pelas portas da caricatura. Trata-se da *canaille*, que já percorreu algumas margens deste ensaio.

Não é somente em relação a uma suposta dispersão, portanto, que o jornal incide sobre o último Baudelaire: também diz respeito aos seus temas, ou melhor, à sua postura diante dos temas de uma modernidade elevada ao seu excesso.

O poema em prosa de Baudelaire é uma ruptura com o verso clássico (ruptura, devo dizer, que já começa nas *Fleurs du mal*, na medida em que o alexandrino baudelaireano, apesar do rigor sintático clássico, é apinhado de prosaísmo⁶⁸), construindo um outro lugar para o poético, e é ao mesmo tempo a construção de outro modo de fazer circular esse poético (que se torna dispersivo, móvel, “sem pé nem cabeça”, descontínuo) e de outro modo de ler, a reboque da descontinuidade-forçada/“fragmentação-forçada” imposta pela lógica de circulação e leitura dos jornais. Como é quase regra em Baudelaire, essa dinâmica é plena de contradições. Difícil saber até que ponto a descontinuidade entra em Baudelaire como algo que ele usa para forçar as fissuras do poético ou como algo que, à sua revelia, apodera-se do modo como ele pode (ou na verdade não pode) organizar sua obra, sendo a descontinuidade um sofrimento contínuo. A solução (aliás, inexistente) para esse dilema é inútil. O que interessa é a hesitação entre a vontade/necessidade-do-contínuo e a vontade/imposição-do-descontínuo, a não estabilização nem num nem noutro.

⁶⁸ Ver AUERBACH, 2007.

Assim, não podemos deixar de notar o quanto há de ironia na carta-prefácio de Baudelaire a Arsène Houssaye, sobretudo em relação às conveniências da dispersão. É essa ironia que me faz reconsiderar a afirmação que fiz sobre uma “evolução” tão linear e decidida em direção à desordenação. Existe, é verdade, mas é mais complexa do que dei a entender no mestrado.

A permissão dada a Houssaye de cortar o manuscrito onde quiser não carece de ironia, vista a resistência que Baudelaire manifesta em seguida diante das suas exigências. Mais uma vez, devemos nos perguntar sobre a sinceridade ou a boa-fé da proposta. Mas Baudelaire levanta muito justamente a questão do tempo consagrado à leitura do jornal e da descontinuidade dos novos meios de comunicação da metade do século XIX, e tenta responder por uma fragmentação escolhida, a dos poemas em prosa, a uma fragmentação forçada, a que dispersa sua obra em artigos para a imprensa⁶⁹ (COMPAGNON, 2014, p. 77-78).

Baudelaire (1973, p. 256), em carta para Malassis, relata o quanto a publicação desordenada dos poemas o importuna:

se aumentarmos *o sistema*, eu finalmente poderia ano que vem fazer muito mais de novo (não existindo [os poemas] senão em forma de esboços), e talvez até abandonar para sempre o sistema de fragmentação nos jornais que tanto me faz sofrer⁷⁰.

⁶⁹ “Le blanc-seing laissé à Houssaye pour couper le manuscrit où il voudrait ne manque pas d’ironie au regard de la résistance que Baudelaire devait ensuite déployer face à ses exigences. On doit là aussi s’interroger sur la sincérité ou la bonne foi du propos. Mais Baudelaire pose très justement la question du temps consacré à la lecture du journal et de la discontinuité des nouveaux médias du milieu du XIXe siècle; il tente de répondre par une fragmentation choisie, celle des poèmes en prose, à une fragmentation forcée, celle qui distribue son oeuvre en articles de presse”

⁷⁰ “...si nous agrandissons *le système*, ce qui me permettrait enfin de me mettre l’année prochaine à faire beaucoup de nouveau (n’existant encore qu’en ébauches), et peut-être d’abandonner à tout jamais le système de fragmentation dans les journaux qui me fait tant souffrir”

De onde, pois, a conclusão de Compagnon (2014, p. 78): “Baudelaire sustenta um duplo discurso contraditório sobre a fragmentação, debochado de um lado, penoso de outro, no mesmo ano, em uma dedicatória pública e em uma carta privada⁷¹”.

No caso de *Mon coeur mis à nu*, que é afinal o que nos interessa, não há, até onde sabemos, a intenção de publicá-lo em jornais. Pelo contrário: só faria sentido como livro (o Livro?). Nesse caso, a fragmentação forçada é dada pelas suas condições materiais (de vida, de sobrevivência e de criação) e pela sua morte. Não importa: a realidade da desordenação está dada, e cabe a nós pesar os efeitos que isso gera, juntamente com outros aspectos do inacabamento, na sua leitura, edição e tradução.

Ao definir o poema em prosa, Fernando Paixão (2014, p. 29) assumiu uma posição que parece conveniente: “para contornar o impasse teórico, pode-se optar por um caminho menos ambicioso e mais paciente — que aceita conviver com a (in)definição do gênero”. Aceitar o caráter fatalmente disperso e inacabado de *Mon coeur mis à nu* é também aceitar suas (in)definições. O que é complexo deve continuar complexo. Não faz sentido querer fechar o que é aberto, imobilizar o que é móvel. No limite, a própria noção de texto e obra acabada são questionáveis. Um dos modos de enxergar um texto é vê-lo como a estabilização provisória de um manuscrito. Claro que há o risco de levar certas reflexões ao extremo, que podem redundar, no fim das contas, em paralisia. Ou não: podem mostrar que a própria ideia de texto é uma variabilidade teórica, motivo pelo qual é preciso seguir movendo e se movendo.

Talvez seja preciso tentar pensar o texto como *um possível necessário*, como uma das realizações de um processo que permanece sempre virtualmente presente em segundo plano e constitui uma terceira dimensão do escrito. Nesse espaço

⁷¹ “Baudelaire tient un double discours contradictoire sur la fragmentation, plaisante d’un côté, pénible de l’autre, à la même date, dans une dedicasse publique et dans une lettre privée”

aberto (ou entreaberto), o destino da obra é decidido entre ímpetos e esgotamentos, tartamudez e vazios, rupturas e inacabamentos que nos confundem (HAY, 2002a, p. 44).

Outro ponto relaciona ainda mais estreitamente, e sem tantos poréns, os poemas em prosa e *Mon coeur mis à nu* (aqui também poderíamos incluir as *Fusées*): aquilo que Viviana Bosi (2007, p. 106) chamou de uma “rebelião contra as classificações de gênero”, que tem alguma relação, como se verá, com a “escrita de cólera”.

Apesar de um trabalho deliberado contra as classificações de gênero (seria ingênuo imaginar que Baudelaire não tivesse consciência do que significava uma denominação como poema em prosa, *fusée, suggestion...*), dois fatores alheios à vontade de Baudelaire se tornam fundamentais na dinâmica desses “novos” gêneros, gêneros híbridos ou como quisermos chamar, que vão se sedimentando sob a pena do poeta: em relação aos poemas em prosa, penso na já mencionada circulação dispersa em jornais e revistas, vitrines da modernidade contra a qual Baudelaire se torna cada vez mais agressivo e sarcástico; em relação a *Mon coeur mis à nu*, penso na sua própria realidade inacabada, na sua existência em notas imediatas e explosivas, dirigidas contra tudo que defina a modernidade positivamente.

Para Steve Murphy (2007, p. 675), ainda hoje, após tanta crítica baudelaيرية, é difícil estabelecer relações muito nítidas entre *Le Spleen de Paris* e *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* e os escritos sobre a Bélgica. Baudelaire (1973a, p. 188), que escreve para Ancelle, em carta de março de 1852, que “o 2 de dezembro me despolitizou fisicamente”⁷², continua se envolvendo nas grandes questões políticas pós-1848. *Mon coeur mis à nu* é abarrotado de opiniões sobre política e políticos. Só não têm a esperança revolucionária do jovem

⁷² “le 2 décembre m’a physiquement dépolitiqué”

Baudelaire, aquele que, diz outra lenda, teria corrido pelas ruas de Paris em 1848 brandindo um fuzil aos gritos de “Precisamos fuzilar o general Aupick”, então seu padrasto.

Do ponto de vista político, uma diferença importante entre os poemas em prosa e os escritos póstumos:

é difícil encontrar no *Spleen de Paris* a mesma misantropia reacionária que atravessa frequentemente os ditos escritos ‘íntimos’, e que levou André Guyaux a ver em Baudelaire, com Flaubert, um dos ‘dois faróis da reação’ (MURPHY, 2007, p. 675)⁷³.

Entedio-me na França, sobretudo porque todo mundo aqui se parece com Voltaire. Emerson esqueceu Voltaire nos seus *Representantes da humanidade*. Poderia ter feito um belo capítulo intitulado: *Voltaire* ou *o anti-poeta*, o rei dos basbaques, o príncipe dos superficiais, o antiartista, o pregador dos Porteiros, o pai Gigogne dos redatores do século.

Nada existe sem um fim. Então minha existência tem um fim. Que fim? Ignoro. Não fui eu quem o definiu. Foi então alguém, mais sábio do que eu. É preciso então implorar a esse alguém para me esclarecer. É a decisão mais sábia.

Por que o espetáculo do mar é tão infinitamente e tão eternamente agradável? Porque o mar oferece ao mesmo tempo a ideia de imensidão e de movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Eis aí um infinito diminutivo. Que importa se basta para sugerir a ideia de infinito total? Doze ou quatorze léguas (de Diâmetro), doze ou quatorze léguas de líquido em movimento bastam para dar a mais alta ideia de beleza que se pode oferecer ao homem no seu habitáculo transitório.

Onde estão nossos amigos mortos? Por que estamos aqui? Viemos de algum lugar? O que é a liberdade? Pode ela estar de acordo com a lei providencial? O número de almas é finito ou infinito? E o número de terras habitáveis? etc.. etc...

Seguindo Murphy (p. 679), haveria ainda uma diferença de “intensidade” entre a cólera dos poemas em prosa e a cólera de *Mon coeur mis à nu*: o furor contra o progresso e seus representantes (a *canaille littéraire*, os burgueses e tudo que nasça dos tempos modernos) pertenceria aos textos “aforístico-*chroniqueurs*”, isto é, os escritos póstumos. Nos poemas em prosa, essa animosidade já está presente, mas travestida em formas menos virulentas. Ainda assim, os poemas em prosa, no que dizem e no que fazem, podem ser vistos como uma *passagem* para os projéteis de *Mon coeur mis à nu*.

Mas nem tudo é raiva. Há brechas (bem estreitas) para passagens mais amenas. Tanto nos poemas em prosa (ou principalmente neles) quanto em *Mon coeur mis à nu*. Sua correspondência pessoal também não é um derramar de dívidas, imprecações e autocomiseração. Há, por exemplo, demoradas declarações de amor para a mãe.

Baudelaire se refere aos poemas em prosa como “babioles” e “*bagatelles*”. Chega a prometer a Houssaye que seriam “fáceis de vender”, isto é, palatáveis. Alguns caminham mesmo nessa direção. Mesmo os mais sarcásticos têm um exagero que os aproxima da caricatura, da zombaria.

⁷³ “il est difficile de trouver dans *Le Spleen de Paris* la même misanthropie réactionnaire qui perce souvent dans les écrits dits ‘intimes’, et qui a incité André Guyaux à voir dans Baudelaire, avec Flaubert, l’un des ‘deux phares de la réaction’”

Em *Mon coeur mis à nu*, contudo, parece se dar na maior parte do tempo, para parafrasear uma expressão de Dessons (2015, p. 12), uma contraepopeia antimoderna. Na correspondência pessoal, os termos com que se refere a *Mon coeur mis à nu* são muito mais ambiciosos — livro de difícil realização, suplantar Rousseau etc. E nas suas notas, nas suas projeções de capítulos por vir, as ideias e temas parecem deliberadamente grandiosos: a fatuidade universal, o Mal-entendido, a imortalidade da forma. Afinal, não são somente crônicas, anedotas cotidianas, relatos breves, mas uma máquina de pensar (esboços de filosofias) e uma máquina de guerra (contra a fauna social e seu habitat).

Vê-se em *Mon coeur mis à nu*, pois, uma escrita de cólera em ato. Não necessariamente sobre a cólera, mas de cólera, manifestada na malha textual caótica, no limite da explosão, e manifestada também no seu processo de composição imediato, notas tomadas no calor das circunstâncias, projéteis apontados contra a França e sua modernidade urbana, política, social. "A irascibilidade de Baudelaire", escreve Benjamin (2015, p. 169), "é parte da sua natureza destrutiva".

Há uma relação muito justa entre a *fusée* como gênero e a cólera, o gesto encolerizado de escrita. Trata-se, ainda mais uma vez, de destacar a dependência entre a forma e a vida, ou entre o que se diz e a maneira como se diz, o que também nos ajudará a falar do contínuo. Seu inacabamento não é nem uma questão menor nem uma questão de interesse somente documental, mas resíduo da escrita de cólera, dimensão significativa do contínuo (nos termos de Meschonnic). O que *Mon coeur mis à nu* faz e diz. O projétil prevê uma explosão, é promessa de explosão. *Mon coeur mis à nu*, nos planos de Baudelaire, viria a ser uma explosão de cólera. Tanto que, como também prevê, teria que se autoexilar. A promessa de atirar uma bomba e fugir sem olhar para trás não se realiza, não nos termos que imaginava. Seus projéteis, contudo, são suficientes para

Indignação causada pela fatuidade universal, de todas as classes, de todos os seres, nos dois sexos, em todas as idades.

O mundo só funciona pelo Mal-entendido.

— É pelo Mal-entendido universal que todo mundo se acorda.

— Pois se, por desgraça, nos compreendêssemos, não poderíamos nunca nos acordar.

No amor como em quase todas as questões humanas, o entendimento cordial é o resultado de um mal-entendido. Esse mal-entendido é o prazer. O homem grita: "oh! meu anjo!" A mulher arrulha: "mamãe! mamãe!" E esses dois imbecis estão convencidos de que pensam em comum acordo. — O abismo intransponível, que faz a incomunicabilidade, permanece intransposto.

dar a direção dos disparos, e chegam a ameaçar algumas bases da modernidade francesa.

Tanto são *fusées*, lembretes, máximas, notas a serem um dia trabalhadas etc. que não há “versões”. Cada projétil é um disparo, promessa de disparo — único e imediato, sem revisão. As rasuras são raras, e parecem ter sido realizadas no ato único de escrita. Não há acréscimos nas margens — somente algumas anotações raras dos editores, Malassis e Crépét.

A correspondência de Baudelaire dá testemunho do quanto ele reescrevia cada texto — das *Fleurs du mal* aos poemas em prosa. Em *Mon coeur mis à nu*, e na maior parte dos chamados escritos póstumos, tudo é um primeiro e único gesto, geralmente prevendo um trabalho de escrita futuro, como se o texto propriamente dito, ou a obra, estivesse em permanente e necessário por vir. É a tomada de uma nota, geralmente raivosa, num momento singularíssimo, uma escrita em que o presente é a única e última possibilidade de realização: “Evocação da inspiração”, escreve Baudelaire (1975, p. 672) em *Hygiène*, “Arte mágica. Pôr-se imediatamente a escrever. Penso demais. Trabalho imediato, mesmo ruim, é melhor do que devaneio”⁷⁴.

Ao tratar da *fusée*, Dessons (2015, p. 80-81) assim a define:

É impossível percorrer uma gazeta qualquer de não sei que dia ou ano, sem aí encontrar em cada linha os sinais da perversidade humana mais horrível, e ao mesmo tempo as vaidades mais surpreendentes de proibidade, de bondade, de caridade, e as afirmações mais descaradas relativas ao progresso e à civilização. Todo jornal, da primeira à última linha, não é senão um tecido de horrores. Guerras, crimes, roubos, despudores, torturas, crimes de príncipes, crimes de nações, crime de indivíduos, uma embriaguez de atrocidade universal. E é com esse aperitivo repulsivo que cada homem civilizado acompanha sua refeição de cada manhã.

Essa ‘sucessão rápida de traços espirituais’, assim define Larousse em 1864, provém do desvio figurativo de ‘fogos de artifício’, muito marcial. Os projéteis de Baudelaire são mísseis atirados em direção à modernidade burguesa e ao seu culto materialista do progresso confundido com a técnica e o comércio, um ‘mundo vilão’ que substituiu o deus do amor pelo deus do dinheiro. Essa sequência de notas, aforismos, pensamentos etc., publicada após a morte de Baudelaire, tem um tom testamentário: ‘Deixarei estas páginas, porque quero datar minha tristeza’. O manuscrito mostra que Baudelaire hesitou entre *cólera* e *tristeza*, circulando esta sem rasurar aquela. Sob a tristeza diante da decomposição do

⁷⁴ “Évocation de l’inspiration. Art magique. Se mettre tout de suite à écrire. Je raisonne trop. Travail immédiat, même mauvais, vaut mieux que la rêverie”.

mundo desponta a cólera. Podemos dizer que a tristeza é uma forma de cólera? ⁷⁵

A cólera compete com a tristeza — ou a complementa —, e a *fusée* é a forma que dá forma a essa experiência.

Acho que caí naquilo que as pessoas do ramo chamam um *hors-d'oeuvre*. No entanto, deixarei essas páginas, - porque quero datar minha cólera [tristeza] (BAUDELAIRE, 1975, p. 667)⁷⁶.

A tensão entre cólera e tristeza também tem a ver com o fracasso, isto é, a “promessa não cumprida” que é *Mon coeur mis à nu*. “A poesia é linguagem carregada de emoção”⁷⁷, escreve Benveniste (2011, p. 124) nas suas notas sobre Baudelaire. Essa emoção não é necessariamente uma expressão direta do autor empírico (ainda que essa promessa, mais uma, esteja, ironicamente ou não, por toda parte) — o que nos remete à teatralidade. Em *Mon coeur mis à nu*, é a cólera transmutada em tristeza, ruína que antecede a própria construção, promessa de explosão que redundando em fracasso. Assim, não se trata somente de um discurso *sobre* a cólera, *sobre* os limites da escrita de si etc., mas um discurso *da* cólera, *de* cólera, uma escrita não cumprida. Algo, no entanto, se cumpriu: a única forma possível, naquelas condições, circunstâncias etc., para dar forma àquela forma de vida. Talvez a única forma de *escrever* o caráter irrealizável de *My heart laid bare*.

⁷⁵ “Cette ‘succession rapide de traits spirituels’, ainsi que la définit Larousse en 1864, provient du détournement figural de la très martiale ‘pièce d’artifice’. Les fusées de Baudelaire sont des missiles tirés en direction de la modernité bourgeoise et de son culte matérialiste du progrès confondu avec la technique et le commerce, un ‘vilain monde’ qui a substitué au dieu de l’amour celui de l’argent. Cette suite de notes, d’aphorismes, de pensées, publiée après la mort de Baudelaire, a une visée testamentaire: ‘Je laisserai ces pages, parce que je veux dater ma tristesse’. Le manuscrit du texte montre que Baudelaire a hésité entre *colère* et *tristesse*, entourant simplement ce dernier terme sans biffer le premier. [...] Sous la tristesse devant la décomposition d’un monde pointe la colère. Peut-on dire que la tristesse est une forme de colère?”

⁷⁶ “Je crois que j’ai dérivé dans ce que les gens du métier appellent un *hors-d’oeuvre*. Cependant, je laisserai ces pages, - parce que je veux dater ma colère [tristesse]”

⁷⁷ “La poésie est un langage chargé d’émotion”

Hoje os esboços de disparo-*fusée* de *Mon coeur mis à nu* parecem relativamente inofensivos. “Hoje em dia”, escreve Brecht (1984, p. 306-307) ao comentar as *Fleurs du mal*, “qualquer pequeno burguês defeca sobre o mármore, as privadas são fabricadas com mármore”⁷⁸. No século XIX, contudo, *Mon coeur mis à nu* conseguia, mesmo em estado de ruína, dar conta de ilustrar parte do “caráter de impertinência” do seu autor — tanto que, recordemos, as passagens mais diretamente ofensivas são suprimidas da primeira publicação.

Cabe ao poeta desempenhar o papel, cada vez mais confinado a um público reduzido à sua própria imagem e semelhança, do antiburguês antimoderno (só antimoderno, no entanto, porque submetido à experiência da modernidade). Cava-se um fosso fundo entre o poeta e seu entorno, inclusive seu entorno literário. Cabe a ele um monólogo de personagem trágico, cada vez mais arruinado, e ainda assim portador de uma dignidade de dândi. Na sociedade moderna burguesa, sobra-lhe a solidão, ao lado de figuras tão anacrônicas quanto o guerreiro, o padre e o poeta (que se iguala, na equação baudelairiana, ao dândi).

A *fusée*, que dá forma à cólera, é também a encenação dessa cólera, a encenação da destruição de certa forma — inclusive da forma do livro acabado. Essa postura antimoderna (essa raiva é afinal direcionada aos símbolos máximos da modernidade) é essencialmente moderna. “Ser *inaceitável* para seu público” (SONTAG, 2015, p. 497) é uma premissa da arte moderna. E, para ser inaceitável, é preciso certa “programação”, como dizia Murphy, certa poética de efeitos. Assim se encontram numa mesma linha de força a teatralidade e a escrita de cólera.

Contudo, nessa experimentação radical do inaceitável, nessa guerra aberta contra o público e o entorno social, “a última arma na inconsistente guerra do artista com seu público é inclinar-se cada

Imensa náusea dos cartazes.

Eterna superioridade do Dândi.
O que é o Dândi?
Um Dândi não faz nada. Consegue
imaginar um Dândi falando com o
povo, a não ser para ridicularizá-lo?

O homem de espírito, que não
entrará em acordo nunca com
ninguém, deve se aplicar a gostar da
conversa dos imbecis e à leitura dos
maus livros. Nisso conseguirá
prazeres amargos que lhe
compensarão largamente o cansaço.

Dandismo. O que é o homem
superior? Não é o especialista. É o
homem de Lazer e de Educação
geral. Ser rico e amar o Trabalho.

Existem somente três seres
respeitáveis: O padre, o guerreiro,
o poeta. Saber, matar e criar. Os
outros homens são talháveis e
corveáveis, isto é feitos
para a estrebaria, isto é, para
exercer o que chamamos de
profissões.

⁷⁸ “Hoy dia cualquier pequeño burgués defeca sobre mármol, los retretes se fabrican con él”

vez mais ao silêncio” (SONTAG, 2015, p. 15). Baudelaire se debate contra o silêncio, mas sua falência (que não foi financeira, defende Mauron (1986, p. 24), mas “espiritual”) o aproxima de um limite que toca, para além do não realizado, o irrealizável. O projétil explode ainda no solo.

Rimbaud partiu para a Abissínia a fim de fazer fortuna no comércio de escravos. Wittgenstein, após um período como mestre-escola de aldeia, escolheu um trabalho servil como empregado de hospital. Duchamp voltou-se para o xadrez. Como acompanhamento dessas renúncias exemplares a uma vocação, cada um deles declarou que via suas realizações prévias na poesia, na filosofia ou na arte como fúteis, insignificantes. Contudo, a opção pelo silêncio permanente não nega a sua obra. Pelo contrário, de modo retroativo confere e acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido (SONTAG, 2015, p. 12).

Ora, Baudelaire não renunciou à sua obra, pelo contrário, foi renunciado, chegando ao ponto de ficar afásico — na volta da Bélgica e no fracasso de *Mon coeur mis à nu*.

Quando Baudelaire, afásico, hemiplégico, é levado de volta da Bélgica para Paris, Asselineau vai ao seu encontro na Gare du Nord; ele escreve, no livro dedicado ao amigo morto: ‘Ao me avistar, deu uma gargalhada, longa, sonora, persistente, que me gelou. Estaria ele louco, de fato? [...] Adquiri a convicção de que Baudelaire nunca estivera, triste vantagem para provavelmente, nem mais lúcido nem mais sutil’. Um estranho acaso faz com que aqui encontremos, como que em eco (ou em espelho), a questão que provocava o riso de Demócrito. Loucura? Lucidez? Asselineau só pode interpretar a situação sob o aspecto de uma alternativa. Assim faziam os abderitas, ou Hipócrates. Agora percebemos que uma e outra respostas — e até mesmo aquela que dá crédito à loucura — são na verdade tranquilizadoras, porque são simples, unívocas. É preciso pensar também em tudo aquilo que, nesse riso de um doente, se esquivava do significado, escapa à interpretação, faz ouvir uma aflição (STAROBINSKI, 2016, p. 141).

Teoria da verdadeira civilização.

Ela não está no gás, nem no vapor, nem nas mesas giratórias, ela está na diminuição das marcas do pecado original. Povos nômades, pastores, caçadores, agricultores, e mesmo antropófagos, todos podem ser superiores pela energia, pela dignidade pessoais, a nossas raças do ocidente. Estas serão talvez destruídas.

Notemos que os abolicionistas da pena de morte devem ter algum interesse em aboli-la. Geralmente são os guilhotinadores. Pode-se assim resumir: “Eu quero poder cortar tua cabeça, mas não encostarás na minha”. Os abolicionistas da alma (materialistas) são necessariamente abolicionistas do inferno; com certeza têm nisso um interesse. São no mínimo pessoas que têm medo de reviver – preguiçosos.

Da infâmia da Imprensa, grande obstáculo ao desenvolvimento do Belo.

Em suma, diante da história e diante do povo francês, a grande glória de Napoleão III terá sido provar que o primeiro que chegar pode se apoderando do telégrafo e da imprensa nacional governar uma grande nação. Imbecis são aqueles que crêem que essas coisas possam acontecer sem a permissão do povo, – e aqueles que crêem que a glória só pode se apoiar sobre a virtude. Os ditadores são os criados do povo, – nada mais, – uma porcaria de papel aliás, – e a glória é o resultado da adaptação de um espírito à idiotice nacional.

São numerosas as cartas em que Baudelaire relata uma luta permanente contra o silêncio, desdobrando-se em projetos sem fim, lamentando a progressiva degradação física e mental, a ausência de energia criadora, a força da procrastinação. Ainda assim, seu projeto de sair da França não era um projeto em direção ao refúgio silencioso. Era uma etapa fundamental para a confecção das suas bombas. Abrigado no exterior, poderia trabalhar sobre suas notas e atirá-las em segurança — contra a civilização moderna, contra os abolicionistas da pena de morte, contra a imprensa, contra a idiotice nacional.

Até 1860, apesar das reclamações frequentes de impotência criativa, Baudelaire continua escrevendo ensaios (o gênero que o acompanha por toda a vida), poemas (os *Tableaux parisiens* não estão longe), poemas em prosa, projéteis, um sem fim de projetos. Socialmente, afirma Mauron (1986, p. 20), está falido. Sem dinheiro, sem Jeanne Duval, sem teto fixo. “Ora, isso não teria nenhum efeito sobre sua produção literária? Dessa falência do eu social nasce um sentimento de injustiça, de intolerável degradação. A cólera assim acumulada procura uma saída”⁷⁹. Mauron olha para o entorno de Baudelaire (mãe, Ancelle etc.), mas acredito que essa cólera se direciona principalmente para os projetos literários (aí incluídos os poemas em prosa), escombros de porvir.

O naufrágio físico e mental é também naufrágio textual. Mas o naufrágio textual é talvez a única forma possível de dar forma à cólera e de encenar o último papel ainda possível ao poeta: o maldito armado contra a modernidade e suas bugigangas institucionais.

Ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar

⁷⁹ “Or cela est-il sans effet sur sa production littéraire? De cette faillite du moi social naît un sentiment d’injuste, d’intolérable déchéance. La colère ainsi amassée recherche un but”

esteticamente os seus materiais
(BERARDINELLI, 2007, p. 28).

Ao admitir o fato de que em *Mon coeur mis à nu* Baudelaire “se enche de cólera”, voltamos a estabelecer uma relação com *My heart laid bare*. Poe vaticina, afinal, que tal livro seria impossível de ser escrito: o papel se amarfanharia e pegaria fogo ao simples contato de sua pena inflamada (no original inglês, “fiery pen”), o que abriga, por sua vez, o entusiasmo criador, mas também a cólera.

Para Guyaux (1986, p. 24), o ódio sempre inspirou o autor das *Fleurs du mal*. Em famosa carta para Ancelle, em 18 de fevereiro de 1866, Baudelaire (1973, p. 610) escreve: “nesse livro atroz [*As flores do mal*], coloquei todo meu coração, toda minha ternura, toda minha religião (travestida), todo meu ódio”⁸⁰. Ora, uma tal citação nos diz algo que à primeira vista não pareceria plausível: Baudelaire colocou em *Mon coeur mis à nu* o mesmo que colocou nas *Fleurs du mal*. Algumas linhas adiante, declara: “Quanto ao sentimento, ao coração e demais besteiras femininas”⁸¹ etc. etc., dando um outro destino para o coração, isto é, a lata do lixo, mesma lata que, pelo título *Mon coeur mis à nu* (irônico, mas talvez nem tanto), o autor parece *tentar* (ou fingir) revirar.

Em 13 de novembro de 1864 (BAUDELAIRE, 1973, p. 421), escreve para Ancelle que o livro que prepara sobre a Bélgica era a oportunidade de “afiar as unhas”, e que mais tarde as usaria contra a França (em *Mon coeur mis à nu*, podemos imaginar?). Nos rascunhos de *La Belgique déshabillée/Pauvre Belgique!*, escreve: “A França é talvez um país muito bárbaro. A Bélgica também. A Civilização talvez tenha se refugiado em alguma pequena tribo ainda não descoberta”⁸². Em 23 de dezembro de 1865, afirma para a mãe (p. 553), após se referir ao seu “talento desagradável e impopular”, que

⁸⁰ “dans ce livre atroce [*Les fleurs du mal*] j’ai mis tout mon coeur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine”

⁸¹ “À propos du *sentiment*, du *coeur*, et autres saloperies féminines”

⁸² “La France est, sans doute, un pays bien barbare. La Belgique aussi. La Civilisation s’est peut-être réfugiée chez quelque petite tribu non encore découverte”

“se não conseguir recuperar o vigor e a energia de que gozava anteriormente, aliviarei minha cólera através de livros insuportáveis. Quero colocar toda a raça humana contra mim. Vejo aí um gozo que me consolaria de tudo”⁸³. Em 20 de fevereiro de 1858 escreve para Antoine Jaquotot (p. 457): “tenho horror de Paris e da vida cruel que levo aqui há dezesseis anos, único obstáculo para a realização de todos os meus projetos”⁸⁴, o que bem mostra que essa cólera (desdobrável em tantos tons, intensidades e direções) tem uma relação singular com o inacabado.

Portanto, se a cólera e suas adjacências (rancor, ódio, vingança, ironia incendiária etc.) parecem dominar sem maiores contradições o conjunto de notas que compõem *Mon coeur mis à nu* (e, na verdade, a própria obra baudelairiana), o *coeur*/coração está num ponto de torções sem fim. No próprio *Mon coeur mis à nu* se afirma: “desconfiemos do coração” (e também da inspiração, a mesma que outra nota afirma ser necessária para a escrita da obra), mostrando que essa relação entre coração desnudado e coração velado não é uma passagem tranquila entre o Baudelaire fingidor e o Baudelaire confessional (polos que mais se atraem do que se repelem), mas um nó em que ambos se confundem, encenam, embaralham os papeis no palco e também no bastidor.

Ao ler *Mon coeur mis à nu*, percebe-se que de desnudado esse coração não tem nada. Pouco tem de propriamente confessional. São raros os episódios pessoais, exposições íntimas, confissões, revelações secretíssimas. Como indica Mauron (1986, p. 138), de cada dez notas dos escritos póstumos, umas oito pertencem na verdade ao “*moi social*”, o que nos coloca, de novo e de novo, no limiar do público e do privado, um espaço em que palco e bastidor deixam

Desconfiemos do povo, do bom senso, do coração, da inspiração e da evidência.

Posso começar Meu coração nu e cru em qualquer lugar, de qualquer jeito, e continuar no dia a dia, seguindo a inspiração do dia e da Circunstância, desde que a inspiração esteja viva.

⁸³ “Mais si jamais je peux rattraper la verdeur et l’énergie dont j’ai joui quelquefois, je soulagerai ma colère par des livres épouvantables. Je voudrais mettre la race humaine tout entière contre moi. Je vois là une jouissance qui me consolerait de tout”

⁸⁴ “J’ai horreur de Paris et de la cruelle vie que j’y mène depuis plus de seize ans, laquelle est l’unique obstacle à l’accomplissement de tous mes projets”

de se opor. Abundam opiniões sobre política, figuras literárias, personagens históricos, aforismos, julgamentos morais, máximas incendiárias. O que não quer dizer, bem entendido, que não haja ali alguma escrita de si. Mas essa escrita de si assume variadas máscaras: uma “encenação” pública, ou a se tornar pública (e publicada), do íntimo e do confessional. Ao tratar dos poemas em prosa, Bertrand e Durand (2006, p. 107) notam algo que talvez se estenda a *Mon coeur mis à nu*: faz-se da experiência o teatro interior da vida social e urbana, uma maneira feliz de expressar a tensão entre interior e exterior, vida íntima (privado) e vida comum (público).

A cólera tem um papel tão importante em Baudelaire que Benjamin (2015, p. 16) já notara o fato, associando-o, como é próprio do seu modo de ler o poeta, ao seu entorno político-social: "Essa cólera encarniçada — *la rogne* — era o estado de espírito que alimentou os conspiradores profissionais de Paris durante meio século de barricadas". Mais tarde (p. 168), ao tratar da alegoria, a cólera ressurge: "A alegoria de Baudelaire — ao contrário da do Barroco — traz as marcas da cólera, indispensável para arrombar as portas deste mundo e deixar em ruínas as suas construções harmônicas". Para Compagnon (2011, p. 143), a cólera é parte de um modo de ser do escritor moderno, que é, afinal, essencialmente antimoderno:

a vociferação, a vituperação ou ainda a imprecisão, aliança entre predição e predicação, em todo o caso, o contrário do ‘famoso *estilo corrente*, caro aos burgueses’, que Baudelaire denunciava em George Sand. De Maistre, Chateaubriand, Baudelaire ou ainda Nietzsche, fundadores da tradição antimoderna que atravessa toda a modernidade, ilustram esse estilo da veemência. Há uma verve própria aos antimodernos, pois a postura antimoderna, estabelecida sobre um paradoxo [...] é uma prodigiosa engrenagem retórica. A energia do desespero, a vitalidade desesperada conferem uma eloquência que pode tocar o sublime

Não digo que não seja uma escrita confessional, ou não completamente. Interessante notar que a recuperação do título (de *Journaux intimes* para *Mon coeur mis à nu*) não produz um deslocamento em relação à associação que se faz de *Mon coeur mis à nu* com uma escrita de si. Pelo contrário, parece *acentuar* a expectativa de que possa haver ali uma expressão subjetiva autenticamente confessional. Parafraseando Mário de Sá Carneiro, não é um eu nem um outro, mas qualquer coisa de intermédio.

Baudelaire retoma a relação entre o sujeito e sua verdade, já de início (tematicamente e estruturalmente), como um problema: '*Je peux commencer* Meu coração nu e cru *n'importe où, n'importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l'inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l'inspiration soit vive*'. Diante dessa posição problematizada do sujeito, o discurso experimenta os variados modos de 'impostura', por meio de raciocínios que, num primeiro momento, se oferecem como sofismas artificiosos e violentos (SISCAR, 2007, p. 184).

Baudelaire é um impostor, "criador artificioso", como diria Auerbach (2007, p. 326), o mesmo Auerbach que aponta para a tendência em Baudelaire, e na verdade em quase todo poeta moderno, de "dramatizar a si mesmo" (p. 310). Baudelaire dramatiza, ficcionaliza, mas nessa dramatização/ficcionalização o "si mesmo" não é nem negado (despersonalização) nem desvelado (confissão). O eu aparece e desaparece, concentra-se e vaporiza-se, como se pulsasse. Sobre um substrato relativamente autobiográfico e confessional, constrói-se um teatro violento de si mesmo. A violência, aliás, marca um tom e um tema recorrentes em *Mon coeur mis à nu*. Há uma tensão entre interior e exterior, algo de dentro que faz mover o que está fora, e há nessa tensão uma violência permanente, interminável, ou um "*goût de la destruction*".

De volta à correspondência pessoal, podem-se mencionar ainda outras passagens em que Baudelaire relaciona escrita e có-

lera: “nesse livro atroz [*Les fleurs du mal*], coloquei todo meu coração, toda minha ternura, toda minha religião (travestida), todo meu ódio”⁸⁵ (BAUDELAIRE, 1973, p. 605); “quero colocar toda a raça humana contra mim”⁸⁶ (BAUDELAIRE, 1973, p. 553); “*Tenho horror à vida*. Repito: — quero fugir da face humana, mas sobretudo da face francesa”⁸⁷ (BAUDELAIRE, 1973, p. 254). Nessa mesma toada, *Fusées* oferece outro trecho revelador: “Quando eu tiver inspirado o desgosto e o horror universais, terei conquistado a solidão. [...] O que tem de inebriante no mau gosto é o prazer aristocrático de desagradar”⁸⁸ (BAUDELAIRE, 1975, p. 660-661).

Opondo Baudelaire ao que Starobinski (2016, p. 9) chama de “inimigos das máscaras (Montaigne, La Rochefoucauld, Rousseau e Stendhal)”, talvez possamos, em contrapartida, aproximá-lo da “verdade das máscaras” de que falava Oscar Wilde (apud HAMBURGER, 2007, p. 86), ainda que, sob essas máscaras, alguma pessoalidade as sustente. Em termos teatrais, a máscara não é um objeto autônomo: é preciso uma voz que lhes dê voz, um corpo que as carregue, certa relação entre a máscara e aquele que lhe confere atuação. O título *Mon coeur mis à nu* não aponta para um coração que será exposto, mas para seu impossível, isto é, para a impossibilidade de despir, pelo menos completamente, um coração. Não se trata de uma “mentira”, de uma “ficção”, de um “falseamento” da realidade. Trata-se de uma verdade das máscaras, ou da máscara como verdade possível. Deixamos de pensar em termos de verdade *versus* mentira, ficção *versus* confissão. Isto é, “ficcional” e “confessional” são atuações possíveis num mesmo jogo teatral. Para Hamburger (2007, p. 13), “a verdade que encerra a obra de Baudelaire não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou

⁸⁵ “Dans ce livre atroce, j’ai mis tout mon coeur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine”

⁸⁶ “Je voudrais mettre la race humaine tout entière contre moi”

⁸⁷ “*J’ai horreur de la vie*. Je le répète: - je veux fuir la face humaine, mais surtout la face française”

⁸⁸ “Quand j’aurai inspiré le dégoût et l’horreur universels, j’aurai conquis la solitude. [...] Ce qu’il y a d’enivrant dans le mauvais goût, c’est le plaisir aristocratique de déplaire”

qual verso evidente, mas apenas das tensões”. Em *Les fables*, Baudelaire (1975, p. 291) chega a mencionar o gosto pelo disfarce, pela máscara (persona, personagem) e pela prostituição:

[U]ma fada terá insuflado no berço o gosto pelo disfarce e a máscara, o ódio do domicílio e a paixão pela viagem. [...] Goza o poeta desse incomparável privilégio de poder ser, a bel-prazer, ele próprio e outrem. Igual a essas almas errantes em busca de um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de qualquer um. [...] O que os homens denominam amor é bem pequeno, restrito e frágil, se comparado a esta inefável orgia, a esta santa prostituição da alma que se dá por inteiro, poesia e caridade, ao imprevisito que se mostra, ao desconhecido que passa. (BAUDELAIRE, 2010, p. 69)

Em “O irreparável”, nota Starobinski (2016, p. 430), “Baudelaire compara seu coração com um palco vazio: ‘Mas meu coração, que o êxtase jamais visita,/É um teatro onde se espera/Sempre, sempre em vão, o Ser de asas de gaze’. Nesse palco, eu social e eu criador, para retomar a distinção feita por Charles Mauron (1986), desfiam um mesmo monólogo, ou melhor, são dois personagens desempenhados por um mesmo ator, em interlocução com uma série de personagens políticos, literários, empresariais etc., num enredo sincopado de concentração e vaporização da cólera, concentração e vaporização do eu, permeado por reflexões de ordem moral, filosófica, religiosa.

É inegável que em *Mon coeur mis à nu* há muito do que chamaríamos de “confessional”, mas esse confessional está inserido na cena, na encenação de um eu que fala de modo ao mesmo tempo público e privado de si mesmo. Há um conteúdo “confessional” e “privado”, mas há um modo de colocar a linguagem em funcionamento que prevê certo público e certos efeitos — geralmente direcionados para o choque e para a crueza (*Mon coeur mis à nu/Meu coração nu e cru*). Se o *Poème du haschisch* pode ser visto, segundo Margaret Miner (2005, p. 149), como um teatro da mente,

em que “o texto se apresenta como um palco em que uma voz poética sóbria organiza uma peça envolvendo uma variedade de vozes intoxicadas que gradualmente minam nossas assumidas distinções entre sobriedade e embriaguez”⁸⁹, *Mon coeur mis à nu* é um palco em que vida interior e vida exterior se misturam permanentemente; um monólogo em que um suposto eu confessional, em vez de se desnudar, desnuda a vida social à sua volta, assumindo modos (aforismos, anedotas, teorias, ofensas, caricaturas) de dizer com raiva a raiva contra tudo. “Poderemos dizer”, pergunta-se Baudelaire (1986, p. 140) em *Pauvre Belgique!/La Belgique déshabillée*, “que o mundo se tornou para mim inabitável?”⁹⁰. Há uma tensão felizmente sem solução entre um teatro do eu social e um teatro do eu criador.

Poderíamos falar ainda de um teatro da própria escrita, isto é, a encenação do ato de escrita, o livro que põe no palco os processos da sua construção. A ideia de teatralidade em Baudelaire não diria respeito somente à poética das máscaras. Muito menos aos seus quatro projetos de peças de teatro (ver MINER, 2005). Seria também o teatro no texto, ou melhor, o teatro do texto, o texto como encenação do seu processo interminável. Algo distinto, portanto, da teatralidade identificada por Barthes (2002, p. 304) em Baudelaire, que seria, nesse caso, o teatro menos o texto: “uma espessura de signos e de sensações que se edificam em cena a partir do argumento escrito, é uma espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais”⁹¹. A percepção teatral em Baudelaire está em toda parte, defende Barthes, porque em toda parte “os objetos são aglomerados pelo poeta numa espécie de percepção radiante da matéria,

O primeiro que chegar, desde que saiba divertir, tem o direito de falar de si mesmo.

⁸⁹ “The central section of this text presents itself as a stage where a sober poetic voice organises a play involving a variety of intoxicated voices that gradually undermine our assumed distinctions between sobriety and intoxication”

⁹⁰ “Dirons-nous que le monde est devenu pour moi inhabitable?”

⁹¹ “c’est le théâtre moins le texte, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit, c’est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels”

Minhas opiniões sobre o teatro. O que sempre achei mais bonito em um teatro, na minha infância e ainda hoje, é o lustre. — Um belo objeto luminoso, cristalino, complicado, circular e simétrico. No entanto, não nego em absoluto o valor da literatura dramática. Apenas queria que os Atores subissem em patins muito altos, portassem máscaras mais expressivas que o rosto humano, e falassem por megafone; e, enfim, que os papéis de mulher fossem feitos por homens. Afinal, o lustre sempre me pareceu o ator principal, visto tanto pela extremidade maior quanto pela menor do binóculo.

Sobre o Ator e meus sonhos de infância, um capítulo sobre o que constitui, na alma humana, a vocação do Ator, a glória do Ator, o estado de Ator, e sua situação no mundo.

Quando criança, eu queria ser ou papa, mas papa militar, ou ator. Alegrias que eu tinha com essas duas alucinações.

Embriaguez de Humanidade. Grande quadro a pintar. No sentido da caridade. No sentido da libertinagem. No sentido literário, ou do Ator.

Nadar é a mais impressionante expressão de vitalidade. Seu irmão Adrien qu me dizia que seu irmão Félix tinha todas as vísceras em dobro. Tive inveja ao vê-lo se dar tão bem em tudo aquilo que não é o abstrato.

acumulados, condensados como numa cena, abrasados de cores, de luzes e de dissimulação, tocados aqui e ali pela graça do artificial”⁹².

Baudelaire expõe repetidamente seu apreço pelo *métier* do “Comédien”, pelo que tem de artificial e excessivo (ver Barthes, 2002, p. 305-306), mas também pelo que tem de prostituído. Não é somente a fauna social à sua volta que coloca sobre o palco uma miríade de personagens repugnantes (o diretor de jornal, o burguês, a cocote, o literato, o filósofo iluminista, Napoleão III...). Também ele assume diferentes papéis, variando conforme as notas, isto é, os contextos:

Como não tinha convicções próprias, assumiu constantemente novas máscaras. *Flâneur*, *apache*, *dandy* e trapeiro eram para ele outros tantos papéis. Pois o herói moderno não é herói - representa papéis que o papel do herói está disponível (BENJAMIN, 2015, p. 98).

Maria do Rosário Pontes (1991, p. 134), ao ler as “lembranças de infância” de Baudelaire, que supostamente sonhava em se tornar ator — ou papa militar (!) —, nota que o poeta manifesta “preferência pelos espaços de teatralidade, pelos lugares onde a atração pelo artifício se pudesse sentir em evidência”.

Não nos esqueçamos tampouco do “mito Baudelaire”. O prazer aristocrático em desagradar é também o prazer pela mistificação, isto é, a auto idolatria (PICHOS, 1975, p. 658). Encenação da cólera, da vituperação; a provocação (De Maistre); etc. Jean-Pierre Bertrand e Pascal Durand (2006, p. 63) lembram que “o rosto de Baudelaire fotografado por Nadar e seu perfil capturado por Courbet estão entre as imagens mais pungentes do século [francês]”⁹³. Murphy (2007, p. 21) retoma um episódio contado por Théodore

⁹² “les objets sont unis par le poète dans une sorte de perception rayonnante de la matière, amassés, condensés comme sur une scène, embrasés de couleurs, de lumières et de fards, touchés ici et là par la grâce de l’artificiel”

⁹³ “[l]e visage de Baudelaire photographié par Nadar, son profil saisi par Courbet sont parmi les images les plus poignantes du siècle [français]”

de Banville: “quando um alto funcionário quis saber por que Baudelaire escolhia esses ‘assuntos tão atrozes’, ele teria respondido: ‘Senhor, É PARA CHOCAR OS BOBOS!’”⁹⁴. Nos testemunhos selecionados por Bandy e Pichois (1957), de onde Murphy retira o episódio (p. 311), abundam relatos sobre o zelo de Baudelaire na construção da sua imagem pública. J.-F. Vaudin (apud BANDY e PICHOSIS, 1957, p. 241): “Ele *posa* para bancar o excêntrico, o lenço vermelho, a voz autoritária, a mão, o gesto, o olhar; tem horror aos gatos, que persegue com ferro quente”⁹⁵.

Maxime du Camp (apud BANDY e PICHOSIS, 1957, p. 248-249):

Baudelaire me disse: ‘Senhor, tenho sede’. Ofereci-lhe cerveja, chá, um grogue. Ele respondeu: ‘Senhor, agradeço, mas só bebo vinho’. Pedi para que escolhesse vinho de Bordeaux ou da Borgonha. “Senhor, se me permite, beberei tanto um quanto o outro”. Trouxeram as duas garrafas, um copo, uma jarra com água. Ele disse: “Senhor, peça para que levem a jarra, a imagem da água é para mim desagradável’. Durante uma hora, tempo que durou nossa conversa, ele bebeu as duas garrafas, em grandes goles, lentamente, como um charreteiro. Fui ficando cada vez mais impassível, conforme eu o via, toda vez esvaziava o copo, procurando descobrir de canto de olho minha reação.⁹⁶

Émile Leclercq (2011, p. 537), no artigo que publica logo após a morte do poeta (“Article nécrologique”), detalha:

⁹⁴ “Banville raconte que lorsqu’un ‘haut fonctionnaire’ a voulu savoir pourquoi Baudelaire choisissait des ‘sujets [...] si atroces’, celui-ci aurait répondu: ‘Monsieur, [...] C’EST POUR ÉTONNER LES SOTS!’”

⁹⁵ “Il *pose* pour la mise excentrique, le foulard rouge, la voix de magister, la main, le geste, le regard; il a une horreur profonde des chats qu’il persécute avec des fers rouges”

⁹⁶ “Baudelaire me dit: ‘Monsieur, j’ai soif’. Je lui offris de la bière, du thé, un grog. Il me répondit: ‘Monsieur, je vous remercie, je ne bois que du vin’. Je lui proposai à son choix du vin de Bordeaux ou du vin de Bourgogne. ‘Monsieur, si vous le permettez, je boirai de l’un et de l’autre’. On apporta deux bouteilles, un verre, une carafe; il dit: ‘Monsieur, veuillez faire enlever cette carafe; la vue de l’eau m’est désagréable’. Pendant une heure que dura notre entretien, il but les deux bouteilles de vin, par larges lampées, lentement, comme un charretier. Je restai d’autant plus impassible que je le voyais, toutes les fois qu’il vidait son verre, chercher du coin de l’œil à lire l’impression que j’éprouvais”

Era um *poseur*. Todos os seus movimentos, bem como tudo o que dizia, eram calculados para produzir o máximo de choque possível nos ouvintes. Ordinariamente se contrapunha a todo bom senso e sustentava seus paradoxos com uma espécie de eloquência trabalhada, em que misturava com prazer termos científicos, expressões rebuscadas. Muitos desmaiavam ao ouvi-lo. E, na verdade, se você conseguisse ouvi-lo com sangue frio durante certo tempo, a bizarrice da sua prosa acabava encantando.⁹⁷

Na sua correspondência — que, como afirma Gilles Abès (2015, p. 60), é uma “fusão entre manipulação e revelação, entre fingimento e desnudamento” — abundam exemplos do mesmo caráter *poseur* do poeta⁹⁸: escrevendo para Madame Paul Meurice, em 3 de janeiro de 1865, Baudelaire (1973, p. 437) conta como ele mesmo espalhou pela Bélgica os boatos de que seria agente de polícia, pederasta e revisor de textos encarregado de melhorar obras infames. Por fim, “exasperado por sempre acreditarem no que dizia”, teria inventado que matara o pai e o comera, não sendo preso graças aos serviços secretos que prestava à polícia francesa. Ironicamente, nós mesmos envolvidos por essas histórias, às vezes nos esquecemos de que uma nota de *Pauvre Belgique!/La Belgique déshabillée* indica que Baudelaire (1986, p. 81) nunca teria chegado a espalhar esse tipo de coisa, tinha apenas vontade de o fazer, o que só reforça o quanto de vontade de chocar, o quanto de pose e programação, existe também na sua correspondência: “Se você ficar aqui [na Bélgica] algum tempo, todo mundo dirá: ‘O senhor deve ser expatriado, não?’. Eles não entendem como alguém pode viver aqui

⁹⁷ “C’était un poseur. Tous ses mouvements comme toutes ses paroles étaient calculés pour produire le plus d’étonnement possible sur ses auditeurs. Il prenait ordinairement le contre-pied du bon sens et soutenait ses paradoxes avec une sorte d’éloquence travaillée, où il faisait volontiers entrer des termes scientifiques, des expressions recherchées. Beaucoup se pâmaient à l’entendre. Et, en vérité, lorsqu’on pouvait l’écouter avec sang-froid pendant un certain temps, la bizarrerie de sa prose finissait par vous émerveiller”

⁹⁸ Gilles Abès é o responsável por se lembrar desses dois exemplos.

por prazer, viver com eles pela própria vontade. Sempre tenho vontade de responder: ‘Sim, senhor, porque assassinei meu pai e o comi, sem nem cozinhar’. E eles ainda acreditariam”⁹⁹.

Em carta mais antiga, de 24 de janeiro de 1862, Baudelaire (1973, p. 219) relata a Sainte-Beuve que, ao conhecer uma mulher, esta lhe dissera, baseada na “lenda” que circulava: “é curioso, você é bastante adequado; eu achava que estava sempre bêbado e fedidia”¹⁰⁰. Compagnon (2014, p. 165) descreve como Baudelaire, que dizia odiar a fotografia, se preparava zelosamente para posar para as lentes de Nadar e de Carjat, que produziram pelo menos quinze retratos do poeta, número elevado em relação aos seus contemporâneos.

Analisando os poemas em prosa, Murphy (2007, p. 19) atenta para o fato de que

esse tipo de poema não é a expressão ingênua dos sentimentos experimentados pelo autor em circunstâncias descritas com exatidão. Baudelaire empregou procedimentos que lhe pareciam os mais apropriados para suscitar uma recepção turbulenta e, na maior parte dos leitores, um choque moral.¹⁰¹

O que teria faltado aos franceses e belgas, continua Murphy, seria o senso de ironia e de ridículo, para perceber toda a dose de exagero, provocação e programação (uma “*poétique d’effets*”) nas páginas mais inflamadas de Baudelaire, emitindo enunciados humorísticos e irônicos que ele não necessariamente endossava.

⁹⁹ “Si vous restez ici quelque temps, tout le monde [vous] vous dit: Monsieur est expatrié, sans doute? Tant il leur est difficile de comprendre [qu’on] qu’on puisse rester ici *par agrément*, et vivre volontairement avec eux. J’ai toujours envie de répondre: oui, Monsieur, parce que j’ai assassiné mon père, et que je l’ai mangé, [tout cru] sans le faire bouillir. Mais on me croirait”

¹⁰⁰ “C’est singulier, vous êtes fort convenable; je croyais que vous étiez toujours ivre et que vous sentiez mauvais”.

¹⁰¹ “Inutile de souligner que ce genre de poème n’est en rien l’expression ingénue des sentiments éprouvés par l’auteur dans des circonstances décrites avec exactitude. Baudelaire a employé les procédés qui lui paraissaient les plus appropriés pour susciter une réception mouvementée et, chez la plupart de ses lecteurs, un véritable choc moral”

Nesse sentido, Eliot (citação a seguir, em destaque) e Murilo Mendes (1992, p. 49: “*Mon coeur mis à nu* — livro que transpira catolicismo em todas as suas páginas”) foram mais atentos, e notaram como o satanismo e a blasfêmia baudelairianos são, no limite, um modo oblíquo de afirmar a crença, ou, nas palavras de Berardinelli (2007, p. 52), um modo de construir “cenografias de efeito”, funcionamento que também se observa fartamente em *Mon coeur mis à nu*.

O Satanismo em si mesmo, na medida em que não é meramente uma simulação, foi uma tentativa para entrar no Cristianismo pela porta das traseiras. A blasfêmia genuína, genuína em espírito e não puramente verbal, é o produto de fé parcial e é tao impossível para o ateu absoluto como para o cristão perfeito. É um modo de afirmar a crença. Este estado de fé parcial manifesta-se ao longo dos *Journaux Intimes* (ELIOT, 1992, p. 55).

É possível não carecer de espírito e procurar em Deus o cúmplice e o Amigo que faltam sempre. Deus é o eterno confidente nessa tragédia em que Cada um é o herói. Existem talvez usurários e assassinos que dizem a Deus: “Senhor, fazei que minha próxima operação dê certo!” Mas a prece desses vilões não estraga a honra e o prazer da minha.

Análise das Contra Religiões, exemplo: A prostituição sagrada. O que é a prostituição sagrada? Excitação nervosa, misticismo do paganismo. O misticismo, traço de ligação entre o paganismo e o Cristianismo. O paganismo e o cristianismo são uma prova recíproca. A revolução e o Culto da Razão provam a ideia do Sacrifício. A Superstição é o reservatório de todas as verdades.

O ser mais prostituído é o ser por excelência, é Deus, porque é o amigo supremo de cada indivíduo, porque é o reservatório comum, inesgotável do amor.

Não há nada interessante sobre a Terra além das Religiões. O que é a Religião universal?

Algumas das passagens que associam Deus e prostituição, Deus e sacrifício, e mencionam uma religião universal parecem dialogar com De Maistre, presença fundamental em *Mon coeur mis à nu*, pelo seu espírito de provocação, pela sua antimodernidade encarnada, pelo seu apreço pelas formas aristocráticas de vida. Em *Hygiène*, como já mencionado, é bastante conhecida a máxima em que Baudelaire afirma que De Maistre e Poe “me ensinaram a pensar”, o que significa, principalmente na referência a De Maistre, “um estilo de pensamento guiado pelo paradoxo e pela provocação” (COMPAGNON, 2011, p. 146). A certa altura, Compagnon chega a empregar o termo *fusée* (traduzido como “repente”, p. 155) para se referir ao gosto de De Maistre por “espalhar perplexidade por toda parte”. De Maistre parece ter inspirado também a expressão *canaille littéraire*, a partir da sua *canaillocratie* (ver Compagnon, 2011, p. 145). Poe também parece ter alguma contribuição para o tom construído para se reportar à *canaille*; como escreve nas suas

Marginalia, “[c]rescem nossos críticos em número a tal ponto que se deveria, pelo menos, dizimá-los” (POE, 1986, p. 1001).

É Murphy, no entanto, que medirá o devido peso de De Maistre nos escritos póstumos (em interface com *Spleen de Paris*), encontrando um ponto de equilíbrio que não atribua tudo, da forma breve ao tom das afirmações e contradições do último Baudelaire, exclusivamente ao binômio De Maistre-Poe:

Nem politicamente correto, como sugere a maioria dos exegetas ingleses e americanos, nem clandestinamente marxista, como tendem a deixar entender alguns especialistas alemães. Baudelaire é apenas parcialmente maistriano, e, quando escreve que ‘De Maistre e Edgar Poe me ensinaram a pensar’, isso não deve ser lido como uma adesão *global* a *tudo* pensamento maistriano, do mesmo modo que Baudelaire estava longe de partilhar de todas as opiniões do Poe de *Eureka*. Até que se prove o contrário, uma leitura maistriana fica aquém das lógicas do *Spleen de Paris*: as interpretações maistrianas não se mostram nem inúteis nem falsas, mas parciais¹⁰² (MURPHY, 2007, p. 677).

Não pretendo sair atrás de demonstrações do quanto a leitura de base exclusivamente maistriana é redutora. Seria certamente uma outra pesquisa. Sobre o rastro de De Maistre nos escritos póstumos, gostaria de aproveitar dois pontos: a *canaille* (que tem a ver com a caricatura, com as imagens da fauna social, literária etc.) e a provocação (que tem a ver com a cólera).

Baudelaire, dizem Betrand e Durand (2006, p. 67), foi talvez o poeta da sua geração que mais frequentou os meios literários. In-

¹⁰² “Ni politiquement correct, comme le suggèrent un peut trop certains exégètes anglais et américains, ni clandestinement marxiste, comme tendent à le laisser penser quelques spécialistes allemands, Baudelaire n’est que partiellement maistrien et lorsque Baudelaire écrit ‘De Maistre et Edgar Poe m’ont appris à raisonner.’ [FMC 86], cela ne peut être tenu pour une preuve d’une adhésion *globale* de Baudelaire à *toute* la pensée maistrienne, de même que Baudelaire était sans doute loin de partager la vision du Poe d’*Eureka*. Surtout, jusqu’à preuves du contraire, une lecture maistrienne reste bien en deçà des logiques du *Spleen de Paris*: les interprétations maistriennes que l’on a pu proposer s’avèrent non pas inutiles ou fausses, mais partielles”

Belos retratos de alguns imbecis.
Clément de Ris. Castagnary. Retratos
de Magistrados, funcionários, diretores
de jornais etc. Retrato do artista em
geral. Do redator-chefe e da ralé.
Enorme gosto de todo o povo francês
pela ralé, e pela Ditadura. É o “Se eu
fosse Rei!”. Retratos e anedotas.
François, - Buloz, - Houssaye, - o
famoso Rouy, - De Calonne, -
Charpentier, - que corrige seus
autores, em virtude da igualdade
dada a todos os homens pelos
imortais princípios de 89, - Chevalier,
verdadeiro redator-chefe segundo
o Império.

Glorificar o culto das imagens (minha
grande, minha única, minha primitiva
paixão).

Belo quadro a pintar: a Canalha Literária.
Não esquecer um retrato de Forgues, o
pirata, o Corsário de Letras.

Doctor Estaminetus Crapulosus
Pedantissimus. Seu retrato feito à
maneira de Praxiteles. Seu ca-chimbo.
Suas opiniões. Seu Hegeli-anismo. Sua
sujeira. Suas ideias de arte. Seu fel. Sua
inveja. Um belo quadro da Juventude
moderna.

capaz de se adequar a um único grupo, frequentou todos, e invariavelmente saiu de todos a disseminar impropérios. Foi, assim, o poeta que melhor conheceu os detalhes da paisagem literária parisiense. E também foi aquele que mais planejou retratá-la, estampá-la em caricaturas. “[A]lém da reserva de imagens por ele usada que parece já em segunda mão”, escreve Eliot (1992, p. 58), “deu novas possibilidades à poesia com uma nova reserva de imagística da vida contemporânea”. Sobretudo no *dernier* Baudelaire (Eliot se refere às *Fleurs du mal*), essas imagens dizem respeito majoritariamente à *canaille littéraire* e à fauna social em geral. “Compor imagens com palavras”, escreve Benveniste nas suas notas sobre Baudelaire, numa estrutura frasal que lembra certo trecho de *Mon coeur mis à nu*, “está tudo aí”¹⁰³.

Mais do que um coração *mis à nu*, Baudelaire parece pintar um panorama social, um conjunto de caricaturas de “homens ridículos”, “homens de profissão”. Parece empenhado, assim, em desnudar certos personagens que circulam pelas ruas, salões, tribunais, redações de jornal.

Outros parênteses:

Nesse contexto, alguns grupos aparecem numa posição especialmente desprezada: as mulheres (chega aos limites da misoginia) e os judeus (aqui a questão é polêmica, há quem interprete diferentemente, como veremos). Também há uma nota breve contra os japoneses, em que aflora um inusitado orgulho gaulês, em contradição com a nota que trata os franceses como animais de galinheiro.

Como traduzir esse tipo de sentença sem um incômodo, sem se perguntar se não seria uma maneira de contribuir direta ou indiretamente com o machismo, feminicídio, xenofobia, antissemitismo?

¹⁰³ “Composer des images avec des mots, tout est là”

Num primeiro momento, pensa-se na possibilidade de suprimir a passagem, apoiando-se em justificativas de cunho francamente moralista. A edição francesa de 1999 feita por Sylvie Pestel para a coleção eletrônica da Biblioteca Municipal de Lisieux¹⁰⁴, por exemplo, substitui o “*foutue*” por um lacônico e pudico “f...”. Com um pouco de bom senso, deixa-se de lado a estratégia de supressão pura e simples e pensa-se em palavras que atenuem a força desagradável daqueles trechos (a tradução de Aurélio traduz “*foutue*” por “trepada”, enquanto Guerreiro prefere “comida”, termos que, embora recuperem certa violência verbal, conseguem fugir do que é socialmente marcado como “palavrão”). Também se pode cogitar uma tradução mais literal, acompanhada de uma nota de rodapé, como se uma separação entre escrita “do autor” e escrita “do tradutor”, que geralmente se busca atenuar no processo tradutório, devesse, nesse caso, ser explicitada.

Tais estratégias são, em maior ou menor grau, procedimentos que buscam reduzir o impacto *desagradável* dessas frases.

Seguindo os passos de Auerbach (2007), também se pode pensar em Baudelaire como o poeta do horror, ora cantado em estilo elevado, chocando pela maneira como é poetizado um tema deplorável e abjeto, ora entrecortado por uma coloquialidade inesperada e desagradável, causando o choque entre elevação e baixa. Foi Claudel, em afirmação bastante conhecida, que descreveu o estilo de Baudelaire como uma mistura entre Racine e o jornal.

Auerbach e Claudel se referiam às *Fleurs du mal*, mas o mesmo se encontra em *Mon coeur mis à nu*: “mais o homem cultiva as artes [há algo de aforístico nesse começo de sentença, à maneira de Pascal, La Bruyère ou qualquer outro moralista francês], mais brocha é [expressão que Aurélio prefere traduzir por “menos tesão

A mulher Sand é o Prudhomme da imoralidade. Sempre foi moralista. O que fazia antes não era nada além de uma contra moral. Tampouco foi um dia artista. Tem o famoso estilo fluente, caro aos burgueses. É besta, pesada, tagarela; tem nas ideias morais a mesma profundidade de julgamento e a mesma delicadeza de sentimento que os porteiros e as amantes bancadas por dois homens.

Da necessidade de bater nas mulheres.

A mulher é o contrário do dândi. Então ela deve provocar horror. A mulher tem fome e quer comer. Sede e quer beber. Está no cio e quer ser fodida. Grande coisa! A mulher é natural, isto é, abominável. Também é sempre vulgar, isto é, o contrário do dândi.

Sempre me impressionou que deixassem as mulheres entrarem na igreja. Que conversa podem ter com Deus?

Discurso de Durandeu sobre os japoneses. (Eu! eu sou francês antes de tudo). Os japoneses são uns macacos. Foi Darjou quem me disse.

Bela conspiração a organizar para a exterminação da Raça Judia. Os judeus, Bibliotecários e testemunhas da Redenção.

A mulher não sabe separar a alma do corpo. Ela é simplista, como os animais.

¹⁰⁴ <http://www.bmlisieux.com/archives/coeuranu.htm>, acessado em agosto de 2017.

Mais o homem cultiva as artes, mais brocha é. Um divórcio mais e mais sensível entre o espírito e a brutalidade. Só o bruto fode bem, e a foda é o lirismo do povo.

Foder é querer entrar em um outro, e o artista não sai nunca de si mesmo.

A música dá a ideia do espaço
Todas as artes, mais ou menos;
porque são número e o número é
uma tradução do espaço.

Da cornice e dos cornos. A dor do corno. Ela nasce do seu orgulho, de um raciocínio falso sobre a honra e a felicidade, e de um amor idiotamente desviado de Deus para ser atribuído às criaturas. É sempre o animal adorador se enganando quanto ao ídolo.

tem”, Guerreiro traduz por “menos trepa” e Tomaz Tadeu, retomando o sentido mais explícito possível, traduz por “menos fica de pau duro”]. Na inserção de uma vírgula, o leitor, o “*hypocrite lecteur*”, vai do mais elevado e classicizante ao mais baixo e deplorável.

Esse tipo de passagem, contudo, não é tão difícil de resolver. O leitor contemporâneo aceita bem, até com bom humor, esse tipo de coisa. Filosofias tiradas de motivos sexuais, como a sua singular teoria do “corno”.

Os demais casos, ataques contra mulheres, judeus e japoneses, são o nó da questão¹⁰⁵.

Ao fazer supressões, atenuar o léxico ou acrescentar uma nota de tradução, o tradutor retextualiza esse horror de maneira menos “horrível”, isto é, ameniza uma porção do Mal e suaviza uma tensão significativa (a ser comentada nas linhas a seguir) que se pode observar nesse tipo de passagem. Amortecer essas passagens não seria apenas uma concessão a certo “moralismo burguês”, pensando em termos de modernidade oitocentista. Seria também uma tentativa questionável de “salvar Baudelaire”, tirá-lo do desagradável, do francamente inaceitável, e transformá-lo em um aforista compatível com nossas próprias posições políticas, com nosso próprio complexo ético.

Se Baudelaire é misógino, ou parece misógino, que seja/pareça misógino também em português. Há críticos que eventualmente fazem certo malabarismo de leitura para mostrar que Baudelaire não é machista (pelo contrário, seria, o que não deixa de ser bizarro, quase um precursor feminista), ou não é pelo menos tão machista (o que pode ser interessante na chave das ambivalências baudelairianas). Contudo, por mais duplo, ambíguo e ambivalente que seja Baudelaire, às vezes é necessário ficar na leitura mais óbvia, o que também é, aliás, uma questão ética. Disse Susan Sontag (2015, p. 69-70):

¹⁰⁵ Para mais detalhes, ver MATTOS, 2017.

Baudelaire, afinal, disse que a mulher é natural, portanto abominável, e cometia um tipo muito clássico de misoginia característica do século XIX – a mesma que você encontra em Freud, isto é, as mulheres são a natureza e os homens são a cultura, por isso as mulheres são esse tipo de lodo que te puxa para baixo, e o espírito está sempre tentando escapar da carne. A cultura da França é incrivelmente misógina de uma maneira que só nos confunde. Quer dizer, a palavra *feminino* – não *afeminado*, mas *feminino* – é pejorativa. Dizer aqui que alguma coisa é feminina, seja uma obra, uma atividade ou uma pessoa – se a pessoa é mulher, então apenas no sentido estritamente sexual – é sempre depreciativo. Masculino quer dizer forte, feminino quer dizer fraco.

O que Steve Murphy (2007, p. 12) chamou de uma “poética da provocação”, e que tem ecos ainda muito fortes do “prazer aristocrático de desagradar”, depende também daquele que lê.

Em se tratando do século XIX francês, é mais provável que o aspecto “desagradável” de *Mon coeur mis à nu* estivesse em passagens como “[o] francês é um animal de galinheiro”¹⁰⁶, “[o] comércio é, por sua essência, Satânico”¹⁰⁷, “[o] ser mais prostituído é o ser por excelência, é Deus”¹⁰⁸, ou nas inúmeras passagens em que cita nominalmente, e de maneira pouquíssimo elogiosa, figuras do meio político e literário. Hoje, felizmente, as passagens mais difíceis de aturar são as que destaquei na abertura deste trabalho.

Murphy não fala somente de uma poética da provocação, mas de uma poética da provocação *e da programação*. Defendo que essas passagens “inaceitáveis” sejam traduzidas “literalmente”, sem amortecimentos, para dar a ver tanto a provocação baudelaireana quanto sua programação, isto é, seu quê de encenação e pose programada, que outra coisa não são (apesar de também serem *mais*

O Comércio é, por sua essência, Satânico.

— O comércio é o toma-lá-dá-cá, é emprestar com o subentendido: Devolva-me mais do que estou dando.

— O espírito de todo Comerciante é completamente viciado.

— O Comércio é natural, então ele é infame.

— O menos infame de todos os Comerciantes é aquele que diz: Sejamos virtuosos para ganhar muito mais dinheiro do que os tolos que são viciosos.

— Para o Comerciante, a própria honestidade é uma especulação de lucro.

— O Comércio é Satânico, porque é uma das formas do Egoísmo, e a mais baixa e a mais vil.

Duas belas religiões imortais sobre os muros, eternas obsessões do povo. Uma pica (o falo antigo) — e: “viva Barbès!” ou “abaixo Felipe” ou “viva a República”.

Belo exemplo de baixeza da França, da noção que se pretende independente acima de todas as outras.

Análise da imbecilidade insolente, Clément de Ris e Paul Pérignon.

¹⁰⁶ “Le français est un animal de basse cour” (BAUDELAIRE, 2001, p. XXXIV).

¹⁰⁷ “Le Commerce est, par son essence, satanique” (BAUDELAIRE, 2001, p. XLI).

¹⁰⁸ “L’être le plus prostitué, c’est l’être par excellence, c’est Dieu” (BAUDELAIRE, 2001, 45 *bis*).

que isso) que o sempre repisado “prazer aristocrático de desagradar”.

Mesmo que preferíssemos insistir na leitura não encenada dessas afirmações, não devemos salvar Baudelaire. Não só isso. Mesmo as leituras que tentam diminuir a carga condenável dessas passagens só podem ser devidamente recuperadas no texto traduzido por meio de uma tradução sem amortecimentos. Caso contrário, perde-se a tensão entre o inaceitável e o provocativamente desagradável.

Sabemos o quanto a passagem sobre uma ‘Bela conspiração a organizar para a exterminação da Raça Judia’ suscitou debates fervorosos: a escolha entre uma leitura literal e uma interpretação num segundo nível de leitura não pode ser tomada sem considerar os contextos (contexto histórico do antissemitismo, contexto da enunciação, atitude geral em relação aos judeus em Baudelaire...), o que pode levar a resultados bastante diferentes, em função dos contextos evocados, mas também a maneiras diversas (morais, religiosas, políticas...) de conceber o próprio fenômeno do antissemitismo (MURPHY, 2007, p. 678)¹⁰⁹.

Embora essa passagem possa parecer explicitamente antisemita (impressão que a leitura do restante da obra de Baudelaire tende a confirmar, como o verso “*Une nuit que j’étais près d’une affreuse juive*” das *Fleurs du mal*), Starobinski (2002) assume a empreitada de provar que uma leitura historicizada demonstra que as coisas não são (também nisso) tão transparentes, e que em Baudelaire não haveria, pelo menos não nessa passagem de *Mon coeur mis à nu*, um teor antisemita. Pelo contrário, estaria fazendo referência

¹⁰⁹ “On sait à quel point le passage portant sur une ‘Belle conspiration à organiser pour l’extermination de la Race Juive.’ [FMC 120] a pu susciter des débats musclés: le choix entre une lecture littérale et une interprétation au second degré ne peut s’effectuer sans prise en compte de contextes (contexte historique de l’antisémitisme, contexte d’énonciation, l’attitude générale envers les Juifs de Baudelaire...), ce qui peut entraîner des résultats très différents, en fonction des contextes convoqués, mais aussi des manières diverses (morales, religieuses, politiques...) dont les critiques conçoivent le phénomène même de l’antisémitisme”.

a certos socialistas utópicos (Proudhon, Fourier etc.) e a Santo Agostinho e Pascal. Não pretendo sintetizar a explicação de Starobinski, apenas apontar para a ambivalência de leituras possíveis dessas passagens “desagradáveis”. Parece-me que não importa tanto qual seria o suposto “sentido” por trás dessas passagens. Se são ou não antissemitas conforme “a vontade do autor” não importa: são efeitos de sentido possíveis.

Berardinelli (2016, p. 56), tratando da relação entre poesia e política, conclui:

As criações literárias, entretanto, não obedecem completamente às vontades políticas de seus autores. Em pelo menos em um sentido são mais ambíguas: podem abarcar (e nos melhores casos abarcam) muito mais coisas do que aquelas que servem para se alinhar politicamente, muito mais, inclusive, do que aquelas que os autores pensam como cidadãos e comentaristas.

A teatralidade ajuda a dar conta criticamente de algumas das irredutibilidades de *Mon coeur mis à nu*. A começar pela irredutibilidade entre confessional e despersonalização (Hugo Friedrich (1978, p. 36): “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna”). Não se trata nem de negar a despersonalização nem de abraçá-la, mas de achar um entremeio que permita lançar luz sobre essa tensão que não precisa ser pacificada. Afinal, não se trata de uma despersonalização pura e simples (em Baudelaire quase nada é puro e simples), e Berardinelli (2007) já mostrou o quanto há de problemático em considerar Baudelaire e a chamada poesia moderna como “despersonalizados” e apartados de tentativas de aproximação com manifestações do “eu”. Tampouco se trata de um “diário íntimo”, autobiografia, confissões, apesar de *também* ser tudo isso — de onde a necessidade de, para algo *hors-d’oeuvre*

(BAUDELAIRE, 1975, p. 667), pensar numa denominação mais específica, como já apareceu anteriormente nesta mesma linha. Ainda que fosse um gênero eminentemente pessoalizado, como a correspondência pessoal, é preciso levar em conta que até em suas cartas (talvez principalmente nelas) Baudelaire é pródigo em artifícios, máscaras e programação.

Mon coeur mis à nu é um espaço de experiência muito particular: articula certos afetos com certas experiências sociais. Traz um aglomerado de personagens da vida social, política etc. para o palco em que se encena um monólogo. Há um corpo que fala, uma voz que fala de si, mas sobre um palco, diante de uma programação de público.

Benjamin (2015, p. 39) assim define as passagens, imagem propulsora das suas também inacabadas notas e volutas do singularíssimo *Passagen-Werk*:

As passagens são qualquer coisa de intermediário entre a rua e o interior. Se quisermos destacar um recurso artístico das fisiologias, constataremos que ele coincide com o de maior sucesso entre os do suplemento literário: o de transformar o *boulevard* em interior. A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes.

Não sei se Benjamin tinha em mente os escritos póstumos de Baudelaire ao encontrar na rua a morada do *flâneur*. Talvez não. Os poemas em prosa bastariam para chegar a essa tese. De todo modo, em *Mon coeur mis à nu*, a tensão entre confissão e encenação da confissão se desdobra numa encenação entre interior e exterior, entre o que escrevo para mim (um escrito íntimo, um projeto de obra) e o que enceno de mim para um público por vir (uma espécie de ator diante do espelho), “*comédien de soi-même*”, diz Starobinski (1989, p. 25).

Essa tensão confissão-encenação, que não é exclusiva de *Mon coeur mis à nu*, parece ter relação com sua circulação. Mais do

que em qualquer outra obra ou projeto baudelairiano (*Fusées* e *Pauvre Belgique!* não colocam em primeiro plano o desnudamento do coração, e *Hygiène* parece ser uma série de conselhos para si mesmo, sem pretensão literária), em *Mon coeur mis à nu* a tensão entre público e privado se estende sobre a escrita e sua circulação póstuma. As *Fleurs du mal* são publicadas em livro, dentro de uma circulação estabilizada da poesia. Os poemas em prosa são heteróclitos nesse sentido: apesar da intenção sempre manifesta de publicá-los em livro, circulam em jornais e revistas, ao lado de *faits divers*, notas de falecimento e demais peças do mosaico social, político e econômico do século XIX. *Mon coeur mis à nu*, por sua vez, não é publicado sob forma alguma. Nenhuma das suas “notas” recebeu um acabamento mínimo que justificasse publicação. Tudo tem o aspecto do rascunho, do esboço, do porvir. Trata-se, nesse sentido, de uma escrita privada, um ateliê, uma obra em obras, cuja escrita ainda terá (teria) que passar por certas camadas para ser conduzida do privado ao público, dos bastidores à boca de cena. Esse é um dos aspectos mais fortes e inegáveis da dimensão “íntima” de *Mon coeur mis à nu*. Apesar disso, é constantemente tensionada pela sua dimensão pública (a se tornar pública, o que já pressupõe um público e, portanto, um jogo de máscaras e efeitos teatrais). Ali já se encontra, afinal, a construção de uma imagem de si (para si e para os outros), uma pose. Se as diferentes personagens que habitarão o “eu” gramatical ainda parecem pouco nítidas, é fato que a voz do ator já se faz ouvir, dando mostras dos bastidores que sustentam a cena e delineam os conteúdos de que pretende se ocupar no monólogo por vir. Baudelaire evoca continuamente. Evoca assuntos, autores, anedotas, trechos de jornal, figuras da cena social, prostitutas, burgueses, diretores de jornal, ministros da cultura, imperadores... talvez não cheguem a pisar no palco, mas o ator, sozinho em cena, talvez testando a fala, evoca todos eles, e contra todos mira sua raiva, seus projetos, suas *fusées*, numa promessa de

Todos os imbecis da Burguesia que pronunciam sem parar as palavras: “Imoral, imoralidade, moralidade na arte” e outras besteiras, me fazem pensar em Louise Villedieu, puta de cinco francos, que me acompanhando uma vez ao Louvre, onde nunca tinha estado, ficou vermelha, cobria o rosto, e me puxava toda hora pela manga, me perguntando, diante das estátuas e quadros imortais, como era possível expor publicamente semelhantes indecências.

As folhas de videira do Senhor Nieuwerkerke.

As Religiões modernas ridículas: Molière, Béranger, Garibaldi.

Luís XIV herda homens de Luís XIII.
Glória
Napoleão I herda homens da República. Glória.
Luís Felipe herda homens de Carlos X. Glória
Napoleão III herda homens de Luís Felipe. Desonra.

disparo que não chega a se realizar, ou não como as notas parecem prometer.

Ao evocar e nada representar, tudo se torna um presente explosivo (porque imediato), arrasador (porque cheio de cólera) e sufocante (porque não se torna futuro: fracassa ao se tornar um presente cuja promessa não se realiza). Tudo permanece no nível extremo da latência. Inclusive a promessa de confissão (“*mon coeur mis à nu*”). Inclusive a desconfiança do coração (“*défions-nous... du coeur etc.*”).

Tudo bem que falemos em “escritos íntimos”. Há ali uma intimidade, alguma promessa (não cumprida) de intimidade. Olhe-mos para a intimidade, pois, como encenação. Não se trata de ouvir aquela voz como a de um personagem, o que seria da lógica redutora da despersonalização pura e simples, mas ouvir aquela voz como a de um Ator (*Comédien*), o que reestabelece a tensão entre o homem empírico e o personagem, entre a realidade sonora da voz e os dizeres que pode fazer dizer, entre o palco e o bastidor. Não é o homem Baudelaire, mas o “*comédien Baudelaire*” (Murphy, 2007, p. 17), continuamente desassossegado com a fabricação de uma imagem pública — uma imagem pública também *para si*. A hipótese de que ele estivesse tentando escrever um livro “fiel a seu título”, como defendia Poe (não sem ironia), não é absurda. Porém, ao buscar essa fidelidade ao “*my heart laid bare*”, Baudelaire posa programadamente para um público vindouro. Há algo de encenado, algo de posado, algo de performático, mas não é pura abstração ficcional (personagem): há um corpo (do *comédien*) que diz, age, evoca. Para aqueles que levarem muito a sério tanto um extremo (despersonalização) quanto o outro (confissão), *Mon coeur mis à nu* responderá sempre com uma tensão irreduzível: “Posso começar Mon coeur mis à nu não importa onde, não importa como, e continuar no dia a dia, seguindo a inspiração do dia e da Circunstância, desde que a inspiração esteja viva” / “Desconfiemos do povo, do bom senso, do

coração, da inspiração e da evidência”. Força-se ao máximo a tensão entre mascarar a nudez e desnudar o coração.

Muito se disse que as notas de *Meu coração nu e cru* não desnudariam o coração de Baudelaire. Tal seria seu fracasso. Uma promessa não cumprida. Em vez de se voltar para si mesmo, Baudelaire se voltou contra o mundo, para assim se desviar de si mesmo. [...] Mas, ao distinguir dessa maneira o eu e o mundo baudelairianos, corre-se o risco de não compreender o sentido dos aforismos e das provocações, o sentido vocativo, paradoxalista, como dizia Valéry, e a violência desses textos, que é querer separar o inseparável. Se Baudelaire fracassa, não é separando o eu e o mundo, mas nisso se esforçando (em vão). É seu direito ao fracasso [...] O fracasso é produtor [...], Baudelaire dele se apropria e coloca em prática uma estratégia do fracasso (GUYAUX, 2011, p. 17)¹¹⁰.

A encenação dos bastidores de uma escrita por vir, ou melhor, a encenação de um poeta que fracassa na busca de uma obra irrealizável. Para Donald H. Gauthier (1974, p. 46), “Baudelaire transforma o fracasso poético em poética do fracasso”¹¹¹. Essa “*mise en scène spirituelle*” é a *mise en scène* de um fracasso — fracasso espiritual, fracasso textual. O “*moi créateur*” de que fala Mauron (1986) é devorado por um “*moi social*” arruinado, consumido pela impotência transformada em cólera em todas as direções, contra todas as direções.

Essa encenação do fracasso deixa um resíduo na forma: a nota tomada no calor das circunstâncias e as ondulações da consciência enraivecida se traduzem numa prosa ligeira, explodida nas suas

¹¹⁰ “On a dit souvent que les notes de *Mon cœur mis à nu* ne mettaient pas à nu le cœur de Baudelaire. Tel serait son échec. Une promesse non tenue. Au lieu de se tourner vers lui-même, Baudelaire s’est retourné contre le monde pour mieux se détourner de lui. [...] Mais en distinguant ainsi le moi et le monde baudelairiens, on risque de ne pas comprendre le sens des aphorismes et des provocations, le sens vocatif, paradoxaliste, comme disait Valéry, et la violence de ces textes, qui est de vouloir séparer l’inséparable. Si Baudelaire échoue, ce n’est pas en séparant le moi et le monde, c’est en s’y évertuant sans y arriver. [...] l’échec est producteur et [...] Baudelaire s’en empare et met en pratique une stratégie de l’échec”

¹¹¹ “Baudelaire élève l’échec poétique en poétique de l’échec”.

partes e em vias de explodir na sua sintaxe nunca revisada. Franco Rella (1992, p. 21), em prefácio para uma das edições italianas dos poemas em prosa, escreve sobre o *dernier* Baudelaire:

Baudelaire invoca a cólera, a catástrofe que varre o mundo, ele mesmo e sua obra [...]. Mas, de novo, sem descanso, os fragmentos são repetidos obsessivamente. Repetidos da mesma forma. Tornam-se um murmúrio surdo, até que um dia a afasia, que o olhava ameaçadoramente da página, torna-se sua afasia¹¹².

A cólera se faz escrita, pelas vias de um fracasso que, no limite, deverá se tornar afasia, isto é, realização impossível, raiva impronunciável.

Baudelaire não escreveu *Mon coeur mis à nu*, ou não no sentido que geralmente se entende por “escrever”: o que se tem escrito são notas dispersas, e o que ele fala sobre essa obra por vir é da ordem de uma projeção, de uma imaginação, de um planejamento que, mesmo tentando sair do papel, não tem, não ainda, pretensões muito claras de obra, literariedade ou qualquer coisa do gênero, qualquer coisa de um gênero estabelecido.

Poderíamos nos perguntar se estaríamos então diante de um *Mon coeur mis à nu* cru, de um meu coração nu e cru, e minha resposta é positiva, sim, estamos diante de uma escrita crua, imediata, que não chegou a passar pelos processos de transformação, revisão, rasura, reescrita, releitura etc. Isso não quer dizer que estejamos próximos de algo mais “natural” (confessional) ou mesmo “original” (a “pureza” da gênese). Pelo contrário: para en-

¹¹² “Baudelaire invoca il cólera, la catastrofe che spazzi via il mondo, e lui stesso e la sua opera [...]. Ma, ancora, senza posa, i frammenti si ripetono ossessivi. Si ripetono uguali. Diventano un sordo mormorio, finché un giorno l’afasia, che lo guardava minacciosa dalla pagina, diventa la sua afasia. Baudelaire muore afásico, com gli occhi spalancati sul silenzio di un mondo frammentario indescrivibile, sulla sua opera divenuta muta”

tender a relação entre *Mon coeur mis à nu* e o restante da obra baudelairiana, e para entender também a relação entre *Mon coeur mis à nu*, seu "modo de ser", e os conteúdos que veicula, tivemos que puxar, e puxamos ainda, certas noções que nos ajudam a ver as artificialidades dessa escrita que *parece* nua e crua. Berardinelli (2007, p. 138) lembra que a “provocação já está nos títulos escolhidos: flores do mal, paraísos artificiais. É a provocação como abordagem mais ou menos blasfema do inabordável” (p. 138). Por isso falamos de teatralidade, por isso falamos da *fusée*, ambas relacionadas com o que podemos chamar de uma escrita de cólera, que tem a ver, por sua vez, com a condição inacabada e irrealizável de *Mon coeur mis à nu* (sua desordenação, sua descontinuidade etc.) — de onde, finalmente, o contínuo [linha 5, “Contínuo do rascunho”] e as estratégias para traduzi-lo [toda esta pesquisa].

5. Contínuo do rascunho

Ao falar de descontinuidade, pode-se pensar, por associação, em contínuo (seria a descontinuidade de obras como *Spleen de Paris* e *Mon coeur mis à nu* parte do seu contínuo?), e então chegamos a esse termo frequente em Meschonnic, que motivou o título inicial do projeto de doutorado — *Entre o texto e o não texto: o contínuo do rascunho em tradução em Mon coeur mis à nu, de Charles Baudelaire*. Parece-me que a noção de “contínuo do rascunho” pode nos ajudar a pensar a descontinuidade de *Mon coeur mis à nu* em termos de contínuo, isto é, organização, movimento, ritmo.

Meschonnic mostra como a adoção de estratégias distintas de tradução leva a resultados distintos. A partir do momento em

que se concebe o texto como *contínuo*, obras ditas “inacabadas” podem ser editadas a partir de outro tipo de construção de estratégias.

o texto como contínuo transformou a edição crítica. Não apenas se expuseram diferentes estados como etapas para o texto final, mas privilegiaram-se os estados ‘intermediários’ como texto - fim do privilégio do produto acabado. É assim que agora são editados e lidos Nietzsche et Hölderlin. Ou então o princípio cronológico ‘desmembrou’ obras até então apresentadas como acabadas. A edição das obras de Hugo sob a direção de Jean Massin desfez o livro de *Dieu* publicado pela Imprimerie Nationale, e o restuiu segundo seu inacabamento¹¹³ (MESCHONNIC, 1999, p. 172).

Tal citação começa a costurar um fio entre a ideia de “contínuo” e o tipo de retradução/reescrita que busquei fazer em *Meu coração nu e cru*. Ao traduzir o contínuo, é traduzido o ritmo, isto é, o modo de organização do discurso; o que a palavra *faz*. Ao traduzir *Meu coração nu e cru* dando a ver seus inacabamentos (ou parte deles, mais estreitamente ligados à leitura aqui feita de *Mon coeur mis à nu*), procurei trabalhar sobre a maneira como é organizado, e posto *em movimento*, o discurso, no qual também se incluem, em casos de obras ditas inacabadas, seus inacabamentos. Ritmo não é regularidade sonora — abordagem que sacrificaria o contínuo em prol do descontínuo. Ritmo, defende Meschonnic, é organização do discurso, e, portanto, do sentido. É aquilo que organiza a linguagem do contínuo de que somos feitos: “[o] ritmo é uma organização subjetiva do discurso, da ordem do contínuo, não do descontínuo do

¹¹³ “Le texte comme continu a transformé l’édition critique. On n’a pas seulement étalé les états comme des étapes vers le texte final, on est allé jusqu’à privilégier les états “intermédiaires” comme autant de textes — fin du privilège du produit fini. C’est ainsi qu’on édite et qu’on lit maintenant Nietzsche, et Hölderlin. Ou encore le principe chronologique a ‘démembré’ des œuvres jusque-là présentées comme finies. L’édition des œuvres de Hugo sous la direction de Jean Massin a défait le livre de *Dieu* qu’avait composé l’Imprimerie Nationale, resitué selon son inachèvement”

signo” (MESCHONNIC, 2006, p. 17). Não é “regularidade harmoniosa”, mas, recuperando o termo grego *rhuthmos* (recuperado, por sua vez, por Benveniste), é “forma movente”, movimento. Traduzir o ritmo não é segmentar o literário em som, sintaxe, semântica etc.: é traduzir o modo de significar. O ritmo não está em uma palavra, está no todo. Não se traduz somente a palavra (significante ou significado isoladamente), mas o contínuo da obra, em obra. Nem exclusivamente “sobre o que é o texto” nem unicamente “o que é o texto” (para retomar a citação de Susan Sontag da linha 1, “Ensaio como tradução”), mas a relação entre o que é e sobre o que é, a que forma de vida dá forma e que forma de vida dá vida à sua forma.

Trata-se de uma abordagem relativamente genérica, que traduz num nível “energético” (termo que também apareceu na linha 1, “Ensaio como tradução”) e cujos “métodos” de tradução (“estratégias de tradução”) não é dado de antemão: surgem do fazer tradutório, de uma poética do traduzir. Por onde entra a dimensão processual da tradução do contínuo.

Segundo o dicionário Houaiss (2009), “rascunho” vem do espanhol *rascuño*, isto é, “arranhadela”, que por sua vez parece derivar do verbo *rascar*, “arranhar”, “riscar”. Em francês o *brouillon* tem origem mais tortuosa. Apesar de contemporaneamente o substantivo masculino *brouillon* ter a acepção comum de “primeira forma de um escrito”¹¹⁴ (LAROUSSE), o registro mais antigo parece ser na forma de adjetivo (*brouillon/brouillonne*) e verbo (*brouiller*). Littré (2010) registra que *brouillon* é aquilo que acrescenta *trouble* (perturbação, desordem, tumulto, confusão, transtorno) a algum assunto. Como substantivo, é aquilo que *embrouille* (perturba, turva, tumultua, confunde). O *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1798 registra acepção praticamente idêntica. Já a edição de 1935

¹¹⁴ “Première forme d'un écrit”

registra a acepção próxima da que adotamos hoje: aquilo que primeiramente se escreve em papel para depois ser passado a limpo. O verbo *brouiller* é a origem de *brouillard*, isto é, a névoa. Assim como do verbo *débrouiller*, desembaraçar, esclarecer, que tem um uso bastante marcado no francês contemporâneo: trata-se do imperativo *Débrouille-toi!*, isto é, “se vira!”. Como objeto de valor (inclusive financeiro), o *brouillon*/manuscrito surge na passagem do século XVIII para o século XIX (PINO e ZULAR, 2007), no mesmo momento em que, paralelamente à invenção da “literatura”, também vão se inventando seus produtos e aparelhagens.

Em 1973, Béatrice Didier, num dos raros artigos da crítica literária consagrados a *Mon coeur mis à nu* e sua condição manuscrita, chega à noção de *poétique du brouillon*:

Fusées e *Mon coeur mis à nu* colocam a questão da poética dos rascunhos. Que fronteira estabelecer entre o texto definitivo e o projeto? A partir de que momento se trata de um ‘texto’? Estaríamos perto de admitir que, se existe escrito, existe texto; a noção de acabamento é fluida e discutível. Para além do problema dos rascunhos, encontramos também o problema da descontinuidade. Pois essas páginas são duplamente fragmentárias: são notas tomadas com vista a uma obra futura; e ainda essa própria obra, seguindo toda verossimilhança, teria conservado a forma descontínua da máxima, do ‘pensamento’¹¹⁵ (DIDIER, 1973, p. 57).

Hoje a noção de “poética do rascunho” parece datada, mas as acepções dos termos *brouillon*/*brouiller*/*débrouiller*/*brouillard*/*embrouiller* podem ser interessantes para suscitar e sustentar certas reflexões sobre *Mon coeur mis à nu* e uma expressão a que

¹¹⁵ “*Fusées* et *Mon coeur mis à nu* posent la question de la poétique des brouillons. Quelle frontière établir entre le texte définitif et le projet? À partir de quel moment s’agit-il d’un ‘texte’. Nous serions bien près d’admettre que, du moment qu’il y a écrit, il y a texte; la notion d’achèvement est floue et discutable. Par-delà le problème des brouillons, on rencontre aussi celui de la discontinuité. Car, fragmentaires, ces pages les sont doublement: parce qu’elles sont des notes prises en vue d’un ouvrage futur; mais encore parce que cet ouvrage lui-même, selon toute vraisemblance, aurait conservé la forme discontinue de la maxime, de la ‘pensée’”

pretendo chegar nas próximas linhas — o contínuo do rascunho, ou, para manter a polissemia, o contínuo do *brouillon*.

No contexto em que é proposta, a poética do rascunho de Didier tem méritos claros: é uma das primeiras iniciativas críticas de olhar para o inacabamento de *Mon coeur mis à nu* como algo definidor da sua escrita *literária*. Para tanto, busca unir algo da literalidade (“poética”) com algo que geralmente é associado à não literalidade (“rascunho”), chegando a uma noção (“poética do rascunho”) que permite olhar para *Mon coeur mis à nu* como obra literária (isso é fundamental na sua perspectiva) sem abrir mão da sua condição inacabada. Ainda assim, existe na poética do rascunho uma forte preocupação com o efeito de acabamento. Didier afirma que *Mon coeur mis à nu* já é obra, porque, mesmo com algum grau de inacabamento, há texto: se há manuscrito, há escrita, e portanto texto. Para a autora, as obras inacabadas podem ser vistas como obras em si mesmas, com seus recursos e regras próprios. Os aspectos do seu inacabamento (rasuras, desordem etc.) não são obstáculos para a constituição do texto, mas elementos que fazem parte de uma poética, a poética do rascunho. Essa expressão tem alguma importância prática, rompendo com a necessidade de se significar *Mon coeur mis à nu* como um diário íntimo (estratégia editorial usada até então para “conter” seus inacabamentos), mas parece ser pouco proveitosa contemporaneamente.

Os problemas principais da noção *poétique du brouillon* residem no fato de que: 1) apaga as tensões e indefinições do objeto, tudo se transforma em dados e codificações de uma “poética”, algo que é, no tipo de uso que ela faz do termo, um conjunto mais ou menos fechado e previsível de modos de fazer; 2) seu interesse não está na tensão, no múltiplo, no contínuo, mas na segmentação e no documental. O *brouillon* é um documento inerte, acervo de marcas materiais da escrita do autor, pistas do seu processo genealógico de criação; 3) a obra inacabada continua sendo “marginal”, de interesse “matérico” e, digamos, arquivístico.

A poética do rascunho apaga tais tensões, tais irredutibilidades, em nome de um tipo de poética que, apesar de olhar para o inacabamento e o manuscrito, defende que esse inacabamento já é algo acabado, já é texto, e todas as indefinições que possam estar relacionadas a essa escrita são elementos estáveis e previsíveis de uma poética estanque, de um processo genealógico recuperável e que assume certa potência poética. Não há lugar, ou há muito pouco, para a capacidade destruidora dessa escrita, que coloca em xeque a ideia de obra acabada, estabelecimento do texto, vontade do autor etc. Não há lugar, finalmente, para as experiências múltiplas e rizomáticas de leitura e escrita, que são, como defendo, modos de lidar com o *contínuo do rascunho* de *Meu coração nu e cru*. Há manuscrito, mas o próprio manuscrito é a obra; há escrita, mas é o rascunho de um texto por vir nunca vindo; há texto, mas são projéteis (projetos de capítulos) lançados sobre a página no imediato da cólera, da “inspiração e da circunstância”.

A dimensão processual presente na poética do rascunho, portanto, difere substancialmente do modo como entendo e procuro trabalhar o “processo”. Enquanto na poética do rascunho o processo é cronológico, próximo de uma restituição cronológica da composição do texto (genealogia do manuscrito), acredito que devemos olhar para o processo (em se tratando de edição e tradução de obras inacabadas) como a identificação de tensões, oscilações, repetições que, identificadas em lugares tão diversos, podem ser postas em relação, em múltiplas relações, produzindo diferenças que dão a ver “a complexidade da criação sem tentar resolvê-la numa artificial e linear linha cronológica” (GALÍNDEZ, 2009, p. 12). Trata-se de uma ênfase sobre o gesto crítico e interpretativo daquele que, diante desse emaranhado de manuscritos, precisa abrir caminhos, criar trajetos, forçar atalhos, promover aproximações e distanciamentos.

Talvez pudéssemos pensar em algo como “escrita do *brouillon*”. Escrita do esboço, escrita de névoa. O manuscrito (esboço), o

que se espalha em múltiplas direções, não se deixando apreender (névoa), o que não se mostra completamente (turvo), o que contradiz toda tentativa de estabilidade, o que perturba, violenta e destrói. Há exagero retórico nisso tudo, mas as muitas acepções do *brouillon*, todas tão próximas do que vinha falando sobre *Mon coeur mis à nu*, merece registro.

Mais do que afirmar que *Mon coeur mis à nu* é texto, aí encontrando um tipo de poética que abriga, conforma e homogeneiza tensões e virtualidades, prefiro enfatizar essa indefinição entre o texto e o não texto, entre o que é e o que quer ser. Assim, prefiro não falar de uma poética do rascunho, expressão já marcada pelas contribuições de Didier, mas de uma escrita de rascunho, a partir da qual podemos falar num contínuo, ou um contínuo do rascunho/contínuo do *brouillon*.

Ver o texto em termos de contínuo aciona possibilidades de estratégias que passam a levar em consideração aspectos até então “marginais” da escrita. A saber: a própria margem. Isto é: a margem no rascunho (o que Baudelaire e os estabilizadores do texto escreveram nas margens de *Mon coeur mis à nu*? quais são as possibilidades de conexão entre as margens das diferentes notas avulsas?) e a margem do rascunho (quais são, no caso de uma obra que é toda rascunho, os limites entre acabamento e inacabamento, projeto e obra?). Traduzir o *brouillon* é traduzir também suas margens: a margem que perfaz o manuscrito (um lugar de tensões e historicidades) e a margem que coloca em questão os limites entre o acabado e o não acabado. Nesse sentido, a dimensão “matérica”, a dispersão, a seleção, a ordenação etc. se mostram como parte fundamental desse contínuo do rascunho que põe *Mon coeur mis à nu* em movimento. Como diria Duchet (1985, p. 245), “o brotamento, a parasitagem, o ruído, as lacunas, o caos de um *work in progress* no tecido textual”¹¹⁶.

¹¹⁶ “le bourgeonnement, le parasitage, le bruit, les lacunes, le chaos d’un *work in progress* dans le tissu textuel”

Volto à primeira hipótese deste trabalho: é redutor estabilizar *Mon coeur mis à nu* numa única reescrita, num único trajeto tradutório, numa única “solução”. Hipótese que nos leva à segunda hipótese, já anunciada: é redutor ler, traduzir e editar *Mon coeur mis à nu* unicamente a partir da ordenação de Malassis. Podemos forçar essas fendas, traçar linhas que vão projetar as notas dentro de outra conjugação de forças, levando a outros modos de experimentar o não fixado. E, finalmente, a terceira hipótese, também já exposta: é redutor ler *Mon coeur mis à nu* como um simples conjunto de notas. São projetos e projéteis (*fusées*) encolerizados contra seus contemporâneos, “a raça humana”, a França, o coração e, no limite, a literatura. Também gostaria de voltar a algo que afirmei quando pus um necessário ponto final na tradução manuscrita e comecei esta Entrada 2: a noção de irredutibilidade, que costura minhas hipóteses de trabalho, permite que eu olhe para Baudelaire, *Mon coeur mis à nu* e para meu próprio projeto de tradução e pesquisa sem buscar uma única solução, um único percurso; meu projeto não se forma de uma única reescrita, decisão que me impediria de defender outras possibilidades, mas de propostas de reescrita que, cada uma à sua maneira, traduzem, baseadas na retradução como estratégia de tradução (estratégia de convívio com o múltiplo), a atividade inacabada e inacabável de *Mon coeur mis à nu*.

Quando falo de retradução, ecoa o contínuo, espaço de resignificação constante, de variação interminável. Não só porque *Mon coeur mis à nu* é essa pulsação entre abrir e fechar, acabar e inacabar, mas porque o contínuo, enquanto movimento e atividade do texto inacabado, não se deixa apreender no estável, nem na fronteira, mas no deslocamento, nas tensões, nas constâncias da inconstância, ou vice-versa. Para tanto, não posso recorrer a uma noção “estabilizadora” como a de poética do rascunho. Tento manter uma distância, uma justa distância, que me permita uma leitura e uma

escrita (tradutória e ensaística) que não chegue ao único e ao estável (ainda que uma unidade e uma estabilidade sejam necessárias para tornar *Mon coeur mis à nu* legível e publicável, isto é, visível), o que tiraria muito da potência do projétil e da cólera, aspectos da sua atividade. Dar conta da movência fluindo com as direções que possamos cavar por dentro dela. Nem fluidez sem direção, nomadismo de pura rarefação e abstração enfadonha, nem fincar os pés no uno petrificado, alheio à enxurrada que tudo desestabiliza e reorganiza em volta.

O contínuo do *brouillon*, tal qual tento fazê-lo girar, ajuda a ligar as pontas e formar o desenho de um certo mapa conceitual que me permite traduzir *Mon coeur mis à nu* sem abrir mão de dar a ver e a ler, retomando Verónica Galíndez (2009b), seu assombramento, sua monstruosidade. Querer um *achèvement* — para a retradução ou para o contínuo — é querer resolver o irreduzível, é querer se exilar da história.

Pichois (1975), mais ou menos na mesma época que Didier (1973), é outro autor que tenta dar para *Mon coeur mis à nu* um contorno de obra que, apesar disso, não apague seus rastros de inacabamento. Diante da carta [reproduzida na linha 3, “História do manuscrito”] em que Baudelaire afirma estar envolvido no projeto de “um grande livro com o qual sonho há dois anos: *Meu coração nu e cru*, onde colocarei todas as minhas cóleras”¹¹⁷, Pichois (1975, p. 1468) se pergunta: “Sonho? Não, o manuscrito prova que houve sim

¹¹⁷ “Ce qui m'a surtout sauvé du suicide, c'est deux idées qui paraîtront bien puériles. La première, c'est que mon devoir était de te fournir des notes minutieuses pour le paiement de toutes mes dettes, et qu'ainsi il fallait d'abord aller à Honfleur, où sont classés tous mes documents intelligibles pour moi seul. La seconde, l'avouerai-je ? c'est qu'il était bien dur d'en finir avant d'avoir publié au moins mes oeuvres critiques, si je renonçais aux drames (il y en a un second projeté), aux romans, et enfin à un grand livre auquel je rêve depuis deux ans : *Mon coeur mis à nu*, et où j'entasserais toutes mes colères. Ah ! si jamais celui-là voit le jour, les Confessions de J.J. paraîtront pâles. Tu vois que je rêve encore. Malheureusement pour la confection de ce livre singulier, il aurait fallu garder des masses de lettres de tout le monde, que j'ai, depuis vingt ans, données ou brûlées”

realização”¹¹⁸. Aproxima-se, pois, de Didier e sua poética do rascunho: se há manuscrito, há realização; se há escrito, há texto. O inacabamento não impossibilita o texto. É, ao contrário, uma característica relativamente estável de textos não publicados pelo próprio autor.

Louis Hay (2002a, p. 40), diante do problema da definição do texto contemporaneamente, e levando em consideração as reflexões desenvolvidas pela crítica genética nos últimos anos, pergunta-se: “será preciso concluir, simplesmente, que o texto não existe?” E conclui: “É suficiente, a meu ver, constatar que ele não pode ser definido de modo absoluto”.

Oswaldo Silvestre (2014), ao ler as pesquisas de Walter Fanta sobre a dispersão e variabilidade insolúveis do espólio de Robert Musil, vê-se diante de uma conclusão que poderia aplicar ao *Livro do desassossego*, objeto do qual se ocupa, e que nós próprios poderíamos aplicar a *Mon coeur mis à nu*: “aceitar seu final fragmentário como uma circunstância natural contingente que já não perturba”.

Se *Mon coeur mis à nu* é complexo e escapa (des)continuamente, encontremos estratégias para conviver e dar a ver essas complexidades. *Mon coeur mis à nu* constitui-se sobre tensões insolúveis. E assim devem permanecer — sem solução. Seja porque nenhum problema tem solução, seja porque não existe nisso nenhum problema.

Isso não significa defender o beco sem saída do objeto (*Mon coeur mis à nu*) “intocado”. Ler, editar, traduzir, publicar etc. exigem algum nível de estabilização. Toda obra acabada é uma estabilização provisória de processos de escrita que não acabam na publicação. Isto é, os processos de estabilizar o que não foi estabilizado ou de desestabilizar o que parece estabilizado correm paralelamente, sem exclusão. O rascunho é um elemento do literário, faz literatura e desestabiliza o literário. A questão é como se relacionar com essa

¹¹⁸ “Rêve? Non pas, le manuscrit prouve qu’il y eut bien réalisation”

dinâmica permanente entre o estabilizado e o não estabilizado, entre os processos de estabilizar e desestabilizar, tendo em vista a necessidade de dar a ver tais inacabamentos e também dar a ler o texto inacabado.

Meu modo de lidar com essas tensões foi, como já dito, recorrer à retradução, estratégia que me parece interessante para “fixar sem fixar demasiadamente” as irredutibilidades que identifiquei em *Mon coeur mis à nu*. A retradução como estratégia que nos permite, em alguma medida, editar e traduzir o múltiplo.

Não é o caso, portanto, de dizer que *Mon coeur mis à nu* é puro rascunho, projeto de obra e nada mais. É rascunho, eterno rascunho, mas é também uma escrita realizada, algo que, se não chega a ser o que supostamente se pretendia, já é pelo menos alguma coisa. Trata-se da tensão entre a procura pela forma e a estabilização da forma; trata-se de uma “escrita em processo”, termo que dá conta tanto do processo (algo que está se fazendo em direção a um por vir que não virá) quanto da escrita (há escrito, ou um certo tipo de escrito). *Mon coeur mis à nu* não existe por si só, apenas no gesto (inacabado) de Baudelaire, apenas no manuscrito em condição de rascunho. Depende de um fazer editorial que vai construir arranjos, organizações e percursos para essa escrita sem ordenação prévia, sem decisões “definitivas” tomadas pelo autor.

É de se perguntar o que significa algo estar “terminado”.

Quando um quadro está terminado? Para não responder rápido demais, vale observar a distinção que faz Baudelaire entre o que está terminado e o que está feito: ‘Em geral o que está *feito* não está *terminado*’, no sentido em que o não terminado é a condição para que uma obra seja feita, seja poeticamente realizada [...] Isso explica que *a contrario* ‘uma coisa muito *terminada* pode não estar *feita*’, a perfeição aparecendo como um fechamento poético, o obstáculo a toda aventura artística¹¹⁹ (DESSONS, 2015, p. 123).

¹¹⁹ “Quand un tableau est-il terminé? Pour ne pas répondre trop vite, il importe de mesurer la distinction que fait Baudelaire entre ce qui est fini et ce qui est fait: ‘En général ce qui est *fait* n’est pas *fini*’, au sens où le non-fini est la condition

Baudelaire faz uma diferenciação sutil sobre o que está *feito* e o que está *terminado*. Em resumo, para que uma obra esteja “feita”, ela precisa ter *algo* de “não terminado”, condição para a realização de toda obra. Em *Fusées*, Baudelaire (1973, p. 657) escreve: “Encontrei uma definição de Belo — do que é Belo para mim. É algo ao mesmo tempo ardente e triste, um pouco vago, que deixa sempre lugar para a conjectura”¹²⁰.

Mas é preciso certa cautela diante dessas afirmações; é preciso cautela diante de afirmações de Baudelaire. No trecho de *Fusées*, o poeta não está se referindo diretamente ao fato de o Belo ter a ver com o não terminado: ele emprega a palavra “vago”, que também é vaga. Não necessariamente remete à questão do *fini* e *terminé*, apesar da sensação de reverberação.

Na correspondência pessoal, há numerosas cartas em que Baudelaire acompanha de perto o processo de edição das *Fleurs du mal*, acrescentando correções sem fim, atento aos detalhes mais irrisórios. Malassis (apud PICHOLS, 1996), em carta para Asselineau, chega a afirmar: “as Flores vão sair quando agradarem a Deus e a Baudelaire”¹²¹. Na edição diplomática das *Fleurs du mal*, Pichois e Jacques Dupont (2005) mostram o quanto de repetição, correção, revisão e recomposição envolve a escrita das *Fleurs du mal*. Enquanto livro de poemas em si, para além da escrita individual de cada poema, o processo é igualmente longo, englobando ainda a escrita da seção dos “*Tableaux parisiens*”.

No geral, Baudelaire é um poeta do faz e do refaz. Espírito quase sempre insatisfeito e obcecado pela perfeição (PICHOLS, 1995, p. 13), no lugar de fazer um poema novo, mais habitualmente

pour qu’une oeuvre soit faite, soit poétiquement réalisée [...]. Cela explique qu’à *contrario* ‘une chose, très finie peut n’être pas faite du tout’, la perfection apparaissant comme une fermeture poétique, l’obstacle à toute aventure artistique”

¹²⁰ “J’ai trouvé la définition du Beau, - de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjecture”

¹²¹ “les *Fleurs* paraîtront quand il plaira à Dieu et à Baudelaire”

refaz o poema já feito, o que também se pode observar na composição dos poemas em prosa: há diferenças de composição mesmo entre os “mesmos” poemas publicados repetidamente em revistas diferentes, e sua correspondência com Houssaye também testemunha o quanto Baudelaire “revisava até a revisão” (para ele devastadora) do diretor do *La Presse*. Nesse contexto de aparente “inacabamento” das obras-chave de Baudelaire, que se deve ao processo de refazer interminável, é interessante perceber que, com a licença do malabarismo retórico-conceitual, suas obras ditas inacabadas (penso especificamente em *Mon coeur mis à nu* e *Fusées*) são as mais acabadas, no sentido de que não contam com numerosas versões. Seus projéteis são únicos e inéditos. O gesto de disparo não é retomado. As notas explodem sobre a página, imediatas, e não são retrabalhadas. São únicas e estão, nesse sentido, acabadas, mesmo que remetam a um texto por vir nunca vindo.

Além disso, o trecho em que Baudelaire diferencia o *feito* do *terminado* está no *Salon de 1845*, na seção “Paysages”, subseção dedicada a Corot. É um jovem Baudelaire, em vias de começar os primeiros poemas das *Fleurs du mal*, muito distante dos poemas em prosa e das *fusées*, e é uma discussão específica, aparentemente sem muitas intenções de generalização. Isoladamente, o trecho é fértil para se pensar as questões de inacabamento em Baudelaire, mas é preciso redobrada cautela para não fetichizar o inacabado e o processual.

Nos escritos póstumos, mais próximos do que nos interessa, há trechos que mostram como Baudelaire andava acossado não tanto pela “necessidade da prosa”, mas pela necessidade de realização, ou pela necessidade de trabalho. Escreve em Hygiène (1975, p. 669): “Para curar tudo, a miséria, a doença e a melancolia, só falta o *Gosto pelo Trabalho*”¹²². No “*Peintre de la vie moderne*”, escrito na passagem candente entre as décadas 1850-1860, Baudelaire (1968,

É preciso trabalhar, senão por gosto, ao menos por desespero, já que, no fim das contas, trabalhar é menos entediante do que se divertir.

Glorificar a Vagabundagem e o que se pode chamar de Boemianismo.

¹²² “Pour guérir de tout, de la misère, de la maladie et de la mélancolie, il ne manque absolument que le *Goût du Travail*”

p. 550) acrescenta entre os traços da modernidade uma tal velocidade de movimento das coisas e daquele que as pinta que mais uma vez chegamos a pensar, talvez exageradamente, no inacabado dos poemas em prosa e das *fusées*: “mas há na vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista uma igual velocidade de execução”¹²³. O não acabado não tem algum sentido hermético, alguma metafísica obscura do belo. Ao contrário, é de um prosaísmo chão, resultado da relação entre uma experiência e a forma possível da sua manifestação. O mesmo vale para o caráter fragmentário que Baudelaire (1968, p. 555) identifica em Guys, protótipo do pintor da vida moderna:

um artista, tendo o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercer principalmente sua memória e sua imaginação, se encontra então tomado por um batalhão de detalhes, todos querendo justiça com a fúria de uma multidão sedenta de igualdade absoluta¹²⁴.

Tanto Poe quanto Baudelaire, se relembramos os trechos em que mencionam *My heart laid bare/Mon coeur mis à nu/Meu coração nu e cru*, sabiam da impossibilidade de escrever tal livro. Um livro inviável (ao menos tal qual imaginado), seja por razões práticas — “Infelizmente, para a confecção desse livro singular, seria preciso guardar as massas de cartas de todo mundo, que, depois de vinte anos, dei ou queimei”¹²⁵ (BAUDELAIRE, 1973, p. 141), “Só publicarei *Mon cœur mis à nu*, é verdade, quando tiver uma fortuna

¹²³ “mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l’artiste une égale vélocité d’exécution”

¹²⁴ “Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d’une foule amoureuse d’égalité absolue”

¹²⁵ “Malheureusement pour la confection de ce livre singulier, il aurait fallu garder des masses de lettres de tout le monde, que j’ai, depuis vingt ans, données ou brûlées”

conveniente para, se necessário, me abrigar fora da França”¹²⁶ (BAUDELAIRE, 1973, p. 305) etc. —, seja por razões, digamos, ontológicas — “Escrevê-lo, eis a dificuldade. Nenhum homem poderia escrevê-lo, ainda que ousasse. O papel se contorceria e se consumiria ao menor contato com a pena em chamas”¹²⁷ (POE, 1995, p. 1097).

E, no entanto, existe.

Pode-se argumentar, com uma entonação blanchotiana, que a rigor toda obra moderna é *désœuvrement*, movimento que, ao invés de se dirigir ao livro, questiona-o, dá um passo em direção ao seu fim.

A noção de inacabamento oferece um exemplo nítido. Só é admitida nas pesquisas sobre o texto como a marca de um fracasso ou na melhor das hipóteses de um acidente que impediu a realização de uma *obra*, isto é, de um objeto legítimo da crítica. E até recentemente apenas os escritores falavam (um pouco entre eles) do inacabamento como uma realidade inerente ao ato de escrever. Um dos primeiros, Paul Valéry, escreve em *Au sujet du 'Cimetière marin'*: ‘aos olhos desses amadores de inquietude e de perfeição’ — isto é, os poetas modernos — ‘uma obra não está nunca *acabada*, palavra que para eles não tem nenhum sentido (HAY, 2002b, p. 245-246)¹²⁸.

Sem querer parecer essencialista, a literatura moderna, ou a visão moderna da literatura, parece mesmo se construir enquanto se desconstrói; encena um movimento permanente em direção à

¹²⁶ “Je ne publierai, certes, *Mon cœur mis à nu*, que quando j’aurai une fortune assez convenable pour me mettre à l’abri, hors de France, s’il est nécessaire”

¹²⁷ “L’écrire, voilà la difficulté. Aucun homme ne pourrait l’écrire, même s’il l’osait. Le papier se recroquevillerait et se consumerait au moindre contact de sa plume enflammée”

¹²⁸ “La notion d’inachèvement en offre un éclatant exemple. Elle n’est admise dans les recherches sur le texte que comme la marque d’un échec ou tout au mieux d’un accident qui a empêché la réalisation d’une *œuvre*, entendons d’un objet légitime de la critique. Et jusqu’à ces toutes dernières années, seuls les écrivains parlaient (en quelque sorte entre eux) de l’inachèvement comme d’une réalité inhérente à l’acte d’écrire. L’un des premiers, Paul Valéry note déjà dans ses réflexions *Au sujet du 'Cimetière marin'*: ‘Aux yeux de ces amateurs d’inquiétude et de perfection’ — il faut comprendre: les poètes modernes — ‘un ouvrage n’est jamais *achevé*, mot qui pour eux n’a aucun sens’”

perda de seus próprios limites — reflexões que já apareceram na porção final da linha de força 2 (“Irredutibilidade”). Com o devido cuidado, pode-se dizer que a obra de Baudelaire ilustra ela mesma certo percurso da assim chamada literatura moderna. Perfeição do verso, proliferação da prosa; elevação (ideal, alexandrino), queda (prosaização do mundo); a experiência explodindo a forma e reduzindo o literário à sua indizibilidade.

O que diferencia *Mon coeur mis à nu* de outras obras modernas que também forçam os limites da escrita e do livro é a sua realidade matérica conjugada à sua realidade, digamos, “temática”: um “livro-manuscrito” (PINO, 2004, p. 60), um projeto de livro, que, ao se encher de cólera, trata da própria impossibilidade de haver livro. A cólera o corrói por dentro, a circulação moderna dos textos (jornais) dificulta sua publicação (como acontece com os poemas em prosa), seus disparos contra tudo e todos impossibilita sua difusão (só possível no exílio do autor)... Não se trata, ou não se trata somente, de um projeto não concluído e publicado postumamente segundo construções editoriais diversas, mas de um projeto de livro que em muitos momentos trata da sua própria ruína. Não a ruína de um texto construído e desmoronado, mas um texto construído ele mesmo em forma de ruína, porque impossível de outro modo. Ao mesmo tempo, produtor de ruínas, porque elaborado como projéteis-projetos disparados contra todos, inclusive contra si mesmo.

Já foi dito e repetido que olhar o texto como contínuo (Meschonnic) significa a construção de estratégias de edição e tradução que possam dar a ver e a ler o “processo” no caso de obras ditas inacabadas. No entanto, o que afinal quero dizer ao empregar o termo “processo”?

Do latim *processus* (*pro*, para a frente, e *cedere*, ir), o termo geralmente é empregado num sentido cronológico, evolutivo e linear. É o caso, como já exposto, do processual subjacente à poética do rascunho de Didier.

Manuel Portela (2013, p. 16), ao defender a construção de um arquivo digital do *Livro do desassossego*, defende que

as obras inacabadas de natureza fragmentária editadas postumamente podem ser sujeitas a duas estratégias de edição antagônicas: uma das estratégias consiste na produção de unidade que minore a natureza fragmentária e inacabada, transformando um conjunto de folhas soltas e cadernos num todo bibliograficamente coerente; a estratégia oposta consiste na reconstrução minuciosa da fragmentariedade original, isto é, na edição dos fragmentos enquanto fragmentos.

Concordo com a proposta de editar fragmentos como fragmentos¹²⁹. No entanto, discordo que haja apenas duas estratégias, uma que diminui ao máximo o caráter fragmentário e a outra que procura “reconstruir” o aspecto fragmentário “original”. São termos, afinal, que dão a entender que contra um modo de leitura/edição de obras inacabadas que apaga as marcas do seu inacabamento e da sua dispersão só existe a possibilidade de se voltar filologicamente para a reconstituição “evolutiva”, “linear”, “cronológica” desse processo.

Não é esse “processo” que tenho em mente, ou não unicamente.

Não se trata, pois, de partir dos documentos e chegar a um processo de criação, mas de entender as tensões, as contradições, as descontinuidades as quais eles operam e que operam neles (PINO e ZULAR, 2007, p. 157).

¹²⁹ Não entrarei em considerações sobre o conceito de fragmento. Para isso, ver a nota de rodapé de número 57.

Defendo com este ensaio e com o espaço de duas (re)traduções simultâneas de *Mon coeur mis à nu* uma outra via (outras vias), aquela que não quer reconstruir um suposto estado fragmentário original, mas construir relações possíveis a partir dos seus inacabamentos — inacabamento do manuscrito, inacabamento da ordenação. Ao falar de processo e inacabamento, remeto-me a um espaço em que se estabelecem tensões e relações não necessariamente cronológicas entre as partes que formam o “manuscrito original” e entre tal manuscrito e o leitor pesquisador. “Os manuscritos não são uma coisa independente da forma como os olhamos; eles adquirem seus contornos sob nosso olhar, movem-se sob nosso olhar, e não fora dele” (PINO e ZULAR, 2007, p. 122), o que pode ser uma maneira de dizer que o que muda não é tanto o objeto manuscrito, mas a maneira como o lemos e o colocamos em movimento. (A pólvora está na relação.) O manuscrito estável e depositário de marcas recuperáveis e organizáveis linearmente transforma-se num espaço de instabilidade e movimento de concentração e vaporização. A leitura filológica e documental não é a única moldura possível para enquadrar livros-manuscrito. É nas obras ditas “inacabadas” que se pode ver mais claramente que o interesse muitas vezes pode não estar no “produto acabado”, no “objeto construído”, mas no processo¹³⁰ — processo de escrita, processo de leitura, processo de edição e tradução, processo de reescrita.

Contudo, ao ter feito uma tradução manuscrita e estar em vias de terminar este ensaio como tradução, tudo costurado por certa ideia de processo, movimento etc., é hora de se perguntar:

o culto do processo, como um valor em si mesmo, não aponta para uma transformação do mito da obra acabada em um novo mito do inacabado, da multiplicação de possibilidades que nunca se

¹³⁰ Para uma crítica ao processo no âmbito da crítica genética, ver PINO e ZULAR, 2007, p. 31-47.

concretizam formalmente? (PINO e ZULAR, 2007, p. 185).

O primado do processo, se mal medido, pode levar a duas paralisias: de um lado, reduzir tudo a processo e inacabamento; de outro, exatamente por reduzir tudo a processo e inacabamento, não ver saídas teóricas e principalmente práticas que possibilitem uma relação produtiva e dinâmica com essas movências e aberturas. Como adiantei no “Buscar a entrada: entradas” e nas primeiras páginas da Entrada 1, corre-se o risco de cair num lugar em que tudo é processo inacabado, devendo assim permanecer, “intocável” e “inalterável”, sem possibilidade de gesto editor-tradutor:

muitas vezes, o inacabamento faz com que a arte — e o processo — gire em torno de si mesma, numa tautologia enfadonha. [...] A referência contínua ao ‘processo inacabado’ pode dar o bote e funcionar como uma ilusão interpretativa que atrela a obra a um sentido oculto: ‘duplicar a linha do texto com o relevo que lhe dá o seu inacabamento pode ser, ao mesmo tempo, fazer ver por detrás da obra uma outra obra, que seria o seu segredo e de que seria máscara ou tradução [...] A ênfase excessiva no processo pode funcionar como um veto à ficcionalidade: nos preocuparíamos tanto em saber como uma obra é feita a ponto de não precisarmos mais acionar o imaginário, relacionar a obra ao que não é ela mesma, ou seja, operar criticamente. Não se trata aqui de negar a indeterminação, o acaso, o papel ativo da recepção e a grande transformação operada por uma visão processual, mas sim de, a partir de uma crítica ao processo, não se deixar levar pela aparência de indeterminação e pela exposição da produção como um valor em si (PINO e ZULAR, 2007, p. 186).

Por isso abri mão de ter na tradução manuscrita meu manuscrito nu e cru. Por isso abri mão de uma tradução em papéis avulsos. Fixar é preciso, ou é ilegível, no máximo uma imagem fantasmagórica de um gesto irrecuperável. “O número de aberturas-

coberturas do manuscrito é potencialmente infinita”, escreve Fenoglio (2011, p. 38), “somente a publicação fixa o texto, oferece *um* texto e não mais *possibilidades de texto*”¹³¹.

O equilíbrio entre dar a ver (a monstruosidade) e dar a ler (essa mesma monstruosidade).

Paradoxo do estabelecimento de um texto: ‘estabelecer’ significa desvencilhá-lo das incertezas que o caracterizam (seus diferentes ‘esboços’, ‘versões’, suas ‘variantes’) para chegar a um texto ‘pronto’, ou significa, ao contrário, devolvê-lo à multiplicidade de estados que ele carrega em si, abri-lo à fabulosa complexidade do seu estabelecimento pela escrita? (NEEFS, 1985, p. 333)¹³².

De onde uma quarta hipótese deste trabalho: é igualmente redutor transformar *Mon coeur mis à nu* em processo e inacabamento e nada mais. É preciso construir ferramentas que possibilitem dar a ver seus inacabamentos, sem ignorar a necessidade de legibilidade (dar a ler).

Um desses caminhos, como já expus, é a reescrita manuscrita. Outro é este que faço/fiz: percorrer a atividade de *Mon coeur mis à nu*, lendo transversalmente suas notas, que se descolam da encadernação de Malassis e povoam as margens do ensaio segundo outras linhas de força — linhas construídas conforme o caminhar deste comentário ao original e ao processo tradutório como possibilidade de escrita tradutória.

¹³¹ “Le nombre d’ouvertures-couvertures du manuscrit y demeure potentiellement infini ; seule la publication vient arrêter le texte, offre *un* texte et non plus *du* texte”

¹³² “Paradoxe de l’établissement d’un texte : l’« établir », est-ce le dégager des franges d’incertitudes qui le caractérisent (ses différentes ‘ébauches’, ‘versions’, ses ‘variantes’) pour arriver à un texte ‘sûr’, ou au contraire le rendre à la multiplicité des états qu’il emporte en lui, l’ouvrir à la fabuleuse complexité qui préside à son établissement par l’écriture ?”

0. Buscar a saída: retradução

Diante de uma obra não acabada, o editor (o tradutor-editor) se vê obrigado a tomar decisões que não foram tomadas pelo autor. Nas palavras de Keating, tradutora do *Livro do desassossego*:

A função do tradutor estende-se frequentemente [...] ao trabalho editorial, determinando desde logo uma relação *sui generis* com o texto de partida: com um texto de partida de fixação instável, o tradutor vê-se de certa forma compelido a escolher e reorganizar a ordem dos fragmentos de modo a construir o seu próprio projecto de tradução/edição, [...] recriando, de certo modo, o seu próprio 'original' (KEATING, 2006, p. 12).

Mesmo no caso da edição de obras de autores vivos (obras, portanto, “terminadas”), teríamos o que Luciana Salgado (2016) chama de “ritos genéticos editoriais” (em resumo, o autor não é senhor da sua obra: editor, *designer*, resenhista, revisor etc. participam de um processo abrangente de coescrita). No caso de obras “inacabadas”, esse acúmulo de decisões, escolhas e estratégias se torna especialmente complexo. E o tradutor é parte significativa desse agrupamento de gestos que transformam um rascunho não terminado e interminável em obra legível. Essas decisões variam de caso para caso, mas envolvem, em geral, seleção, transcrição e ordenação, e são ilustrativas do modo como o editor-tradutor lê criticamente aquele texto, mas também do público que tem em mente, das tecnologias de que dispõe, da visão e do conhecimento que tem sobre o autor e sobre o próprio fenômeno literário.

A escolha de transcrever o texto e ordená-lo de maneira a conseguir certa estabilidade e homogeneidade, não recorrendo a notas, comentários ou qualquer outro tipo de paratexto que se aprofunde nas questões relativas ao manuscrito e à construção da edição, costumam indicar um gesto editorial que busca produzir um *efeito* de acabamento. Trata-se de uma decisão legítima e eficaz: é provável que a maioria dos leitores apenas queira um texto legível (o mais legível possível), e para questões de “inacabamento” baste uma explicação de um parágrafo no prefácio de tradutor. Qual seria o impacto de Kafka se não houvesse passado por uma construção editorial interessada em “reconstruir”

certa linearidade narrativa n’*O processo*, por mais que haja furos e contradições na ordenação canônica do romance¹? Ao mesmo tempo, outros editores, pesquisadores e tradutores, principalmente quando essas versões excessivamente estáveis já estão sedimentadas no campo literário, podem querer construir outros percursos de leitura, apresentação, edição, tradução, porque veem aí outras relações possíveis (e significativas, principalmente) entre a atividade desses inacabamentos e a atividade de certos conteúdos que se estabelecem na “obra”.

As possibilidades que se abrem são numerosas, e as realizações a partir daí também se diferenciam bastante entre si.

Um exemplo. A edição diplomática de Pichois (2001), apesar de trazer o fac-símile dos manuscritos e fazer uma transcrição que respeita a rasura, a singularidade da pontuação, o emprego de maiúsculas e minúsculas e a disposição do texto na página, não dá conta dos itinerários que eu intentava construir. Além de permanecer intacta a ordenação de Malassis, Pichois trata o manuscrito como um documento relativamente inerte, que deve ser decifrado e descrito com interesses documentais (o que tem, reitero, indiscutível importância). As edições críticas, que também se preocupam com questões de materialidade do manuscrito, seguem métodos e se baseiam em concepções de processo e manuscrito que pouco interessavam para meus objetivos, além de chegarem a resultados que na maior parte das vezes só são legíveis para especialistas, o que não é nenhum demérito (pelo contrário), mas não coincidia com meu projeto.

Foi só depois de algumas experimentações — explodir as citações e notas em pedaços, experimentar encaixes e arrumações [ver *voluta* 0. Buscar a entrada, e linha 1 da Entrada 2, “Ensaio como tradução”], começar a tradução manuscritamente etc. etc. — que passei a compreender a noção de espaço escritural proposta por Verónica Galíndez. Vale a longura da citação:

A escolha do termo espaço remete [...] à construção de um sistema de relação tipicamente humano, a uma apropriação que pode incluir uma dimensão temporal além de sua inerente dimensão física, privilegiando o olhar sobre o objeto construído, ou apreendido, e não sobre o sujeito.

¹ Ver CARONE, 2003.

Trata-se, na verdade, de uma apropriação que não desconsidera a afetividade, esta observável tanto nos pequenos fetiches da criação literária (a caneta especial, a mesa, os papéis, o ritual de leitura, o passeio pelo jardim), como na questão da permeabilidade discursiva (a escolha de uma ou outra estrutura, fórmula, citação). O leitor privilegiado dos manuscritos originais terá a oportunidade de observar como são vários os elementos que constituem cada um dos que denominamos espaços escriturais. As diferenças vão do papel usado — papéis coloridos, de seda, papel cartão, papel vergê ou velino — ao uso de tinta ou lápis e à sistematização de um sistema de rasuras e reescrita. Os espaços escriturais, em suma, são uma tentativa teórica de observação de constantes em uma atividade caracterizada pelo movimento, mas não hierarquizável. Ao pensarmos na escrita não só como odisseia, mas incluindo outras faces aqui delineadas, como a permeabilidade, a retroalimentação, a polifonia, essa não cessa de se escrever, de se reinventar, de explodir em mil peças. Em uma articulação com a proposta foucaultiana de arqueologia, este artifício teórico permite pensar os manuscritos livres da noção de prototexto e com idênticas condições de enunciabilidade do texto publicado, em vez de um antes e depois, momentos da criação (GALÍNDEZ, 2009a, p. 84).

Claudia Amigo Pino assim explica o mesmo conceito, prefaciando o livro de Verónica Galíndez:

Os mil pedaços que sobram do texto, depois da explosão, são chamados neste livro de ‘espaços escriturais’. Com esse nome, a autora evita chamá-los de documentos de um processo, já que não constituem a prova material de qualquer hipótese sobre criação. São espaços que de alguma maneira ou outra foram conservados e expostos ao leitor contemporâneo, seja como livro póstumo, versão anexado como apêndice, manuscrito fac-similado e editado em edição de luxo, edição de correspondência ou mesmo como documento disponível em uma biblioteca [...] Como a autora repete várias vezes no texto, longe de tecer uma linha, longe de encontrar qualquer ‘chave’ para explicar a escrita de Flaubert, ela estaria mais próxima de criar uma ‘espiral de leitura’. Essa é a função dos espaços: mover essa espiral, ou seja, mostrar que a escrita de Flaubert volta sempre ao mesmo lugar, mas que, a cada volta, ela gera um lugar diferente (PINO, 2009, p. 16-17).

Observando a ocorrência de repetições estruturais relativas à construção da alusão nos textos de Flaubert, Verónica Galíndez se vê diante de um percurso de leitura que não procura reconstituir a leitura cronológica baseada na comparação com a obra publicada. Ao lançar mão do espaço escritural, não tenta homogeneizar os espaços e as

relações entre o texto publicado e seus vários estados observáveis nos manuscritos. Procura chegar a estratégias que lhe permitam entrar nesse “universo aparentemente desordenado de virtualidades e de tendências múltiplas” (GALÍNDEZ, 2009b, p. 21). Baseia-se em outra ordem de leitura, desestabilizadora e perseguidora de outro tipo de repetições — no caso, as repetições estruturais relativas à construção da alucinação. “[R]asuras, reescritas, cópias, partes recortadas, coladas, deslocadas, expandidas, suprimidas” (GALÍNDEZ, 2009b, p. 18) são elementos que desestabilizam essas homogeneidades/homogeneizações entre a obra publicada e a leitura do manuscrito, abrindo espaço para outros tipos de relações e percursos de leitura dentro desse universo cambiante e rizomático. O espaço escritural diz respeito a novas formas de inteligibilidade do manuscrito e do inacabado, sem a solução única de “refazer” cronologicamente o processo autoral. O processo, nesse sentido, deixa de ser puramente cronológico. Contra o “*monstre de la totalité*” (BARTHES, 1979, p. 182), o processo é recorte, relação, tensão, ficção, talvez até autoficção.

Quando percebi, da noção de espaço escritural, voltei para as últimas páginas do meu mestrado. Havia encerrado a dissertação com a seguinte passagem de Galíndez:

O mais importante deste percurso repousa justamente no caráter anti-genealógico do rizoma. [...] Isso não significa, no entanto, que se deva suprimir a historicidade do manuscrito, ou da leitura, que o mesmo permite. Significa, apenas, que os objetos escolhidos para serem incorporados ao estudo são mais complexos e que julgo interessante tentar restituir-lhes essa complexidade. Tendemos a organizar para o leitor uma leitura que nunca foi a nossa, de pesquisador. Pergunto-me, por que não colocar ao leitor justamente esse assombramento que experimentamos quando nos deparamos com a monstruosidade do manuscrito? Como críticos, tendemos a apagar os traços do efeito que esse material produz sobre a forma como relemos aquele texto ou aquele autor. Afinal, construímos uma falsa memória de criação à revelia de autores e textos, em um movimento que se pretende sistemático ou, por vezes, científico” (GALÍNDEZ, 2009b, p. 21)

Não nos esqueçamos (feliz coincidência) de que é com a palavra “monstro” que Baudelaire (1973b, p. 441) se refere a *Mon cœur mis à nu* numa carta a Julien Lemer, de 3 de fevereiro de 1865:

Tenho duas outras grandes obras começadas, mas sinto que só poderei terminá-las em Honfleur. É uma série de *Nouvelles*, todas parecidas entre si, e um grande monstro, tratando de *omni re*, intitulado: *Meu coração nu e cru*².

A citação de Galíndez e a carta de Baudelaire ainda me visitaram algumas outras vezes. Pela plasticidade da imagem, sempre recorria a esses dois trechos (monstruosidade/*gros monstre*) quando precisava expor resumidamente o que afinal pretendia com meu projeto de pesquisa e tradução. Para os fins de então, que diziam respeito mais a uma defesa em abstrato da necessidade de outros modos de construir *Mon cœur mis à nu* do que à efetiva apresentação de propostas de reescrita (tradução, edição e crítica), o trecho conseguia conter em algumas fronteiras a nebulosidade que tinha em mente.

Mais tarde, entrei no projeto *Poética das margens/Poétique des marges*, coordenado pelos professores Eliane Robert Moraes (USP) e Camille Dumoulié (Paris Ouest). Motivado pela ideia de uma “poética das margens”, intuía que havia espaço para pensar uma movência das margens na leitura, na apresentação e na tradução de *Mon cœur mis à nu*, isto é, um dispositivo epistemológico e prático que me permitiria pensar sua ordenação para além da hierarquia cronológica e para além da dicotomia obra-rascunho, que também é, afinal, uma dicotomia centro-margem. Por suspeita coincidência, estava nesse momento relendo, ou próximo de reler, o texto de Galíndez. A autora vê nos diferentes estados do texto anteriores à publicação uma maneira de desestabilizar a leitura feita do texto publicado. A leitura das rasuras, cópias, partes suprimidas, recortes etc. permitiria encontrar tensões e expandir esses espaços de relações que se formam entre a leitura do texto publicado (estabilizado e homogeneizado) e seus estados anteriores (moventes, variáveis, desestabilizados). É a leitura crítica dessas rasuras, supressões e acréscimos que permite chegar a

várias possibilidades diferentes de modificar a topografia desses espaços de relações. Serão tantas topografias quantos pontos de referência forem

2 “J’ai deux autres grands ouvrages commencés, mais je sens que je ne les ferai bien qu’à Honfleur. C’est une série de *Nouvelles*, toutes apparentées entre elles, et un gros monstre, traitant de *omni re*, et intitulé: *Mon coeur mis à nu*”

criados. Cada rasura nos faz reler o texto a partir de outro referencial, modificando-o, deslocando, resignificando-o, atualizando-o. Todos conhecem o valor da releitura. Estamos cada vez mais próximos de uma possibilidade rizomática de leitura do que da arborescência filológica. (GALÍNDEZ, 2009b, p. 18)

Em outras palavras, reler o texto a partir de outro lugar (e de outro estado de acabamento) permite encontrar, acionar ou construir pontos que podem produzir uma ressignificação desse texto, atualizando virtualidades, deslocando referenciais, rearranjando constantes que, agora se percebe, não são tão homogêneas.

Galíndez, como já destacamos, chega a suas reflexões a partir do seu trabalho sobre os manuscritos das obras de Flaubert, conhecido por compor numerosos rascunhos antes de concluir a página a ser publicada. Contudo, o que acontece quando nos debruçamos sobre um caso em que a separação entre rascunho e obra não é dada tão facilmente? O que acontece quando não existe uma “obra acabada”/“publicada” de um lado e seus rascunhos (manuscritos) de outro, posto que essa “obra” é inacabada, constituída unicamente pelos próprios rascunhos e sendo suas “edições publicadas” atualizações póstumas, arbitrárias e provisórias de uma escrita que não se fecha editorialmente? Em casos assim, até que ponto posso falar que as margens do manuscrito e o próprio manuscrito como margem da obra são mesmo “marginais”?

Foi por aí que pensar a margem em *Mon cœur mis à nu* me permitiu aprofundar um pouco mais as convicções de que nele se apresenta algo que não é da ordem do reconstituível, mas da multiplicidade de constituições.

De início, consideremos cinco sentidos possíveis de margem em *Mon cœur mis à nu*:

1) *Mon cœur mis à nu* à margem da obra baudelairiana, visto como um texto de interesse menor (tanto que a primeira tradução brasileira, de Aurélio Buarque de Holanda, só acontece em 1981); é apagado o caráter de projeto literário e é erroneamente lido como “*journal intime*” [falamos disso principalmente na linha 3, “História do manuscrito”, da Entrada 2];

2) as margens que limitam *Mon cœur mis à nu* como obra: de um lado, não pode ser fechado em uma única ordenação, um único estabelecimento do texto etc.; de outro,

não pode ser fechado em uma única “seleção” de papéis (relembremos, sem necessidade de voltar à questão, a confusão entre *Fusées*, *Hygiène* e *Mon cœur mis à nu*); e pensemos ainda na margem entre *Mon cœur mis à nu* e *My heart laid bare* [falamos disso principalmente nas linhas 2, “Irredutibilidade”, 3, “História do manuscrito”, e 4, “Cólera/Teatralidade”, da Entrada 2];

3) a margem física do manuscrito, isto é, o que Baudelaire e os editores escreveram nas margens dos papéis — vale adiantar que, nesse caso, Baudelaire pouco ou quase nada acrescenta nas margens de *Mon cœur mis à nu*, sendo um espaço preenchido, via de regra, por anotações a lápis posteriores, de Poulet-Malassis, Eugène Crépet ou Jacques Crépet, que mais diretamente trabalharam sobre a ordenação, seleção e transcrição dos textos [falamos disso na linha 3, “História do manuscrito”, da Entrada 2, e na Entrada 1];

4) o rascunho como algo à margem da obra; Willemart (2001) já apontou para essa carga marginal que tende a ser colocada sobre o manuscrito/rascunho quando se trata de compará-lo com a obra propriamente dita (publicada e, por isso mesmo, “estabilizada”). No caso de *Mon cœur mis à nu*, entretanto, o rascunho é a obra, ou a obra só existe como rascunho, o que acrescenta um elemento desestabilizador nessa relação obra-rascunho mediada pela noção de margem [falamos disso principalmente na linha 5, “Contínuo do rascunho”, da Entrada 2, e na Entrada 1];

5) texto supostamente maldito e marginal, permeado de conteúdos antirrepublicanos, misóginos, antissemitas, misantropos etc. [falamos disso principalmente na linha 4, “Cólera/Teatralidade”, da Entrada 2].

Apesar de considerar válidos os sentidos acima, e apesar de todos eles comparecerem neste ensaio com alguma intensidade, dois sentidos mais restritos de margem ajudam a nos encaminharmos para a porta de saída:

1) a *margem no rascunho*: a margem “física” e espacialmente localizada da página, a margem no seu sentido mais habitual: “o limite da margem é o limite do texto, ela é o

que está ao lado, o que cria um quadro, pode também ser um espaço de acréscimo, de comentário, tornando-se um lugar espacial no texto”³ (NEEFS, 1989, p. 57);

2) e a *margem do rascunho*: a margem que se constrói pelo processo de escrita do manuscrito, a fronteira imprecisa que separa o acabado do inacabado, o realizado do processual, a obra do seu projeto; a fronteira borrada entre rascunho e texto, projeção e realização, processo e produto⁴. Duchet (1985, p. 248-249): “o rascunho faz aparecer um jogo de forças contrárias, umas conduzindo à plenitude de uma forma, outras operando ao contrário, em direção à indefinida perseguição da escrita”⁵.

É preciso dar a ver o inacabado como inacabado, o desordenado como desordenado, o movente como movente, tendo consciência, ao mesmo tempo, de que todo gesto tradutório e editorial (todo gesto de leitura, finalmente) implica a construção voluntária ou não de contornos que de algum modo, e em alguma medida, fixam o não fixado. Por isso mesmo a importância do *contínuo* de Meschonnic e, como cheguei a chamar, o contínuo do rascunho, que nos dá certa base teórico-conceitual para justificar outras estratégias de tradução-edição.

Traduzir *Mon cœur mis à nu* com a finalidade de traduzir seus diferentes níveis de inacabamento significa traduzir a margem e à margem. Traduzir a margem porque se trata de traduzir um rascunho, algo que, como aponta Willemart (2001), é tradicionalmente visto como marginal à obra, ou a certo ideal de obra acabada e publicada segundo vontade do autor. Além disso, trata-se de reescrever elementos marginais à escrita “acabada” e “publicada”: transcrição, notas marginais, disposição na página (tradução manuscrita) e ordenação das notas (comentário-tradução). E traduzir à margem porque buscam-se estratégias tradutórias refratárias às práticas de tradução mais habituais⁶.

3 “la marge fait limite où se distingue le texte, elle est côté, cadre, elle peut être aussi espace d’ajout, de commentaire, devenant lieu d’un texte dont la marginalité peut n’être que spatiale”

4 Como se pode pensar, esses sentidos de margem aparecem em qualquer “escrita literária”, mas são hiperdimensionadas (projetando, portanto, outras reverberações) no caso de obras inacabadas, obras que só existem no estado bruto de brouillon, para além do *désœuvrement* da dita literatura moderna.

5 “Le brouillon fait ainsi apparaître un jeu de forces contraires, les unes poussant à l’accomplissement d’une forme, les autres opérant à l’inverse, vers l’indéfinie poursuite de l’écriture. [...] L’inachèvement relatif des brouillons renvoie à l’inachèvement de l’œuvre”

6 Ver Mattos, 2015.

Traduzir a margem significa traduzir uma “obra” marginal na produção baudelairiana, mas significa também traduzir uma “obra” que é um “projeto de obra”, a margem e à margem da obra publicada. Traduz-se a margem quando se traduz o inacabamento ilegível como inacabamento legível. Para tanto, traduz-se à margem de estratégias dadas de antemão. Ocupa-se, pela reescrita tradutória e editorial, a margem entre a obra e seu rascunho. O rascunho se torna obra publicada, mas a obra publicada não esconde o rascunho, que se torna rascunho visível e legível.

Mas nada disso está dado — “é preciso fazer o múltiplo”, diziam Deleuze e Guattari (2011, p. 21). Para além de “[a]ceitar a coexistência do múltiplo”, como escreveu a tradutora italiana Valeria Tocco (2016, p. 14) sobre o *Livro do desassossego*, é preciso construí-lo e qualificá-lo. E é pelo uso estratégico da retradução como recurso de tradução que podemos de algum modo encenar, na(s) escrita(s) tradutória(s), esse múltiplo.

Aponta-se para um *Mon cœur mis à nu* multiplicadamente irredutível. Irredutibilidade dos seus manuscritos; da sua seleção; da sua ordenação; dos modos de apresentação. Irredutibilidade também da cólera, da relação entre cólera e *fusée*, cólera e inacabamento, cólera e programação de efeitos, cólera e encenação do fracasso da obra. A teatralidade, pelo que tem de artificial e programado, tem a ver com uma poética de efeitos, que tem a ver com a provocação tão cara a Baudelaire e demais antimodernos. Provocação que, levada ao limite, torna-se cólera, e se manifesta numa escrita de cólera que tudo ameaça devorar, tudo ameaça explodir pelos ares, inclusive ela mesma, redundando em impossibilidade, fracasso, destruição. Resta como promessa não cumprida: a agressividade se volta também contra o próprio poeta, que se oferece em sacrifício, e contra a obra, isto é, o livro se promete e se rejeita a si mesmo, apontando suas armas de cólera também contra a possibilidade de um coração efetivamente desnudado, um pacto pacífico e transparente entre leitor e autor, confissão e escuta. A escrita naufraga, como também naufragam as vozes que ali falam, consumidas por um projeto de, tudo destruindo, tudo dizer — empresa fadada (Poe o sabia) à bancarrota de si mesma.

Uma coisa está clara, dita e repetida: a impossibilidade radical de uma edição-tradução definitiva de *Mon cœur mis à nu*. O que traz de volta a retradução. Nesse espaço de retraduições como estratégia de tradução, cada tradução é um modo de se relacionar

com as irredutibilidades de *Mon cœur mis à nu* e, em última instância, de Baudelaire. O conjunto dessas traduções é a materialização parcial da própria impossibilidade de dar a ver, de uma só vez ou na paciência de muitas vezes, a totalidade das suas irredutibilidades. “Baudelaire quis o impossível até o fim”, escreveu Bataille (2015, p. 42). Um pouco como o tradutor, ou melhor, o retradutor.

Talvez já esteja suficientemente explícito que há uma relação entre o contínuo e a retradução.

Essa relação se dá pelas reiteradas tentativas de se traduzir, a cada momento (historicidade) e a partir de cada sujeito tradutor (subjetividade), a atividade da obra. Um dos riscos do conceito de contínuo de Meschonnic, se mal mesurado, é cair na defesa apressada de uma “tradução total”, isto é, definitiva, como se o contínuo fosse uma essência totalizante a ser capturada por definitivo. De onde a importância da retradução, do espaço da retradução como estratégia de tradução. Talvez se possa dizer que o contínuo está aí, na criação estrategicamente orientada do múltiplo. No espaço da retradução se observa o movimento do discurso, sua complexidade e principalmente sua irredutibilidade — irredutível a uma única leitura (crítica), irredutível a uma única reescrita (tradução/retradução). A retradução é então uma busca sempre renovada pelo contínuo — um contínuo que não está “no” texto, elemento “essencial” a ser desvelado, mas que é seu fazer, por onde se encontram a poética do texto e a poética do traduzir. A obra como contínuo é também a obra como contínuo histórico — o que é da ordem da retradução. A obra é uma estabilização temporária, um pacto a ser continuamente renovado, de certos movimentos instáveis que sustentam a obra como obra. No fim das contas, o contínuo é um termo feliz para trabalhar com a obra organicamente, atenuando certas hierarquizações e dando centralidade ao que acontece também às suas margens, nas fronteiras que anunciam insuspeitas instabilidades de todo fazer literário.

São por esses caminhos de reflexão que acredito ser possível afirmar que traduzir multiplicadamente um recorte dos múltiplos inacabamentos de *Mon cœur mis à nu* é traduzir seu contínuo, sua atividade, aquilo que *Mon cœur mis à nu* faz. Sua descontinuidade é parte de seu contínuo. Traduzir as descontinuidades de *Mon cœur mis à nu* se torna traduzir o contínuo: sua materialidade e seu provisório. O rascunho inacabado, interminá-

vel vir a ser, promessa do que não chegou a vir, mas que trouxe *alguma coisa*: o rascunho já é a obra; eterno rascunho, rascunho contínuo.

A retradução não diz respeito somente à “imperfeição das traduções, sempre a serem refeitas, retrabalhadas no tempo”⁷, para fazer referência a Tiphaine Samoyault (2014, p. 57), ela mesma tradutora de um livro que não existe (os *Fragments* de Marilyn Monroe), mas também à “imperfeição das próprias obras, múltiplas e inacabadas”⁸.

Lidar com a suspensão, mas não suspender a convicção de que é possível se relacionar de uma maneira não caótica com o caos.

Hoje é dia 10 de novembro de 2016⁹, mesmo dia em que acabaram de divulgar a morte de Leonard Cohen, nosso poeta zen-budista ocidental. Soube numa dessas procrastinações pelos sites de notícias. E me lembro então, acho que por falta do que pensar, de uma fala sua no documentário *Ladies and gentlemen... Mr. Leonard Cohen* (Donald Brittain & Don Owen — 1965):

Estado de graça é um tipo de equilíbrio com o qual você pode lidar com o caos ao seu redor. Não é uma questão de resolver o caos, porque seria um pouco arrogante e belicoso querer colocar o mundo em ordem¹⁰.

7 “l'imperfection des traductions, toujours à refaire, toujours reprises dans le temps”

8 “l'imperfection des œuvres elles-mêmes, rendues au multiple et à l'inachèvement”

9 Na verdade, agora é dia 04 de setembro de 2018, dia da revisão final da tese.

10 “A state of grace is that kind of balance with which you ride the chaos that you find around you. It's not a matter of resolving the chaos, because there is something arrogant and warlike about putting the world in order”

Referências

- ABES, Gilles. “As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire”. *Lettres françaises*, UNESP, n. 16 (1), p. 45-63, 2015.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGUIAR, Márcia Valéria Martinez de. “A tradução da incompletude nos *Pensamentos* de Pascal”. In: FALEIROS, Álvaro (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra, 2013.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BANDY, W. T.; PICHOS, Claude (orgs.). *Baudelaire devant ses contemporains*. Paris: Éditions du Rocher, 1957.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1979.
- _____. “Le théâtre de Baudelaire”. In: *Oeuvres complètes: tome II* (1962-1967). Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- _____. *Correspondance II*. Paris: Gallimard, 1973a.
- _____. *Correspondance II*. Paris: Gallimard, 1973b.
- _____. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. *Fusées. Mon coeur mis à nu. La Belgique déshabillée*. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. *Pequenos poemas em prosa [O spleen de Paris]*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. *Mon coeur mis à nu*. Dir. Claude Pichois. Genève: Droz, 2001.
- _____. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Meu coração a nu*. Trad. Fernando Guerreiro. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Meu coração desnudado*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. *Diários íntimos*. Trad. Jonas Tenfen. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2013.

BECKER, Colette. “O Discurso de Escola: as notas e seus problemas”. *Patrimônio e memória*, v. 9, n. 1, Unesp, p. 144-156, jan./jun. 2013.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENVENISTE, Émile. *Baudelaire*. Apresentação e transcrição de Chloé Laplantine. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2011.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Veneza: Marsilio, 2008.

_____. “A forma do ensaio e suas dimensões”. *Remate de Males*, 31.1-2, Unicamp, p. 25-33, jan./dez. 2011.

_____. *Direita e esquerda na literatura*. Belo Horizonte e Veneza: Âyiné, 2016.

BERMAN, Antoine. *L'âge de la traduction*. Paris: PUV, 1999.

BERTRAND, Jean-Pierre; DURAND, Pascal. *Les poètes de la modernité: de Baudelaire à Apollinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

BLIN, Georges; CRÉPET, Jacques. “Introduction: notes, éclaircissements et commentaires critiques”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Journaux intimes: Fusées, Mon coeur mis à nu, Carnet*. Paris: José Corti, 1949.

BORGES, Jorge Luis. *Conférences*. Paris: Gallimard, 1985.

BOSI, Viviana. “Baudelaire mau vidraceiro”. *Alea*, v. 9, n. 1m UFRJ, janeiro-junho, p. 102-117, 2007.

BOURASSA, Lucie. *Henri Meschonnic: pour une poétique du rythme*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997.

BRECHT, Bertolt. “La belleza de las poesías de Baudelaire (apuntes)”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Trad. J. Fonteuberta. Barcelona: Ediciones Península, 1984.

BUTLER, Judith. “Introdução”. In: LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CARONE, Modesto. “Um dos maiores romances do século”. Posfácio. In: KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CÉSAR, Ana Cristina. “O conto *Bliss* anotado”. In: CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: IMS e Editora Ática, 1999.

COMPAGNON, Antoine. “Le lecteur dans un monde en perpétuelle mutation”. In : MOLLIER, Jean-Yves. (org.) *Où va le livre ?* Paris : La Dispute, p. 345-360, 2008.

_____. “Un monde sans auteurs?”. In : MOLLIER, Jean-Yves. (org.) *Où va le livre ?* Paris : La Dispute, 2008, p. 325-343.

_____. *Os antimodernos*: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Os cinco paradoxos da modernidade. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Baudelaire, l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.

CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura: Berkeley, 1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CORTÁZAR, Julio; BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CRÉPET, Eugène. “Journaux intimes: Fusées; Mon cœur mis à nu”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres posthumes*. Paris: Maison Quantin, 1887, p. 67-70.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, v. 1, trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DESSONS, Gérard. *La voix juste. Essai sur le bref*. Paris: Éditions Manucius, 2015.

Dictionnaire de l'Académie Française. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>

DIDIER, Béatrice. “Une économie de l'écriture. Fusées et Mon coeur mis à nu”. In: *Littérature*, no. 10, 1973, Fonctionnements textuels.

DUCHET, Claude. « Notes inachevées sur l'inachèvement ». In : GRÉSILLON, Almuth ; WERNER, Michaël. *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*. Paris : Lettres Modernes – Minard, 1985.

ELIOT, T. S. *Ensaio escolhidos*. Trad. Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

FALEIROS, Álvaro; SILVA, Lucia Helena Muniz da. ““Tem alguém aí?”: nota sobre comentários a uma tradução de Jacques Brault”. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, 2015, p. 273-291.

FALEIROS, Álvaro; MATTOS, Thiago. *A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert*. São Paulo: Copetti Editor, 2017.

FENOGLIO, Irène; QUIGNARD, Pascal. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALÍNDEZ, Verónica. *Fogos de artifício: Flaubert e a escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009a.

_____. “Descontinuidade e leitura de manuscritos”. *Revista Manuscrita*, n. 16, USP, São Paulo, p. 10-24, 2009b.

_____. “O recorte na crítica genética”. In: PINO, Claudia Amigo. (org.) *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas; Capes, p. 31-39, 2007.

_____. “*Sur le désir de se jeter à l'eau*: E o manuscrito virou livro”. *Manuscrita*, n. 32, p. 106-115, 2017.

GAUTHIER, Donald H. “Baudelaire et le poète maudit”. In: *Regards sur Baudelaire: Actes du Colloque de London (Canada)*. Paris: Lettres Modernes – Minard, 1974.

GIMÉNEZ, Diego. “El nuevo *Livro do desassossego* de Jerónimo Pizarro”. *MatLit*, v. 1, n. 2, p. 165-171, 2013.

GUYAUX, André. “Préface”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Fusées. Mon coeur mis à nu. La Belgique Déshabillée*. Paris: Gallimard, 1986.

_____. “Préface”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Fusées, Mon coeur mis à nu et autres fragments posthumes*. Paris: Gallimard, 2016.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007.

HATTNER, Álvaro. “Nota de pé de página: alicerce fundamental da tradução”. *Tradução & Comunicação*, São Paulo, n. 6, p. 89-100, jul. 1985.

HAY, Louis. “‘O texto não existe’, reflexões sobre a crítica genética”. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002a.

_____. *La littérature des écrivains*. Paris: José Corti, 2002b.

HIRT, André. *Le monde va finir*. Paris: Kimé, 2010.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IANKOVA, Silvia Dimova. Une rhétorique du dépouillement: Baudelaire, Constant, Nerval, Apollinaire. Tese de doutorado. University of Toronto, Toronto, 1997.

KAPLAN, Edward K. “Baudelaire ethics”. In: LLOYD, Rosemary. *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

KEATING, Eduarda. “Seminário ‘Traduzir o *Livro do desassossego*’”. *Diacrítica*, n. 20/3, Universidade do Minho, p. 9-21, 2006.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LAROUSSE. *Dictionnaire de français*. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>

LAWLER, James. *Edgar Poe et les poètes français*. Paris: Julliard, 1989.

LECLERQ, Émile. “Article nécrologique”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Fusées. Mon coeur mis à nu. La Belgique Déshabillée*. Paris: Gallimard, 2011.

LINDEMANN, Verena. *Traduzir um texto inacabado: O livro do desassossego em Portugal e na Alemanha*. Dissertação. Universidade Católica Portuguesa. Setembro 2013.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Versailles: Encyclopædia Britannica France, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.

MARIANI, Luiza. “Meu coração a nu - Baudelaire e a gênese do interior do homem”. *Revista Contemporânea (UERJ)*, n. 3, 2004.

MATTONI, Silvio. “Retorno ao rascunho. Anotações sobre Ponge”. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. *Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

MATTOS, Thiago. *(Re)traduções brasileiras de Mon coeur mis à nu, de Charles Baudelaire*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. “O comentário como estratégia de tradução: embaralhando e reordenando *Mon coeur mis à nu*, de Charles Baudelaire”. *Cadernos de Tradução*, PGET/UFSC, número especial, 2018 (no prelo).

_____. “O prazer aristocrático de desagradar’: ética e tradução no último Baudelaire”. *Revista XIX*, v. 2, n. 5 UnB, 2017.

_____. “*Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e *Mon cœur mis à nu*,

de Charles Baudelaire: aproximações e afastamentos”. *Revista Manuscrita*, n. 31, 2016.

_____. “Définir et redéfinir la retraduction”. *Revue Atelier de Traduction*, Universitatea Stefan cel Mare, România, n. 23, 2015.

_____. “Retraduzir a obra para traduzir o rascunho: tradução da poética do rascunho em *Mon coeur mis à nu*, de Charles Baudelaire”. *Revista MatLit*, Universidade de Coimbra, Portugal, v. 2, n. 2, 2014, p. 11-29.

MAURON, Charles. *Le dernier Baudelaire*. Paris: José Corti, 1986.

MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. São Paulo: Record, 2001.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

_____. Le rythme, prophétie du langage. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 15, p. 9-25, 2004.

_____. *Linguagem: ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

MINER, Margaret. “Music ant theatre”. In: LLOYD, Rosemary. *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: Análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.

MURPHY, Steve. *Logiques du dernier Baudelaire*. Paris: Champion Classiques, 2007.

NAIPAUL, V. S. *Ler e escrever*. Belo Horizonte/Veneza: Âyiné, 2017.

NEEFS, Jacques. « Marges ». In : HAY, Louis. *De la lettre au livre : sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris : Éditions du CNRS, 1989.

_____. “Page à page”. In: GRÉSILLON, Almuth ; WERNER, Michaël. *Leçons d’écriture : ce que disent les manuscrits*. Paris : Lettres Modernes – Minard, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sabedoria para depois de amanhã*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ORLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

PACHET, Pierre. *Le premier venu*. Paris: Denoël, 2009.

PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. I. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982a.

_____. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. II. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982b.

PHILIPPOV, Renata. *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estéticas e poética*. Tese de doutorado. USP, 2004.

_____. “A presença dos fragmentos nas obras de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire”. *Todas as Letras — Revistas de Língua e Literatura*, Mackenzie, v. 12, n. 2, 2010, p. 65-71.

PICHOIS, Claude. “Notice”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. “Introduction”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Mon cœur mis à nu*. Édition diplomatique établie par Claude Pichois. Genève: Librairie Droz, 2001.

_____. *Auguste Poulet-Malassis, l'éditeur de Baudelaire*. Paris: Fayard, 1996.

_____. “L’atelier des *Fleurs du mal*”. In: DELABROY, Jean; CHARNET, Yves. *Baudelaire: nouveaux chantiers*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

PICHOIS, Claude; ZIEGLER, Jean. *Charles Baudelaire*. Paris: Fayard, 1996.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. “Prefácio”. In: GALÍNDEZ, Verónica. *Fogos de artifício: Flaubert e a Escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. Obras completas online, recolhidas em 1997 e atualizadas em 2017. Disponível em: <https://www.eapoe.org>.

PONTES, Maria do Rosário. “Breve história de um encontro: Baudelaire, o bobo e o saltimbanco ou o sacrifício e a Arte). *Intercâmbio*, n. 2, p. 129-142, 1991.

PORTELA, Manuel. ““Nenhum problema tem solução’: um arquivo digital do *Livro do desassossego*”. *MatLit*, v. 1, n. 1, 2013.

QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l’égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*. Paris: Galilée, 2005.

_____. “Sur le désir de se jeter à l’eau”. In: QUIGNARD, Pascal; FENOGLIO, Irène. *Sur le désir de se jeter à l’eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

RELLA, Franco. “La ricerca di Baudelaire”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Lo spleen di Parigi*. Milano: Feltrinelli, 1992.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SALGADO, Luciana. *Quem mexeu no meu mexto: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual*. Divinópolis: Artigo A, 2016.

SAMOYAULT, Tiphaine. “Vulnérabilité de l’oeuvre en traduction”. *Genesis*, 38, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, p. 57-68, 2014.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. “Pequenas notas sobre a escrita do ensaio”. *História Unisinos*, 8 (10), p. 97-106, 2004.

SARDIN, Pascale. “De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte”. *Palimpsestes*, n. 20, p. 121-136, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1963.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. “O que nos ensinam os novos meios sobre o LdoD”. *MatLit*, v. 2, n. 1, 2014. Disponível em: <http://iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/1818/1285>

SISCAR, Marcos. ““Responda, cadáver’: o discurso da crise na poesia moderna”. *Alea*, volume 9, no. 2, julho-dezembro 2007, p. 176-189.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Copovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

_____. *Entrevista completa para a revista Rolling Stone, por Jonathan Cott*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989.

_____. “Notes de lectures, III”. In: *Année Baudelaire*, no. 6, Honoré-Champion, p. 148-154, 2002.

_____. *A tinta da melancolia*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TOCCO, Valeria. “*Da bruma para a bruma – pela bruma*: Traduzir ‘esta espécie de não-livro’”. *Abriu*, 5, p. 13-25, 2016.

VALÉRY, Paul. *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 1966.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. “'Bagatelas laboriosas': ambivalências do lugar-comum na poesia em prosa de Baudelaire”. *Terceira Margem*, v. 21, p. 164-193, 2017.

WILLEMART, Philippe. “Discurso e marginalidade”. *Manuscrita*, n. 9, p. 11-18, 2001.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla M. C.; JANCZUR, Christine. “A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção”. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, 2015, p. 331-352.