UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS
E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

THIAGO MATTOS DE OLIVEIRA

# (Re)traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire

São Paulo
2015

THIAGO MATTOS DE OLIVEIRA

# (Re)traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. Para maiores informações, contato via e-mail: thiagomattos.lit@gmail.com

Nome: MATTOS, Thiago

Título: (Re)traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Álvaro Faleiros (presidente) Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Aos meus pais*

**AGRADECIMENTOS**

À FAPESP, pelo apoio financeiro e institucional, fundamental para a dedicação à pesquisa.

Ao meu orientador, Álvaro Faleiros, pelo acompanhamento atencioso e pela generosidade das críticas e sugestões, sem as quais não haveria este trabalho.

Aos meus pais, sem os quais não haveria nem este trabalho nem eu mesmo.

Ao Júnior Suci, pelo apoio moral.

À Adriana, pelo apoio desde remotos tempos.

Ao Phellipe Marcel, pelo apoio intelectual.

À Vanise Medeiros, pelo modelo de pesquisador e gente.

Ao meu gato, companheiro de escrita, preguiçosamente deitado sobre os livros.

Aos professores Roberto Zular e Verónica Galíndez-Jorge, pelas muito úteis observações no exame de qualificação.

Ao Dominique Boxus (*in memoriam*), que teve tempo me passar o desassossego da tradução.

À CAPES, pelo apoio financeiro no primeiro mês de pesquisa.

**RESUMO**

MATTOS, Thiago. **(Re)traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire**. 2015. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Baudelaire dedicou-se a *Mon cœur mis à nu* de 1859 a 1865. Tendo no horizonte as *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau e o projeto nunca realizado *My heart laid bare*, de Edgar Allan Poe (de onde, aliás, o título *Mon cœur mis à nu*), Baudelaire tem consciência de que a realização do seu projeto não será fácil, expressando a dificuldade, e por vezes a própria sensação de impossibilidade, em muitas das suas cartas pessoais. Baudelaire morre em 1867, não concluindo o projeto. O que deixa são notas, planos de texto, parágrafos avulsos, trechos a serem incluídos em textos futuros, listas de assuntos a tratar. Poulet-Malassis, amigo e principal editor de Baudelaire, fica encarregado de ordenar e encadernar os manuscritos referentes a *Mon cœur mis à nu*. Já a primeira publicação integral ficará a cargo de Eugène Crépet, que escolhe chamar o texto, se é texto, de *Journaux intimes*, interpretando (erroneamente) um projeto literário, ou, em certo sentido, um texto literário em processo de escritura, como diário. No Brasil, dispomos de quatro (re)traduções: *Meu coração desnudado* (Nova Fronteira, 1981), de Aurélio Buarque de Holanda; *Meu coração a nu* (Nova Aguilar, 1995), de Fernando Guerreiro; *Meu coração desnudado* (Autêntica, 2009), de Tomaz Tadeu; e *Diários íntimos* (Caminho de Dentro, 2013), de Jonas Tenfen. Este trabalho tem como objetivo central a análise dessas (re)traduções. Pretende-se discutir ainda a noção de retradução nos estudos da tradução, percorrendo autores como Berman (1990), Gambier (1994; 2012), Ladmiral (2012) etc.; e revisar a crítica literária sobre *Mon cœur mis à nu*, buscando problematizar tanto a postura de enxergá-lo como diário íntimo quanto a tendência de encerrá-lo em uma poética do rascunho (DIDIER, 1973) relativamente estanque e estável. Compreendendo a retradução como um espaço ético (CARDOZO, 2007) de relações (tensas) entre modos de ler e dizer o texto, buscamos identificar as posturas tradutórias em jogo em cada (re)tradução brasileira, isto é, de que maneira entendem e dão a ver *Mon cœur mis à nu* no sistema literário brasileiro. Para isso, recorremos não somente às próprias (re)traduções, mas também ao material paratextual (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008), lugares em que os tradutores apresentam mais explicitamente seus entendimentos não apenas do texto em tradução, mas do próprio ato tradutório. Identificando em *Mon cœur mis à nu* uma textualidade altamente movente, fundamentada em tensões insolúveis (projeto e obra; processo e texto), percebemos que as (re)traduções brasileiras atenuam, ou mesmo apagam, essas tensões, fazendo escolhas tradutórias e editoriais que homogeneízam o texto, suprimem suas variabilidades e virtualidades e inscrevem *Mon cœur mis à nu* na memória do diário íntimo, da escritura puramente confessional, cujo valor reside mais no pessoal do que nas suas tensões e contradições, latências e potencialidades. Apontamos, como desdobramento, a necessidade de uma (re)tradução brasileira que se baseie exatamente na dimensão processual e variável de *Mon cœur mis à nu*, não na busca de restituir um suposto processo cronológico, mas na tentativa de construir, via tradução, um espaço escritural (GALÍNDEZ-JORGE, 2009) em que o leitor possa ser confrontado exatamente com esse “assombramento” e com essa “monstruosidade” (GALÍNDEZ-JORGE, 2010) que estão (em latência) na base mesma de *Mon cœur mis à nu*.

Palavras-chave: Retradução. Estudos da tradução. Literatura francesa. Charles Baudelaire.

**ABSTRACT**

Baudelaire dedicated himself to *Mon cœur mis à nu* from 1859 until 1865. With the horizons of Jean-Jacques Rousseau's *Confessions* and the always unconcluded Edgard Allan Poe's project *My heart laid bare* (from where *Mon cœur mis à nu*'s title comes, by the way), Baudelaire is aware that the accomplishment of his own project will not be easy, and he expresses it, sometimes, by writing down the very sense of impossibility in many of his personal letters. Baudelaire dies in 1867, leaving his project unconcluded. What remains are notes, scraps, unattached paragraphs, sequences to be included in future texts, subject lists do be dealed with. Poulet-Malassis, Baudelaire's friend and main editor, was in charge of giving order to and binding the manuscripts referring *Mon cœur mis à nu*. The first full edition, however, was treated by Eugène Crépet, that chooses to call the text, if so, *Journaux intimes*, interpreting (mistakenly) it as a literary project or, in a certain way, a literary text in progress of being written, like a journal. In Brazil, we are offered with four (re)translations: *Meu coração desnudado* (Nova Fronteira, 1981), by Aurélio Buarque de Holanda; *Meu coração a nu* (Nova Aguilar, 1995), by Fernando Guerreiro; *Meu coração desnudado* (Autêntica, 2009), by Tomaz Tadeu; and *Diários íntimos* (Caminho de Dentro, 2013), by Jonas Tenfen. The present work aims mainly to analyze these (re)translations. It is also intended to (a) discuss the notion of retranslation in translation studies, by means of authors such as Berman (1990), Gambier (1994; 2012), Ladmiral (2012) etc., and (b) to review the literary criticism on *Mon cœur mis à nu*, trying to question both the attitude of interpreting it as an intimate journal and the tendency to categorizing it definitely as a draft poetics (DIDIER, 1973), relatively impervious and stable. If retranslation is believed to be an ethical space (CARDOZO, 2007) of (tense) relations among ways of reading and saying the text, we seek to identify the translation attitudes at stake in each Brazilian (re)translation, that is, answering in which way they understand and reveal *Mon cœur mis à nu* at the Brazilian literary system. For this purpose, we employ not only (re)translations themselves, but also paratextual materials (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008), places where translators present more explicitly their comprehension of the translation in progress, but also of the translational gesture itself. Identifying in *Mon cœur mis à nu* a highly moving textuality, based in unsolvable tensions (project and work; process and text), we do realize that Brazilian (re)translations mitigate, or even erase, these tensions, making translational and editorial choices that homogenize the text, suppress their variabilities and virtualities, and inscribe *Mon cœur mis à nu* in the memory of the intimate journals, of the purely confessional writings, whose value resides more in the personal aspect than in its tensions and contradictions, latencies and potentialities. As an unfolding of this analysis, we point out the need of a Brazilian (re)translation based exactly on the procedural and variable dimension of *Mon cœur mis à nu*, not in quest of restoring an allegedly chronological process, but as an attempt of building, through translation, a scriptural space (GALÍNDEZ-JORGE, 2009) in which the reader can be confronted precisely with this "haunting" and with this "monstrosity" (GALÍNDEZ-JORGE, 2010) that are (latently) in *Mon cœur mis à nu* basis itself.

Keywords: Retranslation. Translation Studies. French Literature. Charles Baudelaire.

**RÉSUMÉ**

Baudelaire écrit *Mon cœur mis à nu* de 1859 à 1865. Ayant en tête les *Confession* de Jean-Jacques Rousseau et le projet littéraire *My heart laid bare*, d'Edgar Allan Poe (d'où le titre *Mon cœur mis à nu*), Baudelaire sait que la mise en œuvre de son projet est difficile, voire impossible, comme l'attestent plusieurs de ses lettres. Baudelaire meurt en 1867, sans réaliser effectivement son projet. Nous n'en disposons que de notes, de plans de texte, de paragraphes, d'extraits, de listes de sujets etc. Poulet-Malassis, ami et éditeur de Baudelaire, est le responsable pour le rangement et la reliure des manuscrits concernant *Mon cœur mis à nu*. La première publication intégrale est réalisée par Eugène Crépet, qui choisit le titre *Journaux intimes* et interprète (de manière faussée) un projet littéraire (ou, si l'on veut, un texte littéraire en processus d'écriture) comme un journal. Au Brésil, il y a quatre (re)traductions : *Meu coração desnudado,* éd. Nova Fronteira, 1981, trad. Aurélio Buarque de Holanda; *Meu coração a nu*, éd. Nova Aguilar, 1995, trad. Fernando Guerreiro; *Meu coração desnudado,* éd. Autêntica, 2009, trad. Tomaz Tadeu; *Diários íntimos*, éd. Caminho de Dentro, 2013, trad. Jonas Tenfen. Ce travail a pour but d'analyser ces (re)traductions. On cherche à discuter aussi la notion de retraduction dans les études de traduction. Pour cela, on expose les positions d'auteurs tels que Berman (1990), Gambier (1994 ; 2012), Ladmiral (2012), etc. On cherche aussi à analyser la critique littéraire sur *Mon cœur mis à nu*, afin de problématiser la notion de « journal intime » et la notion de « poétique du brouillon » (DIDIER, 1973). À partir de la notion que la retraduction est un espace éthique (CARDOZO, 2007) de relations (pas toujours harmonieuses) entre des façons de lire et de dire un texte, on identifie les postures traductives de chaque retraduction brésilienne, c'est-à-dire la manière par laquelle ces retraductions réécrivent et présentent *Mon cœur mis à nu* dans le système littéraire brésilien. Pour cela, nous utilisons non seulement les traductions elles-mêmes, mais aussi les paratextes (RISTERUCCI-ROUDNICKY 2008), surtout les préfaces, où les traducteurs montrent de manière plus explicite leur compréhension du texte et de l'acte de traduire. *Mon cœur mis à nu* n'existe qu'à partir d'une textualité mouvante, fondée sur des tensions insolubles : projet et œuvre ; processus et texte. Cependant, les (re)traductions brésiliennes atténuent, ou même effacent, ces tensions, à partir de certains choix de traduction et d'édition qui rendent le texte plus homogène, suppriment ses variabilités et ses virtualités et renferment *Mon cœur mis à nu* dans la perspective du journal intime et de l'écriture purement confessionnelle, dont la valeur n'est que d'ordre personnel. Ses tensions, ses contradictions et ses latences n'existent plus. Comme conclusion, nous défendons qu'il faut traduire *Mon cœur mis à nu* à partir précisément de sa dimension processuelle et variable, non pour restituer son processus chronologique, mais pour construire, via traduction, un espace scriptural (GALÍNDEZ-JORGE, 2009) où le lecteur se voie confronté à la variabilité et à la virtualité qui sont à la base même de *Mon cœur mis à nu*.

Mots-clés : Retraduction. Études de traduction. Literatura francesa. Charles Baudelaire.

**SUMÁRIO**

**TRAÇANDO CAMINHOS** 13

**CAPÍTULO I: ESPAÇO DA RETRADUÇÃO** 17

1 Questões centrais 17

2 Da prática à teoria: o trabalho fundador de Antoine Berman 21

3 Ler e reler Berman 26

4 Retradução como espaço relacional 33

4.1 Traduções em relação 35

4.2 Visibilidade do retradutor 35

4.3 Inquietudes da retradução 37

4.4 (In)finitude da (re)tradução 39

5 Um percurso em aberto 40

**CAPÍTULO II: TENSÕES EM *MON CŒUR MIS À NU*** 43

1 *Mon cœur mis à nu*: inacabamento e rascunho 44

1.1 Breve histórico dos manuscritos 44

1.2 A verdade das máscaras 56

1.3 A obra impossível 59

1.4 Projeto de escritura e escritura em processo 62

**CAPÍTULO III: RETRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *MON CŒUR MIS À NU*** 67

1 Questões centrais e percurso investigativo 67

2 Recepção no Brasil 77

3 Tradutores e leitores 81

4 Por que (re)traduzir 85

5 Posições tradutórias 91

**À GUISA DE CONCLUSÃO** 97

**REFERÊNCIAS** 108

**APÊNDICE: LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO SOBRE RETRADUÇÃO** 117

**ANEXO 1: PREFÁCIOS DOS TRADUTORES** 129

**ANEXO 2: PRIMEIRAS PÁGINAS DE CADA TRADUÇÃO** 143

## Traçando caminhos

A institucionalização da tradução como disciplina de interesse acadêmico, investigativo e universitário é tardia e recente. Ainda assim, a tradução sempre foi não apenas praticada, mas pensada – geralmente, neste último caso, por tradutores refletindo sobre o próprio trabalho. Percurso semelhante acontece com a retradução. Sempre se traduziu e se traduziu de novo, isto é, sempre se retraduziu. "Novas traduções" são comuns desde que há a própria tradução. Em certa medida, é possível dizer que, a partir do momento que há tradução, há também, mesmo que em latência, retradução. No entanto, se considerarmos o ano de 1970 como a data que marca o "início do processo de institucionalização da pesquisa em tradução" (CARDOZO, 2014, p. 238), perceberemos que pouco se escreveu, até esse momento, sobre a retradução, pouco se pensou o que está em jogo no ato retradutório, o que há de específico em relação à (primeira) tradução. Com a cristalização dos estudos da tradução como área autônoma, a retradução foi pouco a pouco se tornando uma noção de interesse. Em 1990, por exemplo, a revista francesa *Palimpsestes* dedica um número inteiro ao tema. Aí se encontra o famoso artigo de Antoine Berman, "La retraduction comme espace de la traduction", em que o autor francês por assim dizer "funda" uma reflexão teórica mais sistematizada sobre a retradução. A partir daí, inicia-se uma série de estudos teóricos dedicados ao assunto. Recentemente, como se verá nesta pesquisa, o trabalho fundador de Berman, ao menos no que diz respeito às suas considerações sobre a retradução, tem sido ressignificado, questionado, problematizado, a partir de autores que têm olhado para a retradução a partir de um ângulo mais relacional e menos evolutivo.

É partindo desse novo campo que este trabalho propõe uma análise das (re)traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire. Para tal, pareceu-nos necessário fazer uma primeira discussão sobre a retradução como noção teórica: primeiro porque precisamos situar nosso entendimento sobre o tema; segundo porque a quantidade de publicações sobre retradução cresce exponencialmente nos últimos anos, sem haver, em contrapartida, um trabalho de revisão desses percursos investigativos, a fim de identificar modos majoritários de conduzir a discussão em torno da retradução.

Assim, procuramos analisar, no capítulo I, as lentes teóricas sob as quais tem passado a noção de retradução desde o artigo fundador de Antoine Berman. Para isso, expomos um resumo das considerações bermanianas, para, em seguida, apresentarmos o trabalho de Yves Gambier, autor que, se em 1994 publica um artigo na revista canadense *Meta*, "La retraduction, retour et détour", reafirmando a tese bermaniana, em 2012 publica um novo artigo, "La

retraduction, abigüités et défis", tensionando a posição de Berman e fazendo um balanço dos seus limites e dos seus alcances. A partir de então, propõe uma leitura mais historicizada da retradução, menos associada a certo entendimento evolucionista, a certo isolamento de uma dimensão histórica, ideológica, política e subjetiva. Posteriormente, debruçamo-nos sobre outros trabalhos contemporâneos ao último artigo, como os de Gambier, Ladmiral, Monti, Skibinska, Chevrel, para desenhar um panorama geral do entendimento atual da retradução, a fim de termos condições de nos posicionar e chegar à nossa concepção de retradução, que, como se verá, parte fundamentalmente das noções de espaço relacional e de historicidade da tradução. Em resumo, compreendemos que a retradução é um espaço em que traduções de determinado texto estão em constante relação – de aliança, de divergência, de completa oposição, de tentativas de apagamento, etc. São modos de ler, reescrever e dizer o texto, ocupando posições em uma rede de (re)escrituras.

Com tal definição cumprimos a primeira das duas questões que se colocam de imediato no nosso trabalho: definir retradução, essa noção tão recente e tão movente (capítulo I); e definir *Mon cœur mis à nu*, projeto de texto que Baudelaire não chegou a concluir, mas que ainda assim existe e produz efeitos enquanto escritura em processo, escritura em vias de se fazer texto, de se fazer obra. Como se pode imaginar, é a essa segunda lacuna que nos dedicamos em seguida (capítulo II).

*Mon cœur mis à nu* é o tipo "obra" que põe em questão a própria noção de obra. Isso porque a rigor não é obra, mas projeto de obra. Anotações, notas, apontamentos de uma escritura por vir, mas que não deixa de ser, a seu modo, já uma escritura, uma escritura em processo, um intervalo entre o projeto e a realização, uma tensão permanente e nunca resolvida entre processo e projeto. Baudelaire dedica-se a *Mon cœur mis à nu* de 1859 a 1865. Na sua vasta correspondência pessoal, refere-se à obra sempre como algo por vir, por vezes até irrealizável:

> 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[1] (BAUDELAIRE apud PICHOIS E ZIEGLER, 1996, p. 445)

[1] "un grand livre auquel je rêve depuis deux ans : Mon Cœur 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"

Dois pontos relevantes devem ser daí destacados, não de todo separáveis entre si. Primeiro o tipo de textos e de autores ao lado dos quais Baudelaire inscreve *Mon cœur mis à nu*, referindo-se constantemente tanto às *Confessions* de Rousseau quanto a um projeto de Edgar Allan Poe. Este imaginava, nas suas *Marginalia*, um pequeno livro intitulado *My heart laid bare*, e previa que quem ousasse escrevê-lo se veria diante de tarefa talvez impossível:

> Se um homem ambicioso tivesse vontade de revolucionar, de uma só vez, o universo do pensamento humano, da opinião humana e do sentimento humano, a ocasião está dada, a estrada do renome imortal se abre diante dele, reta e sem obstáculos. Tudo o que ele tem que fazer é escrever e publicar um pequeno livro. O livro deve ser simples, algumas palavras claras: 'Mon cœur mis à nu' [My heart laid bare]. Mas esse pequeno livro deve ser *fiel a seu título*. 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[2] (POE, 1995, p. 1097)

Em segundo lugar, vale ter em mente a dimensão confessional que atravessa esse tipo de projeto. Baudelaire pretende suplantar as *Confessions* de Rousseau; para isso, recorre a um antigo projeto de Poe, de caráter também confessional. No entanto, como sabemos, tanto Baudelaire quanto Poe podem ser vistos, sob as mais diferentes perspectivas, como dois dos autores fundamentais a trazerem para a cena poética a ambiguidade, ou mesmo a tensão, entre sujeito biográfico e sujeito poético, trabalhando sobre aquilo que Wilde chamaria de uma "verdade das máscaras" (WILDE apud HAMBURGER, 2007, p. 86).

O fato é que *Mon cœur mis à nu*, talvez mais do que qualquer outra obra ou projeto de Baudelaire, parece se apoiar, conscientemente ou não, sobre tensões insolúveis. Em se tratando de uma introdução, não cabe adiantarmos como vemos e definimos *Mon cœur mis à nu*. Por ora, basta dizer que se fundamenta sobre uma tensão já no que diz respeito à sua própria "estrutura", à sua própria condição movente de "obra": Baudelaire nunca chegou a "concluir" *Mon cœur mis à nu*. O texto que se tem é um projeto, lembretes sobre temas a incluir no livro por vir, notas sobre episódios, apontamentos, ideias de subtítulos, parágrafos mais ou menos concluídos. Trata-se de uma latência, de uma virtualidade. Os modos de resolver essa tensão fundamental são vários. Alguns resolveram ver aí um diário íntimo; o que era hesitação, projeto, processo... torna-se um diário íntimo e pessoal. Daí a primeira publicação integral de *Mon cœur mis à nu*, pelas mãos de Eugène Crépet, em 1887, ter contado com o título *Journaux intimes*.

---

[2] S'il vient à quelque ambitieux la fantaisie de révolutionner d'un seul coup le monde entier de la pensée humaine, de l'opinion humaine et du sentiment humain, l'occasion s'en offre à lui. La route qui mène au renom universel s'ouvre droite et sans obstacle devant lui. Il lui suffira en effet d'écrire et de publier un très petit livre. Le titre en sera simple, quelques mots bien clairs, ''Mon cœur mis à nu'' [''My heart laid bare'']. Mais ce petit livre devra fidèlement correspondre à son titre. 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.

Outros, como Didier (1973) e Pichois (2001), preferiram ver *Mon cœur mis à nu* como um texto em si: o inacabado, o rascunho, o provisório fazem parte do texto, são significativos, são parte de uma poética. Quanto a nós, o que nos interessa é a tensão que as diferentes possibilidades de leitura implicam.

O capítulo III destina-se, finalmente, à análise das traduções brasileiras. Ao fazê-lo, trabalhamos simultaneamente com duas variabilidades: de um lado, a variabilidade do próprio *Mon cœur mis à nu*, que só existe na movência, no provisório, no inacabado; de outro lado, a variabilidade das traduções brasileiras, que vão "mostrando" e construindo diferentes *Mon cœur mis à nu* a partir das diferentes posições tradutórias assumidas, isto é, diferentes modos de ler e dizer. Procuramos, nesse capítulo, responder a três perguntas fundamentais: quem é o (re)tradutor de cada (re)tradução, ou seja, de que lugar traduzem? Que razões parecem sustentar cada (re)tradução, o que parece justificar, em cada caso, uma nova tradução? E, finalmente, qual é a posição tradutória, ou a postura tradutória, que está em jogo em cada caso? Como se pode perceber, as análises procuram compreender o modo como cada (re)tradução constrói uma possibilidade de *Mon coeur mis à nu*, de que maneira se relacionam com aquilo que, como defendemos, está na base mesma dessa textualidade, a saber, a tensão permanente entre processo e obra, projeto e escritura, levando a um tipo de textualidade que existe sobretudo como virtualidade, latência e variabilidade, texto por se fechar, escritura e obra por vir.

# Capítulo I: Espaço da (re)tradução

## 1 Questões centrais

Ainda que pouco estudada, a retradução sempre foi, direta ou indiretamente, uma questão frequente: tradutores, talvez quanto traduziram, sempre retraduziram, o que nos conduz de imediato estabelece a uma pergunta fundamental: o que é retraduzir? O que significa o "re" da retradução? Novo, retorno, repetição (MARTY, 2010)? A pergunta, talvez óbvia, guarda ambiguidades que exigem, senão uma solução, um contorno teórico.

Parte considerável dos autores que se debruçaram sobre a retradução enquanto questão teórica tiveram que, de modo mais ou menos decisivo, delinear aquilo que compreendiam como retradução. De Antoine Berman a Jean-René Ladmiral, passando por nomes como Yves Gambier, Yves Chevrel, Elzbieta Skibinska, Enrico Monti, a retradução, tanto quanto a tradução, é um constante *re*definir.

Apesar das diferenças, quase todos os autores apontaram tanto para a escassez de trabalhos *sobre* retradução quanto para a conceituação movente, ou mesmo ambígua, do termo. Talvez seja Brisset quem, nesse sentido, melhor resume o status teórico da retradução, ao considerá-la um fenômeno "antigo, frequente e polimorfo"[3] (BRISSET, 2004: 41). Antigo na medida em que tradutores sempre traduziram e retraduziram: a retradução não é um privilégio (ou um fardo) da modernidade: desde que houve tradução houve retradução, na medida em que nunca houve, afinal, uma leitura unívoca e definitiva de um texto. Frequente porque, se é verdade que a retradução enquanto noção teórica só tem sido discutida a partir das últimas décadas, a retradução enquanto prática sempre foi *praticada*; basta ter em mente o exemplo da Bíblia, o texto mais retraduzido da história da tradução – 337 traduções integrais e 2000 parciais (OSEKI-DÉPRÉ, 2003). E polimorfo não somente porque são diversas as formas de se entender a retradução enquanto noção teórica, como são diversas as formas de se praticar a retradução. Rodriguez (1990) mostra que o polimorfismo da retradução está relacionado à própria posição do tradutor, que, a depender do texto-fonte, do leitor, do projeto tradutório etc., ocupa as mais variadas (e inimaginadas) funções, o que, finalmente, coloca o retradutor sob o signo de

[3] "ancien, fréquent et polymorphe"; todos aqueles textos cuja leitura tenha se dado na língua-fonte contarão com tradução nossa.

Mercúrio: “é primeiro por seu essencial polimorfismo que a retradução se situa sob o signo de Mercúrio. Nenhum deus recebeu tantas funções quanto ele”[4] (RODRIGUEZ, 1990, p. 65).

Mesmo em dicionários especializados o termo retradução é escasso:

> A especificidade dessa operação foi por muito tempo negligenciada nos estudos da tradução. É significativo, por exemplo, que a entrada “retradução” não exista no *Dictionary of Translation Studies* de 1997, como a primeira edição da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*.[5] (MONTI, 2012, p. 10)

Curioso notar que, em compensação, o termo comparece em dicionários de uso geral. Gambier (1994) mostra que o dicionário francês *Grand Robert* (1985) propõe como definição “uma tradução ela própria feita a partir de outra tradução”[6] (GAMBIER, 1994, p. 413). Isto é: a retradução não seria, nesse caso, uma “nova tradução”, mas uma tradução feita a partir de outra tradução. Processo indireto, comum no caso de línguas pouco faladas, como, por exemplo, as muitas traduções brasileiras do russo, do alemão, do árabe etc., nas décadas de 1950 e 1960, que tomavam como texto-fonte uma tradução outra, geralmente francesa ou inglesa. Tal sentido para retradução data do século XVII, ainda que, como mostra Monti (2012), o dicionário francês *Trésor de la langue française* recorra a uma carta de 1556, escrita por Charles Fontaine, ele mesmo retradutor de Ovídio na França, para dar o sentido de “retraduzir” como “traduzir de novo”. O dicionário inglês *Oxford English Dictionary* traz somente a ideia de “nova tradução”. Em português brasileiro, o dicionário *Houaiss* eletrônico traz a definição “ato ou efeito de retraduzir; nova tradução”, enquanto o dicionário *Aurélio* eletrônico traz três definições distintas: “1. Voltar a traduzir para uma língua (trecho ou obra traduzida dela para outra). 2. Traduzir para uma língua (trecho ou obra em língua original já traduzida para uma língua intermediária). 3. Fazer nova tradução de.”. Ou seja, comparece em português brasileiro, tanto quanto em francês, no mínimo dois entendimentos distintos para o termo – nova tradução; tradução indireta –, uma polissemia que tem se desfeito ao longo das últimas décadas: neste trabalho e em todos os trabalhos consultados, a retradução tem o mesmo (mas não único) sentido: nova tradução.

Ladmiral (2012), Chevrel (2010) e Gambier (2012) são os autores que mais se debruçam sobre a polissemia do termo. Retomando-os e expandi-os a partir de nossas reflexões, podemos

---

[4] “C’est d’abord par son polymorphisme essentiel que la retraduction se place sous le signe de Mercure. Aucun dieu n’a reçu plus de fonctions que lui”

[5] “la spécificité de cette opération a été longtemps négligée dans les études de traductologie. Il est significatif par exemple que l’entrée ‘traduction’ soit absente du *Dictionary of Translation Studies* de 1997, comme de la première édition de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*”

[6] “une traduction elle-même faite à partir d’une autre traduction”

recuperar e alargar os sentidos correntes para retradução em 5 itens distintos que, na verdade formam mais regiões fluidas de possíveis sentidos do que sentidos estanques, irredutíveis ou inalteráveis:

1) retradução enquanto iteração (LADMIRAL, 2012), ou seja, uma nova tradução de um mesmo texto de partida; é o sentido mais comumente atribuído à retradução nos estudos da tradução mais recentes;

2) revisão de uma tradução já realizada;

3) retraduzir, na mesma língua do "original", uma tradução desse "original"; seria a chamada "retrotradução" (CHEVREL, 2010). Um exemplo: o conto *Le neveu de Rameau*, de Diderot, permaneceu perdido por muito tempo, sendo lido na França através de uma retradução francesa feita a partir da tradução alemã;

4) tradução de uma tradução, podendo ser chamada de metatradução ou "tradução-pivô" (LADMIRAL, 2012), ou, ainda, "tradução intermediária" (GAMBIER, 2012). É o sentido retomado por alguns dos dicionários acima expostos. Em termos históricos, uma das traduções intermediárias é tomada como texto-fonte. Um exemplo são as traduções da obra completa de Freud no Brasil: as traduções da *Edição Standard Brasileira* (editora Imago) se baseou na *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, organizada em 24 volumes e traduzida para o inglês por James Strachey; essa tradução, aliás, é a que serve de base para muitas das edições da obra completa de Freud também em outras línguas;

5) toda e qualquer tradução, na medida em que é possível que toda tradução seja por si só uma retradução: "poderíamos nos perguntar, de maneira especulativa, se o texto original (ainda não traduzido em outra língua) não poderia ele próprio ser uma tradução do autor, que estaria em busca da sua própria linguagem"[7] (CHEVREL, 2010, p. 11).

Outros sentidos, mais raros, podem eventualmente comparecer: o caso das traduções "em equipe", como aquela realizada por Boris Schnaiderman e os irmãos Campos na *Poesia russa moderna*: um se encarrega da tradução semântica, o outro "traduz" essa tradução, a fim de "poetizá-la"[8]. Ou mesmo o caso em que, em uma conferência, dois interlocutores falam línguas pouco faladas e, para que possa ser feita a tradução pelos seus respectivos tradutores, é preciso que primeiro se lance mão de uma tradução para uma língua franca – geralmente o inglês.

---

[7] "on peut se demander, de façon spéculative, si le texte originel (non encore traduit dans une autre langue) ne peut pas être considéré lui-même comme ume traduction de l'auteur, qui serait à la recherche de son propre langage"
[8] Ver, a respeito desse procedimento, a crítica feita por Laranjeira (1993, p. 30).

Se nos voltamos para os estudos da tradução, a pergunta permanece aberta: o que se entende, afinal, por retradução? O termo retradução, mais do que o próprio termo tradução, faz parte de uma série de redes de significações que nunca se fecham: a retradução é algo a ser sempre (re)definido: "O conceito de retradução ainda precisa ser aprofundado"[9] (GAMBIER, 1994, p. 414); "a retradução tem sido objeto de poucas análises" (FALEIROS, 2009, p. 145); "É surpreendente que o fenômeno tão frequente da retradução tenha dado lugar, afinal, a uma reflexão tão escassa"[10] (BRISSET, 2004, p. 41); "Partimos da constatação de que o conceito de 'retradução' foi pouco explorado em Tradutologia"[11] (ZARO, 2007, p. 9); "Pouca atenção teórica tem sido dada ao tema da Retradução e da Adaptação"[12] (MILTON E TORRES, 2003, p. 9).

Gambier fornece, em 1994, uma definição interessante:

> A retradução seria uma nova tradução, em uma mesma língua, de um texto já traduzido, integralmente ou em parte. Estaria ligada à noção de reatualização dos textos, determinada pela evolução dos receptores, dos seus gostos, das suas necessidades, das suas competências.[13] (GAMBIER, 1994, p. 413)

Não podemos, de todo modo, ficar somente com a definição de Gambier. De 1994 até os dias de hoje, fartas contribuições práticas e teóricas nos obrigam a relativizar esse tipo de definição. Situamo-nos, neste trabalho, no lugar que permite pensar a retradução como crítica, espaço de "reflexão sobre o fazer poético" (FALEIROS, 2009, p. 145). Parece consenso nos atuais estudos de tradução, com efeito, que o próprio ato tradutório é também um ato de crítica, ato não mecânico conduzido por um sujeito historicamente situado. Teóricos de abordagens tão diferentes como Campos, Meschonnic, Laranjeira, Berman, Lefevere etc. chamam a atenção, em menor ou maior grau, para o caráter eminentemente crítico do processo tradutório, para o aspecto parcial e não neutro da tradução. Retraduzir é, nesse sentido, pensar a historicidade da tradução, "a temporalidade da tradução e as relações que se estabelecem entre diferentes traduções" (FALEIROS, 2009, p. 147).

---

[9] "Le concept de retraduction reste à approfondir."

[10] "On peut s'étonner que le phénomène si fréquent de la retraduction ait donné lieu à une réflexion critique somme toute assez mince"

[11] "Hemos partido de la constatación de que el concepto de 'retraducción' há sido poco explorado em Traductología"

[12] "Little theoretical attention has been paid to the subject of Retranslation and Adaptation"

[13] "La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, ou en entier ou en partie. Elle serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences"

## 2 Da prática à teoria: o trabalho fundador de Antoine Berman

Sempre se traduziu e se retraduziu. Mas, tanto quanto a prática tradutória é anterior a uma teoria da tradução, a prática retradutória é ainda mais anterior a uma possível teoria da retradução, que só recentemente tem recebido contornos mais precisos. "Raros são os trabalhos universitários consagrados à retradução, mas, em compensação, algumas retraduções fizeram que a imprensa destinada ao grande público gastasse bastante tinta"[14] (COLLOMBAT, 2004, p. 2). A retradução parece habitar os entremeios: pouco estudada, e mesmo comentada, no meio acadêmico, mas muito praticada; muito citada na imprensa e no mercado editorial, mas raramente mencionada como retradução: fala-se em "nova tradução". A ideia de "nova tradução" não é nova para ninguém: muitas são as obras que, pelas mais diversas razões, passam por uma "nova tradução", logo anunciada pelas editoras em banners publicitários, orelhas, capa e reproduzida na grande imprensa: "'Ulysses', de James Joyce, ganha nova (e ousada) tradução para o português"[15]; "Nova tradução de Sigmund Freud: a editora Companhia das Letras está lançando, em 20 volumes, as Obras Completas do autor"[16]; "A festa da noite de lançamento da nova tradução de 'Hamlet'"[17]; "A obra de Freud em versões dos sonhos: duas novas traduções feitas a partir do original alemão e a revisão de uma edição clássica"[18]. Dito de outro modo, a questão da retradução tem um lado editorial, mercadológico, talvez mesmo midiático. E, se após os anos 2000 o aspecto editorial e mercadológico da retradução é destacado por muitos dos autores que se debruçam sobre a retradução (GAMBIER, 2012; LADMIRAL, 2012; SKIBINSKA, 2004 e 2012; COLLOMBAT, 2004), é fato que, na década de 1990, o interesse teórico pela retradução se dava em seu aspecto quase ontológico.

É de 1990 o número 4 da revista francesa *Palimpsestes*, dirigida por Paul Bensimon e publicada pela Presses de la Sorbonne Nouvelle. Com o título "Retraduire", o número traz seis textos sobre a retradução: "Présentation" (Paul Bensimon), "La retraduction comme espace de la traduction" (Antoine Berman), "Quel langaue pour le théâtre?" (Anne-Françoise Benhamou), "Retraduire, (re)mettre en scène" (Michel Gresset), "*Finnegans Wake*: la traduction parasitée" (André Topia) e "Sous le signe de Mercure, la retraduction" (Liliane Rodriguez). Desses, três

---

[14] "Rares sont les travaux universitaires consacrés à la retraduction, mais em revanche, certaines retraductions ont fait couler beaucoup d'encre dans presse littéraire grand public"
[15] Saraiva Conteúdo, acesso em 02 de maio de 2014: http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/45968
[16] Uol, acesso em 02 de maio de 2014: http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/nova_traducao_de_sigmund_freud.html
[17] Extra, acesso em 02 de maio de 2014: http://extra.globo.com/tv-e-lazer/a-festa-da-noite-de-lancamento-da-nova-traducao-de-hamlet-10829915.html#ixzz30Ytbz5Dw
[18] Veja, acesso em 02 de maio de 2014: http://veja.abril.com.br/310310/obra-freud-versoes-sonhos-p-134.shtml

textos tratam especificamente do aspecto teórico da retradução: Bensimon, Berman e Rodriguez. Os demais analisam, dos mais diversos lugares, retraduções, eventualmente tocando em questões de ordem teórico-conceitual. No seu conjunto, a *Palimpsestes* de número 4 é uma publicação fundadora nos estudos da retradução, e, dentre os textos, é o artigo de Berman que definitivamente se coloca como texto fundador: quase todos os artigos pós-1990 sobre retradução voltarão a Berman, seja para com ele se alinhar (caso do artigo de Gambier de 1994), seja para dele se afastar (caso da maior parte dos artigos pós-2000). Num caso como no outro, volta-se, seja em um gesto de aproximação, seja em um gesto de recusa, a Berman.

Mais justo seria, no entanto, falar do binômio Bensimon-Berman em relação a esse momento fundador de um possível estudo da retradução: Bensimon, na sua apresentação, resume e reafirma muito daquilo que Berman desenvolve no seu artigo. O ponto de contato é simples: a primeira tradução é naturalizadora, na medida em que introduz a obra estrangeira a essa cultura receptora; reduz a alteridade, a fim de melhor integrá-la a essa cultura outra que a recebe, aclimatando-a a partir de imperativos sócio-culturais que privilegiam o destinatário. A retradução, por sua vez, faz um movimento ao encontro do texto-fonte – razão pela qual Ladmiral (2012) considera que Bensimon e Berman seriam "sourciers". Nesse gesto de *retour* [retorno] (GAMBIER, 1994) ao original, busca-se a afirmação do outro na tradução, sua estranheza, sua estrangeiridade. A tradução-introdução/tradução-aclimatação dá lugar, assim, a uma tradução que lança luz às especificidades linguísticas, estilísticas, textuais daquele texto-fonte, retraduzindo-o na sua singularidade.

Cabe a Berman ir além: para o autor francês, uma tradução, toda tradução, é caracterizada pelo seu *inaccomplissement* [incompletude]. É à retradução que é dada a possibilidade de atingir o *accomplissement* [completude]: "Nesse domínio de essencial incompletude que caracteriza a tradução, é somente as retraduções que podem atingir – de tempos em tempos – a completude"[19] (BERMAN, 1990, p. 1). Diante da pergunta central dos estudos da retradução – por que retraduzir? –, Berman é enfático: traduzimos porque "as traduções 'envelhecem'"[20] (1990, p. 1), ideia que atravessará os estudos da retradução e que, principalmente após os anos 2000, será retomada e ressignificada.

> É preciso retraduzir porque as traduções envelhecem, e porque nenhuma é *a* tradução: de onde percebemos que traduzir é uma atividade submetida ao tempo, e uma

[19] "Dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre – de temps en temps – l'accompli"
[20] "les traductions, elles, 'vieillissent'"

> atividade que possui uma temporalidade própria: a da caducidade e da incompletude.[21] (BERMAN, 1990, p. 1)

Dito de outro modo, há subjacente a qualquer tradução a historicidade (que Berman prefere chamar de temporalidade) e a *défaillance* [falha]. Mas, ainda que nenhuma tradução possa ser *a* tradução e se toda tradução está submetida ao tempo, à caducidade e à incompletude, algumas retraduções atingiriam a completude. Berman parece trabalhar, assim, com certo nível de idealismo, a partir do qual se torna possível e desejável a convicção de que a historicidade tem um "fora", e uma retradução, uma "grande tradução", pode se situar, portanto, fora da historicidade: "A História nos mostra que existem traduções que perduram tanto quanto os originais e que, às vezes, conservam mais brilho que estes. Essas traduções são o que se convencionou chamar de *grandes traduções*"[22] (BERMAN, 1990, p. 2). É o caso da *Vulgata* de São Jerônimo, da Bíblia de Lutero, do Shakespeare de Schlegel, da *Antígona* de Hölderlin, do Poe de Baudelaire. A especificidade de uma grande tradução é clara: não envelhece (1990, p. 2); permanece viva; é, numa leitura radical, ahistórica. Berman prevê ainda seis características comuns a toda grande tradução:

1) é um acontecimento na língua de chegada;

2) é pelo menos tão sistemática quanto o original;

3) é o lugar de convergência entre a língua do original e do tradutor;

4) estabelece uma ligação intensa com o original, mensurável a partir do impacto que tem na cultura receptora;

5) é, para a atividade de tradução contemporânea, um precedente incontornável;

6) é uma retradução.

Desta última consideração advém outro ponto fundamental de Berman e que também será posteriormente redimensionado e recusado: "Se nem toda retradução é uma grande tradução (!), toda grande tradução é uma retradução"[23] (1990, p. 3). Do ponto de vista teórico, tal afirmação traz impasses imediatos: muitas das "grandes traduções" da história literária são, na verdade, as primeiras traduções daqueles textos[24]. Prevendo esse tipo de questão, Berman já

---

[21] "Il faut retraduire parce que les traductions vieillissent, et parce qu'aucune n'est *la* traduction : par où l'on voit que traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre: celle de la caducité et de l'inachèvement."

[22] "l'Histoire nous montre qu'il existe parfois des traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci. Ces traductions sont ce qu'il est convenu d'appeler des *grandes traductions*"

[23] "Si toute retraduction n'est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, elle, est une retraduction"

[24] Sendo o presente trabalho um estudo sobre Baudelaire, vale salientar que, ao contrário do que comumente se imagina, o poeta francês não foi o primeiro a traduzir Poe na França. Como mostra Vines (2002, p. 9), pelo menos dois tradutores se dedicaram a Poe antes de Baudelaire: Gustave Brunet e Alphonse Borghers. Do ponto de vista

adverte que é necessário antes de tudo precisar mais adequadamente a noção mesma de retradução:

> Primeiro, ela não é... absoluta. Pode haver uma primeira tradução que seja uma grande tradução. Mas, longe de invalidar nossa correlação, essa possibilidade significa somente que a dita primeira tradução colocou-se antes de tudo como uma retradução, e isso conforme as modalidades particulares. Em seguida, é necessário precisar aqui o próprio conceito de retradução. Ela não qualifica apenas toda nova tradução de um texto já traduzido. [...] Pode-se falar de retradução desde que haja uma nova tradução de uma obra, mesmo se somos confrontados com uma parte dessa obra que não havia sido ainda traduzida. Basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos outros textos desse autor entre no espaço da retradução.[25] (BERMAN, 1990, p. 3)

Compreende-se daí a própria ideia de "espaço da tradução" de que fala Berman no título do artigo: quando um texto de determinado autor é traduzido uma primeira vez, mesmo os outros textos, se traduzidos novamente, serão retraduções, fazendo parte desse espaço da retradução que abriga um conjunto de textos (re)traduzidos – seja porque são novas traduções de textos integralmente já traduzidos, seja porque são novas traduções de textos parcialmente traduzidos, seja porque aquele autor já teve textos traduzidos naquela língua. É isso que autoriza Berman a considerar que todas as grandes traduções por ele citadas são retraduções; e é por isso que ele consegue, via construção teórica, supervalorizar a retradução: se é uma grande tradução, é uma retradução. Há no gesto da repetição (traduzir de novo; uma nova tradução) uma clara positivização. Berman retoma, assim, a concepção cíclica da tradução proposta por Goethe, para quem há três modos de tradução: um primeiro modo em que a tradução se dá palavra por palavra, um segundo modo em que a tradução assume um caráter livre, adaptando o original à cultura do tradutor, e um terceiro modo em que reproduz as singularidades culturais, linguísticas etc. do original. Toda cultura que traduz um texto percorre esses três estágios. Alinhado a Goethe, Berman acredita que uma primeira tradução não será nunca aquela que mais se aproxima do texto-fonte, aquela que traduz a Letra (BERMAN, 2007). É, de novo, a valorização, senão a necessidade, da repetição: "toda ação humana, para se completar, precisa

---

especulativo, a possibilidade de que Baudelaire conhecesse essas traduções é pequena, o que leva a uma possível problematização da proposta bermaniana, a ser desenvolvida adiante: quando o retradutor sequer sabe da existência de uma tradução anterior.

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

da repetição. E isso vale particularmente para a tradução”[26] (BERMAN, 1990, p. 4). Somente a repetição, isto é, a retradução, leva à possibilidade de uma grande tradução: tradução abundante, capaz de suspender por um tempo a sucessão de traduções daquele texto e instaurar um discurso de abundância: “riqueza da língua, extensiva ou intensiva, riqueza da relação com a língua do original, riqueza textual, riqueza significante etc.”[27] (BERMAN, 1990, p. 5). Essa instauração do discurso de abundância só se faz possível a partir do *kairos*, o momento favorável, quando, brusca e imprevisivelmente, é suspendida a resistência que tem todo texto à tradução (resistência que, aliás, engendra a *défaillance* que habita a tradução). Graças a um grande tradutor, dotado de uma *pulsion traduisante* [pulsão tradutora], “em um dado momento torna-se ‘enfim’ possível traduzir uma obra”[28] (BERMAN, 1990, p. 6).

São numerosas as críticas e questionamentos que podem ser (e foram) feitos a Berman. Após a *Palimpsestes* de 1990, a retradução volta a aparecer em um artigo de Gambier, publicado na revista canadense *Meta*. Nela, Gambier retoma e se alinha a Berman. A partir dos anos 2000, explodem as publicações e eventos sobre retradução[29]: é publicado, em 2004 o número 15 da *Palimpsestes*, agora organizada por Christine Raguet, “Pourquoi donc retraduire”, que retoma a discussão; em 2010, é publicado o livro *La retraduction*, organizado por Robert Kahn e Catriona Seth a partir de um colóquio sobre o tema realizado na universidade de Rouen, em 2006; em 2012, é publicado o livro *Autour de la retraduction*, organizado por Enrico Monti e Peter Schnyder a partir de um colóquio realizado na universidade de Haute-Alsace, em 2009; publicações e eventos sobre retradução também acontecem fora do universo francófono: no Brasil, autores como Álvaro Faleiros, Émilie Audigier, Marcelo Tápia e Mauri Furlan escrevem sobre retradução; é organizado em 2013, por ocasião do XI Congresso Internacional da ABRAPT, na UFSC, o simpósio “As formas da retradução em literatura”; em 2003, a revista *Cadernos de tradução*, também da UFSC, publica um número dedicado ao tema: “Tradução, retradução e adaptação”. Apesar da diversidade de trabalhos sobre retradução a partir dos anos 2000, talvez um traço em comum os reúna: o gesto de reler Berman, seja para redimensioná-lo, seja para problematizá-lo. Nesse contexto, Gambier representa um caso único: escrevendo em 1994 e em 2012, encarna a própria virada teórica que ocorre nos estudos da retradução, servindo

[26] “Toute action humaine, pour s’accomplir, a besoin de la répétition. Et cela vaut particulièrement pour la traduction”
[27] “richesse de la langue, extensive ou intensive, richesse du rapport à la langue de l’original, richesse textuelle, richesse significante, etc.”
[28] “À un moment donné, il devient ‘enfin’ possible de traduire une oeuvre”
[29] Ver, no apêndice, uma relação dos principais eventos e publicações sobre a retradução nas últimas décadas.

de ponto de partida para que se consiga expor as principais questões, discussões, críticas e problematizações que têm sido levantadas nos últimos anos.

## 3 Ler e reler Berman

Gambier escreve pela primeira vez sobre retradução em um artigo intitulado "La retraduction, retour et détour", na revista canadense *Meta*, em 1994. Nele, Gambier resume a hipótese bermaniana através de duas noções-chave: *retour* [retorno] e *détour* [desvio]. A retradução, afirma ele, é uma nova tradução de um texto já traduzido em uma mesma língua, integralmente ou não. Retraduzimos para reatualizar um texto, o que é determinado pela própria evolução dos receptores (gostos, necessidades, competências etc.). Mudam os tempos, mudam as traduções: é essa a dimensão histórica da retradução, atravessada por uma dimensão sócio-cultural: "só a retradução conjuga a essa dimensão sócio-cultural a dimensão histórica: traz mudanças porque os tempos mudaram"[30] (GAMBIER, 1994, p. 413). Filiado a Berman, Gambier defende que a primeira tradução tende a ser assimiladora, reduzindo a alteridade e familiarizando aspectos linguísticos, textuais, culturais etc. (dimensão do *détour).* Nesse contexto, a retradução é um *retour* ao texto-fonte: a possibilidade de que um segundo, terceiro, quarto gesto de leitura seja também um gesto de retorno. Retoma, em última instância, o ciclo idealista de Goethe. Gambier, no entanto, por mais filiado que esteja à posição de Berman, já começa a tentar redimensioná-la, chamando a atenção para a "visão logocêntrica do texto e da imanência do sentido"[31] (GAMBIER, 1994, p. 414) na proposta bermaniana, como se o retradutor pudesse se colocar fora da ideologia e da cultura, como se, na hipótese bermaniana da "grande tradução", houvesse (acrescentemos) uma suspensão da historicidade, do ideológico, do cultural, do contextual, do político, finalmente. Mas, se é verdade que Gambier começa a abrir uma fenda no pensamento de Berman, também é verdade que (por enquanto) não a ultrapassa: permanece em uma posição discursiva que concebe a retradução como um modo de restituir a significância e abrir o texto às singularidades originais, trazendo o outro para o espaço da tradução. Chega inclusive a reiterar a hipótese bermaniana da "grande tradução":

---

[30] "Seule la retraduction conjugue à cette dimension sócio-culturelle la dimension historique: elle apporte des changements parce que les temps ont changé"
[31] "vision logocentrique du texte et de l'immanence du sens"

> Mas as traduções não envelhecem da mesma maneira, na mesma proporção. Essa 'temporalidade da caducidade e da incompletude' (BERMAN, 1990, p. 1) não atinge todas as traduções do mesmo modo: algumas transcendem sua própria historicidade – são as 'grandes traduções'[32] (GAMBIER, 1994, p. 415)

De um ponto de vista prospectivo, os dados mais relevantes trazidos por Gambier são não apenas uma inicial problematização da posição de Berman, ainda que nela também se mantenha, mas uma série de perguntas referentes ao fazer retradutório que, direta ou indiretamente, serão retomadas pelos autores que lhe sucedem, na tentativa de respondê-las. Talvez seja por essa razão que Monti (2012: 10) coloca Gambier ao lado de Bensimon e Berman na elaboração de certa base teórica fundacional a partir da qual se dará a posterior discussão sobre retradução. São cinco as perguntas de Gambier, podendo ser resumidas do seguinte modo:

1) Por que um mesmo texto suscita inúmeras traduções?

2) Por que algumas traduções envelhecem rápido, enquanto outras perduram?

3) A retradução se coloca do mesmo modo para diferentes gêneros?

4) As autotraduções podem ser retraduzidas?

5) Qual é o papel desempenhado por um tradutor em uma retradução?

Olhando para os posteriores estudos sobre retradução, veremos que as perguntas de Gambier são seminais e desenham os contornos gerais das diversas áreas nas quais se desenvolverão os estudos da retradução: todos, ou quase todos, os autores levantam inúmeras respostas possíveis para a primeira questão, que se coloca, nesse sentido, como uma espécie de questão fundamental; voltaremos a ela adiante; a segunda, que já conta com uma resposta prévia de Berman (1990), voltará à baila, agora sob perspectivas informadas por uma série de outros aportes teóricos, como a teoria dos polissistemas (Even-Zohar) e a *manipulation school* (Lefevere), deslocando o foco da essência (Berman) para a relação; também a ela voltaremos adiante; a terceira conta com os mais diversos trabalhos que, de modo mais ou menos prático, procuram analisar traduções e retraduções de textos de diferentes gêneros: Topia, por exemplo, trata já em 1990 da retradução de *Finnegans Wake*, voltando à questão em 2004, agora em relação a *Ulysses*; é nesse mesmo ano, aliás, que Himy analisa as retraduções de *Paradise Lost* pós-Chateaubriand, Pitavy analisa retraduções de Faulkner etc. E, em 2010, o livro *La retraduction*, aqui já mencionado, se divide em "Retraduction et philosophie", "La retraduction du texte de théâtre" e "La retraduction du texte romanesque". Esse tipo de análise, é significativo apontar, torna-se verdadeira tendência nos estudos de retradução, comparecendo

[32] "Mais toutes les traductions ne vieillissent pas à la même allure, au même degré. Cette 'temporalité de la caducité et de l'inachèvement' (Berman, 1990: 1) n'atteint pas toutes les traductions de la même manière : certaines transcendente leur propre historicité – ce sont les 'grandes traductions'"

nas mais diversas formas nos colóquios e publicações aqui já mencionados. A quarta questão é, aliás, consequência da terceira, e também tem seu lugar atualmente: ainda em 2004, por exemplo, Oustinoff analisa a relação entre autotradução e retradução a partir do exemplo de Nabokov. E poderíamos adicionar, ainda, o caso singularíssimo de Beckett. A quinta, finalmente, aparece, assim como a primeira, em praticamente todos os trabalhos posteriores, partindo desde questões mais gerais, como qual é a posição do tradutor ao retraduzir, o que tem de particular (ou de comum) entre o fazer tradutório e o fazer retradutório etc., até questões de ordem editorial ou mercadológica, como, por exemplo, as possíveis implicações salariais entre os trabalhos do tradutor e do retradutor.

Faz sentido, portanto, que pensemos no trabalho de Gambier de 1994 como, junto a Bensimon e Berman, um texto fundador dos estudos de retradução. Não cabe falarmos no binômio Bensimon-Berman: mais justo e acertado seria falarmos no trinômio Bensimon-Berman-Gambier.

Tal proposta, contudo, não está isenta de problemas: em 2012, Gambier publica um novo trabalho, em que, ao reler Berman, relê a si mesmo. E, nesse processo, vai do *retour* (retorno a Berman, em 1994) ao *détour* (dele agora se desviando, em 2012). A guinada teórica empreendida por Gambier não deixa de refletir, com efeito, o próprio movimento dos estudos da retradução, que, como mencionamos, agora se abrem para outras perspectivas, em um gesto (empreendido em parte pelo próprio Gambier) que busca permanentemente ressituar, problematizar, redimensionar, questionar o momento fundacional resumido na tríade Bensimon-Berman-Gambier.

Procuraremos, a seguir, explicitar essa releitura trazida por Gambier, articulando-a às diversas mudanças pelas quais passaram os estudos da retradução a partir dos anos 2000.

Para o Gambier de 2012, a hipótese bermaniana, apesar de simplista, tem seus méritos: estabelece uma discussão primeira sobre a retradução enquanto noção teórica, estabelece um paradigma teórico explícito e inscreve-se nas reflexões de Benjamin, para quem a vida de um texto passaria pela série de traduções desse texto, em um movimento em direção à "pura língua" (BENJAMIN, 2008, p. 72). Acrescentemos que, para Benjamin, "na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica" (BENJAMIN, 2008: 70); Berman, por sua vez, afirma que: "os originais permanecem eternamente jovens"[33] (BERMAN, 1990, p. 1), e são, portanto, as traduções que envelhecem – havendo aí uma negativização da *caducité* [caducidade], do

[33] "les originaux restent éternellement jeunes"

*inaccompli* [incompletude], da *défaillance* [falha], além de certa imobilidade da noção de original. Benjamin parece trabalhar numa dimensão mais dinâmica da retradução (ainda que, deve-se dizer, ele mesmo nunca tenha usado tal termo) e do original:

> Se para Walter Benjamin todos os grandes textos tendem a ser retraduzidos, é primeiro porque o verdadeiro tradutor não deve visar à comunicação ("o conteúdo inessencial de uma mensagem essencial"), mas, mesmo procurando atingir a intenção do original, não tocará o núcleo (*Kern*) necessariamente intraduzível do texto a ser traduzido, núcleo que destaca ao mesmo tempo a incompletude e a complementaridade das línguas. Por outro lado, a língua do original sofre transformações devidas à evolução das línguas e de si mesma, não é fixa, e o que na época de um autor pode der sido tendência da sua língua de escritor pode mais tarde desaparecer.[34] (OSEKI-DÉPRÉ, 2003, p. 96)

Retradução, ao contrário do que supõe Berman, não é evolução. Subjaz ao pensamento do autor francês uma forte memória evolucionista: traduções envelhecem e morrem; eventualmente surge, quase por seleção natural, uma "grande tradução" que, com maiores vantagens, poderá se perpetuar por determinado tempo. Berman inscreve-se, podemos dizer, em uma ideologia do progresso, para quem a retradução é uma atividade que supõe uma evolução. Pressupõe, assim que a história é uma progressão, uma linha cronológica, visão que é, lembra-nos Gambier, "uma compreensão evolucionista da história"[35] (GAMBIER, 2012, p. 57). Apagam-se assim as redes de contato entre essas traduções, as relações que estabelecem entre si, o complexo de fraturas e contatos, em nome de uma visão teleológica, talvez até idealista, que se baseia numa lógica de progresso em direção a uma grande tradução que conjugue ao mesmo tempo a suspensão da falha e a suspensão da reescritura de outras traduções, como se a historicidade tivesse um fora, como se a retradução, enquanto espaço da tradução, engendrasse também um espaço fora da ideologia, um espaço ahistórico.

Gambier (2012) defende que, ao contrário do que preconizava Berman, uma tradução não se deve tão-somente ao fato de que as traduções envelhecem: são muitas as razões por que retraduzimos, razões essas que poderiam ser facilmente resumidas nas propostas de Gambier (2012) e Skibinska (2007 e 2012). Para Gambier, há as retraduções endogenéticas, originadas de flutuações linguísticas entre as versões e também em relação ao original, e retraduções exogenéticas, originadas de aspectos editoriais, comerciais, culturais. A base teórica dessa

---

[34] "Si pour Walter Benjamin tous les grands textes sont appelés à être retraduits, c'est d'abord parce que le vrai traducteur ne doit pas viser la communication ("le contenu inessentiel d'un message essentiel") mais, tout en cherchant à atteindre la visée de l'original, il ne touchera pas au noyau (*Kern*) forcément intraduisible du texte à traduire, noyau qui souligne à la fois l'incomplétude et la complémentarité des langues. D'autre part, la langue de l'original subit des transformations dues à l'évolution des langues et de la sienne propre, elle n'est pas figée, et ce qui du temps d'un auteur a pu être une tendance de sa langue d'écrivain peut plus tard disparaître"

[35] "une compréhension évolutionniste de l'histoire"

diferenciação deve muito à teoria dos polissistemas, referência absolutamente ausente nas considerações de 1994; é esse Gambier de 2012, informado por todo um aporte teórico das teorias de Even-Zohar e mesmo da *manipulation school* que afirma que,

> segundo o grau de distanciamento no tempo, as funções preenchidas por cada tradução no polissistema receptor e o nível de análise, as retraduções podem ser percebidas diferentemente e ser a elas atribuídas uma significação e uma causalidade variáveis. Com essa complexidade, pode-se afirmar que há períodos mais retradutores que outros, em um polissistema dado.[36] (GAMBIER, 2012, p. 64)

Para Skibinska, retraduzimos por dois fatores não opostos (2007): fatores externos, subdivididos em fatores históricos, que engendram uma necessidade de reatualização, e fatores editoriais ou comerciais; e fatores internos, que envolvem o processo de integração daquela obra à cultura de chegada; trata-se, como defendia Bensimon e Berman, de uma perspectiva "evolucionista" da retradução: retraduzimos na esperança de atingir a completude.

Tal questão constitui, como afirmamos, um dos pontos centrais dos estudos de retradução: por que retraduzir? Como indica Ladmiral (2012, p. 31), há na pergunta um paradoxo: por que refazer aquilo que já foi feito? As diferenciações gerais traçadas por Gambier e por Skibinska e as reflexões que podemos realizar a partir daí levam-nos a um desdobramento das muitas razões da retradução:

1) retraduzimos porque uma tradução não é satisfatória; gesto de retorno ao original, busca-se restituir e recuperar determinados aspectos linguísticos, textuais, estilísticos etc. considerados fundamentais na obra em questão;

2) retraduzimos porque queremos traduzir diretamente do original; seria o caso das traduções intermediárias de que fala Gambier (2012) e aqui já mencionadas;

3) retraduzimos porque as traduções envelhecem, razão que retoma a hipótese bermaniana. Monti aponta para o fato de que os originais também envelhecem, mas de maneira distinta:

> os textos de partida também envelhecem, mas não da mesma maneira que suas traduções, ao menos não aos olhos do público. Onde esses que chamamos de textos 'originais' ganham rugas que os tornam ainda mais charmosos, as imperfeições

[36] "selon le degré d'éloignement dans le temps, les fonctions remplies par chaque traduction dans le polysystème récepteur et le niveau d'analyse, les retraductions peuvent être perçues différement et se voir attribuer une signification et une causalité variables. Avec cette complexité, peut-on affirmer qu'il y a des périodes plus retraductrices que d'autres, dans un polysystème donné"

> devidas à idade das traduções têm uma propensão particular de torná-las grotescas[37] (MONTI, 2012, p. 15-16);

4) retraduzimos porque os meios tecnológicos de que dispúnhamos mudaram; assim, a partir do momento que contamos ferramentas de memória de tradução, comparação de *corpora*, bibliografia crítica atualizada etc., retraduzimos para melhorar a tradução que não dispunha de tais meios;

5) retraduzimos porque queremos ressignificar determinado autor ou texto no sistema de chegada: "[as retraduções] contribuem para ancorar sempre mais a obra estrangeira no patrimônio nacional receptor"[38] (CHEVREL, 2010, p. 17);

6) retraduzimos porque queremos traduzir; isto é: sequer sabemos que já havia uma tradução anterior, ou, mesmo sabendo, a ela não tivemos acesso: "não é uma regra que um tradutor fazendo essa nova tradução conheça o trabalho dos seus predecessores; ele pode inclusive ignorar sua existência"[39] (SKIBINSKA, 2007, p. 5);

7) retraduzimos porque questões editoriais, comerciais ou mercadológicas assim exigem. É o caso, por exemplo, dos autores que caem em domínio público e imediatamente já se tem notícia de pelo menos mais de uma editora publicando, ou prestes a publicar, retraduções[40]: "quando uma obra está em domínio público, a encomenda de uma nova tradução pode acabar sendo mais barata para um editor que a compra dos direitos de uma tradução existente"[41] (MONTI, 2012, p. 17-18). Monti indica ainda que, como mostrou Jean-Pierre Lefebvre (2008), retradutores podem receber menos do que tradutores, uma vez que o mercado entende que terão o trabalho facilitado. É nas razões editoriais e comerciais que entra a questão fundamental da publicidade: retraduzimos porque uma editora deseja trabalhar determinado autor, colocando-o no mercado como pertencente a determinado lugar canônico e recebendo uma tradução supostamente diferente das anteriores. É o caso, por exemplo, das retraduções de Kafka: Cruz (2007) demonstra que o Brasil, num espaço de tempo de 46 anos, contou com 21

---

[37] "les textes de départ vieillissent aussi, mais pas de la même manière que leurs traductions, au moins aux yeux du public. Là où ceux que l'on définit comme des textes 'originaux' prennent des rides qui les rendent encore plus charmants, les imperfections dues à l'âge des traductions ont une propension toute particulière à les rendre grotesques"

[38] "[les retraductions] contribuent à ancrer toujours davantage l'oeuvre étrangère dans le patrimoine national du pays d'accueil"

[39] "il n'est point de règle qu'un traducteur entreprenant cette nouvelle traduction connaisse le travail de ses prédécesseurs ; il peut même ignorer son existence"

[40] Alguns autores que entraram em domínio público a pouco tempo ou que entrarão em breve e dos quais se sabe de novas traduções já publicadas ou planejadas: Sigmund Freud, James Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil, Paul Valéry, Gertrude Stein.

[41] "lorsqu'une oeuvre est dans le domaine public, la commande d'une nouvelle traduction peut revenir moins chère à un éditeur que l'achat des droits d'une traduction existente"

edições (não necessariamente em novas traduções) d'*A metamorfose* de Kafka; no entanto, nenhuma delas atingiu o prestígio (e mesmo a popularidade) que atingiu a retradução de Modesto Carone, publicada a partir de 1997 pela Companhia das Letras com a clara proposta publicitária de dar a conhecer o "verdadeiro" Kafka traduzido "diretamente do alemão" pelo maior especialista em Kafka do Brasil. Venuti (2008, p. 27), retomando Bourdieu (1989), bem resume a questão: editores transformam capital cultural em capital econômico, um aspecto fundamental para se pensar atualmente a retradução;

8) e retraduzimos, finalmente, porque temos uma outra leitura daquele texto, não contemplada nas traduções anteriores. Tal é, com efeito, o entendimento que parece predominar nos últimos estudos de retradução, como aqui entendemos e buscaremos explicar e redimensionar:

> Nem sempre é porque uma tradução é ruim ou antiquada que desejamos retraduzir: pode ser simplesmente porque, enquanto tradutores, interpretamos diferentemente o texto, como um diretor de teatro propõe outra encenação ou um músico uma nova interpretação de uma peça musical.[42] (MAVRODIN, 1990, p. 77)

A retradução explicita o fato de que não é (ou não é apenas) a tradução que é atravessada pela incompletude, mas a própria obra: ela pode ser sempre relida, recompreendida, ressituada, retextualizada, retraduzida. Perceba-se que a noção de incompletude é aqui redimensionada: não é a incompletude de que fala Berman, mas a incompletude no sentido em que sempre é possível reler e reescrever. Incompletude que é, em última análise, a própria incompletude do sujeito e da língua (PÊCHEUX, 1997). Não é a linha reta, evolucionista, cronológica, preconizada por Berman: é um eterno recomeçar, um gesto permanente e necessário de releitura, reatualização e reescrita: "Retraduzir é de fato um ato de atualização de um texto, fundado em uma nova leitura e uma nova escritura"[43] (CHEVREL, 2010, p. 14). Uma obra é cada vez melhor compreendida (ou mais amplamente compreendida), quanto mais traduções há dela, visão que traz a ideia de que tradução é crítica e, como tal, engendra um modo de ver e dizer o texto. Retraduzimos não porque a tradução "envelheceu" ou mesmo porque o "original mudou", mas porque mudou nosso modo de nos relacionarmos com aqueles textos (aí entendidos o texto-fonte e as anteriores traduções, se é que, em se tratando de retradução, não constituem elas mesmas, as traduções anteriores, uma espécie de texto-fonte). Muda a leitura

---

[42] "Ce n'est pas toujours parce qu'une traduction existant est mauvaise ou désuète qu'on désire retraduire: ce peut être tout simplement parce que, en tant que traducteur, on interprète autrement le texte, comme un metteur en scène propose un nouveau spectacle, un exécutant musical une nouvelle interprétation d'un morceau"

[43] "Retraduire est véritablement un acte d'actualisation d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture"

que fazemos e *como* fazemos essa leitura; muda a sensibilidade literária, os pretextos culturais, os intertextos a que temos acesso. (Isso justifica o modo como EU me relaciono com ele) Atravessada pela historicidade, a retradução não existe fora do político, do ideológico, do histórico. Não é, como queria Berman, espaço apenas da tradução, mas espaço também da história, da movência, da interpretação.

## 4 Retradução como espaço relacional

"Retraduzir não é substituir, mas acrescentar"[44], diz Samoyault (2010, p. 231). Não estamos na posição bermaniana (BERMAN, 1990), para a qual a retradução é uma sucessão de traduções em uma linha cronológica. Estamos no lugar da pluralidade, da releitura e da reescritura. Mais acertado seria falar, nessa perspectiva, em uma coexistência de textos: "deveríamos ver uma série de traduções antes de tudo como *coexistência* de vários textos ligados por um elo original: a obra original, 'fundadora' da família que esses textos formam"[45] (SKIBINSKA, 2007, p. 5, grifo da autora). O termo "coexistência" traz, no entanto, um problema: pode dar a ideia de uma coexistência pacífica, não relacional, enquanto nos parece fundamental sublinhar o caráter relacional, dialógico e tenso da retradução. De onde nossa proposta de, ao falarmos de retradução, falarmos na verdade de um espaço relacional: traduções, retraduções, (re)traduções não são propriamente uma sequência cronológica e evolutiva de reescrituras, mas modos de ler e dizer a obra que ocupam determinada posição (ou posições) no espaço da retradução, estabelecendo relações diversas, e não necessariamente pacíficas ou harmônicas, com as demais traduções daquele texto.

Partindo do princípio de que, como defende Cardozo (2007, p. 210), "toda prática humana é instauradora de um espaço", esse espaço relacional da retradução pode ser entendido como um espaço do *ethos*, ou um espaço ético, isto é, um "espaço dinâmico, instaurado a partir da prática humana na convivência dos indivíduos" (Cardozo, 2007, p. 209). Ora, a retradução é uma *prática dialógica*, e, como tal, instaura um espaço de relação com o outro, um espaço relacional. No espaço da retradução estão postos em relação não apenas os tradutores e traduções, mas também (e principalmente) diferentes maneiras de se relacionar com o texto traduzido e com o ato (re)tradutório. Conscientemente ou não, diferentes concepções de (re)tradução advêm de diferentes modos de compreender a relação e o que está em jogo nela:

---

[44] "Retraduire n'est pas remplacer, mais ajouter"

[45] "nous devrions voir une série de traductions avant tout comme *coexistence* de plusieurs textes liés par un lien original: l'oeuvre originale, 'fondatrice' de la famille que ces textes forment"

“diferentes compreensões de tradução se fundam em modos diferentes de compreender o que seja a ordem, a lógica e a dinâmica em que se instaura a *relação*” (CARDOZO, 2014, p. 243). No espaço da (re)tradução, essas traduções coexistem na medida em que “existem ao mesmo tempo”, produzem efeitos, estabelecem certa memória sobre o que e como traduzir. O modo como se relacionam, no entanto, não é tão estável quanto possa dar a entender a ideia de coexistência: estão em permanente tensão, em contínuo diálogo, estão, finalmente, em *relação*. A tradução é relacional na medida em que

> o tradutor *relaciona* línguas, textos, culturas e, portanto, diferentes sujeitos, diferentes tempos, diferentes contextos políticos, sociais, ideológicos, diferentes tradições editoriais, literárias, tradutórias etc. (CARDOZO, 2014, p. 239)

E a retradução é ainda mais relacional na medida em que, além de ser uma tradução, é uma *outra* tradução, isto é, relaciona-se com as demais (re)traduções já feitas ou mesmo virtualmente por vir. Tentativas de apagamento, gestos de polemização, crítica velada ou explícita, reconstrução de alternativas – são muitas as relações que surgem entre essas traduções, em razão das diferentes posições que ocupam, posições essas que advêm, finalmente, consequência da historicidade dessas reescrituras que estão em permanente relação de diálogo, complementaridade, dissonância – ou mesmo ressonância.

Evita-se, assim, uma perspectiva evolucionista e valoriza-se uma perspectiva sincrônica, olhando para as retraduções como releituras e reescrituras que, assim como qualquer material crítico, relacionam-se em um mesmo espaço – nesse caso, o espaço da tradução, alargando-se, portanto, aquele “espaço da tradução” previsto por Berman (1990). O “original” existe porque há uma primeira tradução (SKIBINSKA, 2007, p. 408), que funda a partir daí a existência de um “original”. Mas essa tradução primeira funda também a possibilidade de retradução; ou, dito de outro modo, funda um espaço em que pode se dar outras releituras e reescrituras daquela obra, que coexistirão em permanente tensão em uma rede de modos de ler, dizer, escrever – traduzir, finalmente. Daí a importância e a necessidade de falarmos em um espaço relacional de retraduções, termo que talvez dê conta da retradução pensada a partir da lógica de poéticas do traduzir e do retraduzir.

Essa perspectiva traz a possibilidade de que pensemos a retradução a partir de outros pressupostos e especificidades inerentes a ela, como se verá a seguir.

*4.1 Traduções em relação*

Quando nos referimos à retradução, não nos referimos a uma sequência linear e hierarquizada de traduções num movimento contínuo em direção à realização plena (*accomplissement*). Referimo-nos, na verdade, a um espaço relacional de traduções. Se entendemos que retraduzir é um ato de releitura e de reescritura, atravessado pela historicidade, pela ideologia, pelo cultural, pela subjetividade, pelo político, podemos entender que retraduzir não é substituir nem tampouco suceder, mas acrescentar (acrescentar o outro, o contraditório), pluralizar, polemizar, fazer ressoar. Entendemos que o espaço da retradução é um espaço ético (CARDOZO, 2007; 2014), isto é, um espaço *relacional* de traduções, e não um espaço de substituições puramente cronológicas; um espaço em que traduções se relacionam em permanente tensão, formando um complexo de relações de aliança, divergência, ressonância, intertexto, complementaridade etc. Como lembra Faleiros (2011, p. 19), "pensar a reescrita como retradução implica não se ater à relação entre original e tradução. Parte-se de um pressuposto distinto: o texto traduzido está envolvido numa imensa rede e os modos de reescrevê-lo interagem com as escritas anteriores". Esse gesto retradutor origina-se não do suposto fato de uma tradução ter envelhecido, mas de uma relação outra estabelecida com aquele texto, que leva inevitavelmente a uma reescritura outra. É verdade que é possível retraduzir partindo-se do princípio de que determinada tradução envelheceu e não atende mais aos desejos desse ou daquele público. O que buscamos destacar é que esse julgamento é por si só historicamente situado: retraduzimos porque julgamos que a tradução anterior envelheceu, mas, na verdade, acrescentamos outra releitura e reescritura possíveis, que conviverão (o que não pressupõe a convivência pacífica) em um espaço comum de leituras e escritas em relação. Situamo-nos no espaço da relação, e não da essência. O caráter movente da tradução e da retradução permite o entendimento de que traduções e retraduções formam, mais do que uma linha cronológica de "evolucionismo" histórico, um espaço, uma rede de relações; são modos de ler e dizer aquele texto, modos de se relacionar com ele e de pôr reescrituras em relação.

*4.2 Visibilidade do retradutor*

A retradução suscita um tipo específico de visibilidade do (re)tradutor. É sabida e discutida a invisibilidade do tradutor, teorizada e combatida principalmente por Lawrence Venuti (1995); para ele, seria necessário tornar o tradutor visível, indo de encontro a uma prática tradutória que, de fundo narcisista e imperialista, apaga o tradutor; aproxima-se, em certo

sentido, daquilo preconizado por Meschonnic (1999), que defende que traduzir é uma atividade de escritura, em que um sujeito atravessado pela ideologia e pelo inconsciente produz, através do trabalho sobre o ritmo, discurso; ritmo entendido de modo não platônico, mas lido através de Benveniste (1995), que retoma a raiz grega: forma do movimento. Nessa tradução-texto prevista por Meschonnic comparece um tradutor-autor: o sujeito da tradução torna-se o sujeito do texto; o tradutor não é apagado, não é invisível; o tradutor torna-se autor. A diferença entre Venuti e Meschonnic diz respeito ao que entendem como invisibilidade do tradutor: para Venuti, é uma questão de imperialismo cultural: traduções fluidas e que não parecem estranhas (portanto, que parecem textos escritos naquela língua-cultura) levam a um apagamento do tradutor, à sua invisibilidade; a visibilidade do tradutor seria, portanto, sua superação, afastando-se de modelos domesticadores em direção a possibilidades estrangeirizadoras abertas ao Outro. Para Meschonnic, a visibilidade do tradutor é a tradução-texto, a tradução do ritmo, do contínuo, que leva a uma posição de tradutor-autor criador de discurso e, finalmente, de texto. Ainda que seja possível pensar a visibilidade do (re)tradutor por estas duas vias (i) via Venuti: um (re)tradutor que, diante de determinado texto, resolve privilegiar o texto-fonte, sem fazer concessões domesticadoras (ressoa aí a hipótese bermaniana); ii) via Meschonnic: um (re)tradutor que consegue (re)traduzir determinada obra enquanto discurso, que consegue (re)traduzir o contínuo), o que aqui propomos pensar enquanto *visibilidade do retradutor* é de ordem um pouco diversa: a retradução instaura uma visibilidade do retradutor na medida em que essas retraduções costumam ser trabalhadas pelo mercado editorial de modo distinto: em se tratando de uma retradução, é frequente, sobretudo nos últimos anos, um amplo trabalho publicitário – faixas publicitárias, capas concedendo destaque ao nome do retradutor, matérias jornalísticas falando em "nova tradução". É o trabalho do editorial/comercial sobre o literário e o tradutório. Uma "nova tradução" entra num jogo parafrástico de positivização e retorno ao texto-fonte, do qual as traduções anteriores teriam se afastado. É assim com Dostoiévski (re)traduzido por Paulo Bezerra, Kafka (re)traduzido por Modesto Carone, Freud (re)traduzido por Paulo César de Souza, Faulkner (re)traduzido por Paulo Henriques Brito etc. Em todos esses casos, o aspecto de "repetição recriadora" é posto em destaque. A positivização do retorno ao texto-fonte e da repetição do gesto tradutório ("nova tradução") fazem lembrar a própria hipótese bermaniana. Mas o lugar agora é outro: fala-se do lugar do mercado e da publicidade. O retradutor é visível, sabemos quem retraduziu, sabemos que é uma retradução ("nova tradução"). É nesse contexto que, como afirma Monti (2012, p. 21), "o estudo dos peritextos é

frequentemente revelador e pode nos dar um olhar privilegiado sobre a tarefa da retradução”[46]: capa, apresentação, epílogo, texto de quarta capa, anúncios publicitários, texto de orelha, tudo isso entra no gesto que dá ao retradutor um lugar (na maior parte das vezes) privilegiado, um lugar de *visibilidade*.

Mas não é apenas na chave puramente mercadológica que podemos entender a visibilidade do retradutor. Retraduzir é, como já afirmamos, pluralizar, reler e reescrever, acrescentar material àquele espaço de leitura e escritura. Ler uma retradução pode ser com frequência ler a retradução em comparação com outra retradução – na maior parte das vezes a primeira tradução, instauradora dessa série potencial de reescritura. Enquanto poucos são os que lerão uma tradução tendo em mente (ou mesmo em mãos, fazendo efetivamente um cotejo) o texto-fonte – trabalho que fica restrito àqueles que têm aí um interesse particular, geralmente acadêmico, e que evidentemente conhecem a língua de partida, o que por si só afastaria a leitura de uma tradução –, mais numerosos serão aqueles que lerão uma retradução tendo em mente a primeira tradução (que por vezes já leram), ou fazendo de fato um possível cotejo. Dito de outro modo, enquanto o primeiro tradutor pode se fazer invisível para o mercado editorial, para a imprensa e para o próprio público receptor, o retradutor (a “nova tradução”) raramente estará submetido a essa invisibilidade absoluta: o retradutor habita um espaço de visibilidade – ou, em alguns casos, menor invisibilidade – que muitas das vezes é posto ele próprio como justificativa para a nova tradução.

### *4.3 Inquietudes da retradução*

Outro aspecto relevante da retradução é aquilo que poderíamos chamar de *inquietudes da retradução*. Chevrel (2010, p. 18) mostra que os retradutores são confrontados com uma série de temporalidades: “temporalidade da obra original, temporalidade da ou das traduções anteriores, temporalidade de seu próprio trabalho, ao que podem se juntar as temporalidades de traduções em outras línguas que não a sua”[47]. Retraduzir é, portanto, confrontar-se: confrontar-se com a historicidade do texto-fonte, com a historicidade da língua, das retraduções, das reescrituras. Com a historicidade da própria relação que se estabelece com determinado texto, seja ele um texto-fonte ou uma retradução.

---

[46] “L’étude des péritextes est souvent révélatrice et peut nous offrir un regard privilégié sur la tâche de la retraduction”

[47] “temporalité de l’oeuvre originale, temporalité de la ou des traductions antérieures, temporalité de leur propre travail, à quoi peuvent s’ajouter les temporalités de traductions en d’autres langues que celle qui est la leur”

Atravessa a retradução um questionar(-se) constante: uma vez que há traduções anteriores, o retradutor pode se ver confrontado com uma obsessão pela correção; se outros já traduziram antes, o "erro" pode ser projetado como inadmissível em uma retradução, seja porque possuía material prévio de consulta, seja porque, se é uma retradução (aí trabalhando uma memória bermaniana de evolução e progresso), deve caminhar para o aperfeiçoamento – senão para a própria perfeição. A retradução pode ser habitada, portanto, por certa convicção "evolucionista", isto é: se retraduzo, é para melhorar, para progredir, o "erro" (noção de todo modo vaga) é inaceitável, o "progresso" é necessário – uma utopia de se chegar à "tradução perfeita": "A retradução pode ser uma empresa ainda mais utópica do que a tradução, na medida em que ela supõe ordinariamente que uma evolução é possível e que essa evolução poderia se dar no sentido de uma melhoria"[48] (Samoyault, 2010, p. 231). Ainda que compreendamos a retradução como espaço de pluralidade, e não como uma linha cronológica de evolução e progresso, o fato é que essa "inquietude" a habita e muitos casos a conforma.

Além disso, se a retradução é, como defende Monti (2012, p. 22), "uma operação ainda mais consciente do que a tradução [...], pois pressupõe levar em conta uma revisitação do ato de traduzir"[49], pode daí advir o impasse (frequente) entre consultar ou não as traduções anteriores, impasse na maior parte das vezes estabelecido em um jogo de forças entre a memória romântica de um sujeito-autor criativo, genial, auto-suficiente, e a consciência de que retraduzir implica, se possível, conhecer as demais retraduções, seja para ter em mente outras soluções, seja para ter uma maior consciência do lugar que aquela retradução que está sendo feita ocupa nesse espaço de retraduções já existentes, que tipo de relação é possível estabelecer com elas e com o próprio texto-fonte. Essa inquietude parece estar em parte associada ao que poderíamos chamar de *tradução hegemônica*: uma tradução que, pela relação que se estabeleceu historicamente com ela, ganhou status de "grande tradução", ocupando um lugar de referência, deferência ou mesmo reverência naquele espaço de retraduções, naquela rede de modos de dizer (ou redizer) o texto-fonte. Afinal, como se colocar diante de uma retradução hegemônica? Que tipo de relação é possível estabelecer com ela? Seria o caso de, diante de uma tradução hegemônica, necessariamente propor aquilo que Ladmiral (2012, p. 35) chama de uma *traduction-contre* [tradução-contra]? Ou é possível ter com ela uma identificação positiva e ainda assim propor algo que ela não propõe? A noção de tradução hegemônica, acreditamos,

---

[48] "La retraduction est une entreprise sans doute plus utopique encore que la traduction dans la mesure où elle suppose ordinairement qu'une évolution est possible et que cette évolution pourrait aller dans le sens d'une amélioration"

[49] "la retraduction, plus encore que la traduction, est une opération consciente [...], car elle présuppose une prise en compte et une révisitation de l'acte du traduire"

restitui a historicidade à noção bermaniana de "grande tradução": não trabalhamos no plano idealista, mas no plano histórico; uma tradução é grande não a partir de sua natureza, mas a partir das relações (históricas, ideológicas, culturais, subjetivas etc.) que com ela foram estabelecidas e reproduzidas. Não é uma questão de natureza, mas de posição.

### *4.4 (In)finitude da (re)tradução*

Uma última consideração relevante diz respeito à ideia de finitude. Ladmiral (2012, p. 39) traz uma citação modificada de Valéry ["Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles"], que servirá de título ao próprio ensaio: "nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles" [nós, traduções, sabemos agora que somos mortais]. À primeira vista, subjaz ao título a hipótese bermaniana: as traduções envelhecem. E morrem. Por isso retraduzir. Ladmiral, no entanto, atenta para o fato de que não são as traduções que "envelhecem", mas a relação que com ela se estabelece:

> não é a tradução que 'envelheceu'; nem mesmo é a língua (Lt) na qual foi redigida: são nossos usos linguísticos contemporâneos que disso se distanciaram et que fazem com que o texto traduzido (Tt) nos pareça antiquado [...] Nossa sensibilidade literária evoluiu, como também os implícitos culturais que ela carrega e a intertextualidade tácita que a ela subjaz.[50] (LADMIRAL, 2012, p. 39)

Esse entendimento leva Ladmiral a poder afirmar (2012, p. 42) que o texto-fonte, o "original", também "envelhece"; mas, nesse caso, esse "envelhecimento" é positivizado: "a beleza das coisas passadas"[51]. É, mais uma vez, um modo de estabelecer relações com aquele texto e o status que ele adquire em determinado sistema literário, e não uma questão de imanência.

Mas, se a proposta de Ladmiral tem o mérito de, atentando para a relação histórica estabelecida, deslocar o eixo idealista bermaniano, parece, ao mesmo tempo, reafirmar a convicção de que há um movimento linear cronológico que leva, de um modo ou de outro, à caducidade, que mumifica traduções e engendra novas traduções. Mais coerente parece-nos falar em (in)finitude da (re)tradução. Isto é: as (re)traduções estão historicamente situadas; mas é possível pensar essa historicidade de modo sincrônico, como uma forma. Retornando à

---

[50] "Ce n'est pas la traduction qui 'vieilli'; ce n'est même pas la langue (Lt) dans laquelle elle a été rédigée: ce sont nos usages linguistiques contemporains qui s'en sont éloignés et qui font que ce texte traduit (Tt) nous paraît suranné [...] Notre sensibilité literaire a évolué, comme aussi les implicites culturels dont elle est porteuse et l'intertextualité tacite qui la sous-tend. Tout cela est inséparable de la langue."

[51] "la beauté des choses passées"

retradução como espaço de coexistência de traduções múltiplas que são, em última instância, a pluralidade de releituras e reescrituras em relação, parece-nos possível falar ao mesmo tempo em uma finitude e em uma infinitude da (re)tradução: finitude na medida em que, na esteira do que defende Ladmiral, muda nossa relação com aquele texto; ao mesmo tempo, essa mudança não leva à morte: aquele texto continua a coexistir com as outras (re)traduções, produzindo efeitos. É pouco provável que, contemporaneamente, julguemos a tradução de *Crime e castigo* feita do inglês e do espanhol por Rosário Fusco (José Olympio, 1949) "melhor" do que a tradução feita do russo por Paulo Bezerra (Editora 34, 2001); no entanto, ela ainda existe e produz efeitos. E não porque é ainda editada e lida[52], mas porque integra essa rede de (re)leituras e (re)escrituras do texto. Propor outra releitura é, consciente ou inconscientemente, estabelecer relações com as (re)leituras anteriores.

## 5 Um percurso em aberto

Buscamos apresentar o percurso pelo qual tem passado a noção de "retradução" desde a publicação do número 4, em 1990, da revista *Palimpsestes*. Tal percurso não se encerra aqui. Como tampouco começou em 1990: Meschonnic já falava em retradução em 1970: "Essa noção de tradução como transformação [...] leva a historicizar as questões: quem traduz ou retraduz? O que e por quê?"[53] (1970, p. 67); "cada época retraduz porque lê e escreve de outro modo. O paradoxo provisório da tradução bem sucedida (aquela que dura) é aquele da necessária *re-enunciação*"[54](1970, p. 424). E Steiner, em 1975 (primeira publicação em inglês), também já anunciava a questão: "cada geração inevitavelmente retraduz"[55] (1978, p. 79). Quando definimos Berman como o fundador dos estudos de retradução, queremos dizer que é ele o responsável por funda certo discurso sobre a retradução a partir do qual se posicionarão, dos mais diversos modos, os demais trabalhos teóricos sobre o tema. Seu nome será, por assim dizer, um ponto no horizonte a ser evitado, abraçado, questionado, ressituado, problematizado. É com Berman que se funda, por assim dizer, um estudo minimamente sistemático da retradução, instaurando uma série de artigos e ensaios que retomarão, das mais diversas posições, suas ideias. Mais recentemente, o retorno a Berman tem se dado mais com objetivos

---

[52] A Clássicos Abril relançou a tradução em 2010.
[53] "Cette notion de traduction comme transformation [...] mène à historiciser les questions: qui traduit ou retraduit? Quoi et pourquoi?"
[54] "Chaque époque retraduit parce qu'elle lit et écrit autrement. Le paradoxe provisoire de la traduction réussie (celle qui dure) est celui de la nécessaire *ré-énonciation*"
[55] "chaque génération retraduit inévitablement"

de desconstruí-lo e colocar suas posições em tensão do que propriamente utilizá-lo como base teórica[56]. Seu nome, de todo modo, permanece como referência fundamental a partir da qual outros modos de definir e explicar a retradução são possíveis. Nessa virada que ocorre nos estudos da retradução, talvez o melhor exemplo seja, como demonstramos, Gambier: se em 1994 publicava um artigo alinhando-se a Berman e estabelecendo uma série de perguntas fundadoras para a noção de retradução, em 2012 publica novo artigo, agora afastando-se de Berman, questionando sua própria posição de 1994 e respondendo muitas das perguntas antes levantadas. Incarna, assim, a própria virada teórica e conceitual que ocorre após os anos 2000 em relação à retradução.

Assim como não são finitos os gestos (re)tradutórios, o pensamento sobre a retradução tampouco se fecha: as publicações sobre retradução aumentam exponencialmente, assim como os colóquios sobre o tema[57], seja na França ou no Brasil.

Diante de um percurso tão movente e ainda tão inicial, em constante (re)definir-se, tocar na questão da retradução é tocar na necessidade de, antes de tudo, explicar o que se entende por retradução, razão pela qual buscamos expor nossa noção de coexistência de traduções. Se retonarmos ao início do texto, veremos que empregamos a noção de 1994 de Gambier como noção introdutória e provisória. Julgamos que, após nossa exposição, podemos assim definir a retradução:

Retradução é toda reescritura de um texto-fonte, que ocupa dada posição em um espaço de outras reescrituras desse mesmo texto-fonte, estabelecendo-se aí uma rede de relações entre esses modos plurais de (re)ler e (re)escrever o texto, gesto que é, finalmente, um gesto crítico, interpretativo e autoral historicamente situado. Difere-se, assim, da noção bermaniana de retradução, que a compreende como uma série linear de substituições de reescrituras. Consideramos que a retradução, ao contrário, é um espaço relacional de modos de (re)ler, (re)escrever e (re)dizer aquele texto. Retradução não é linearidade, hierarquia, evolução ou substituição: retradução é acréscimo de novos modos de ler e escrever aquele texto no espaço da (re)tradução, formando e conformando uma rede de reescrituras, uma rede de relações entre (re)traduções.

Como se pode imaginar, esse entendimento de retradução traz como consequência imediata para um trabalho de análise de (re)traduções a necessidade de não limitar sua análise

---

[56] Referimo-nos, como é de se imaginar, somente ao seu trabalho em retradução. O pensamento bermaniano nos estudos da tradução permanece vivo e amplamente adotado como aporte teórico.

[57] Ver, no apêndice, uma relação dos principais eventos e publicações realizados nos últimos anos sobre a retradução.

ao texto em si e por si, seja no sentido de análise puramente linguística, seja no sentido de análise puramente textual. Entender a retradução como outro modo de ler e dizer o texto, modo esse que se relaciona com os demais modos de releitura e reescritura já realizados (ou mesmo por se realizar, vindo a integrar esse mesmo espaço relacional), exige que, ao analisar retraduções, procuremos lançar um olhar sobre o lugar que essa tradução ocupa não somente no sistema literário de chegada, mas na rede de traduções em que se inscreve. Isto é: interessa-nos olhar para os efeitos produzidos pela tradução, o modo como se relaciona com as demais traduções e, em última instância, com o próprio texto que traduz. De que maneira, finalmente, (re)lê e diz a obra, que tipo de interpretação suscita, que postura crítica produz, de que modo se articula com o fazer tradutório e com a obra.

## Capítulo II: Tensões em *Mon cœur mis à nu*

Nossa proposta de um espaço relacional de retraduções nos permite não apenas uma visão sincrônica das traduções, mas também um olhar privilegiado para as relações estabelecidas entre elas, os diferentes modos como lidaram com questões centrais do texto-fonte, como o entenderam, o que quiseram traduzir (ou ao menor pôr em evidência), que postura crítica assumiram, que posição ocupam nesse espaço (re)tradutório e como isso se realiza e se realizou em termos de reescritura. Estamos falando, assim, de lugares a partir dos quais é possível ler e dizer aquele texto, de posições ocupadas por cada (re)tradutor e que tipo de relação podem estabelecer com o texto que (re)traduzem. O texto fonte é tão plural quanto são plurais os lugares que tradutores e retradutores podem ocupar.

Ao propormos uma análise das retraduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire, é hora de nos perguntarmos: essas retraduções trazem para o leitor brasileiro que tipo de obra? O que podemos ler em *Mon cœur mis à nu* e (não) podemos ler nas suas (re)traduções? Dito de outro modo, o que podemos ler em *Mon cœur mis à nu* e de algum modo ressoa nas (re)traduções brasileiras? Que gestos críticos dos tradutores podem ser daí depreendidos? Retraduzi-lo implica assumir, consciente ou inconscientemente, uma posição sobre o que se entende por retradução e, a partir daí, o que e por que (re)traduzir (em) *Mon cœur mis à nu*. Dito de outro modo, implica estabelecer parâmetros, modos de traduzir, estratégias e prioridades – gesto que é historicizado e, em última análise, participa desse processo de releitura e reescrita que é uma (re)tradução. O que é mais relevante naquele texto? O que deve ser traduzido? De que maneira um projeto de tradução se relaciona (em confronto ou em aliança) com as traduções anteriores? A partir dessas escolhas, que tipo de relação estabelece com aquele texto e com os demais textos relacionados a ele? De que modo se faz ressoar aquele texto a partir das relevâncias que se estabelece para aquela tradução? Tais perguntas não apenas destacam a historicidade de todo ato de leitura e reescrita (isso que é, afinal, a tradução), mas destacam também a pluralidade de leituras e reescritas que habitam um texto, as relações que tais discursos estabelecem entre si ao *dizer* a obra. Procuraremos expor a seguir os movimentos de leitura por que tem passado a obra, se é obra, ao longo dos anos, desde sua primeira publicação póstuma, em 1887, até os estudos críticos mais recentes, e de que modo essas maneiras de ler *Mon cœur mis à nu* ressoam (ou não) nas retraduções brasileiras.

# 1 *Mon cœur mis à nu*: inacabamento e rascunho

## *1.1 Breve histórico dos manuscritos*

O título *Mon cœur mis à nu* veio de um trecho das *Marginalia*¸ de Edgar Allan Poe, onde o poeta estadunidense imagina o livro *My heart laid bare*, livro que seria "o mais ambicioso jamais escrito" (SISCAR, 2007, p. 182) e de onde Baudelaire chega, via tradução, ao título *Mon cœur mis à nu*:

> Se um homem ambicioso tivesse vontade de revolucionar, de uma só vez, o universo do pensamento humano, da opinião humana e do sentimento humano, a ocasião está dada, a estrada do renome imortal se abre diante dele, reta e sem obstáculos. Tudo o que ele tem que fazer é escrever e publicar um pequeno livro. O livro deve ser simples, algumas palavras claras: 'Mon cœur mis à nu' [My heart laid bare]. Mas esse pequeno livro deve ser *fiel a seu título*. 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[58] (POE, 1995, p. 1097)

Curioso notar, de imediato, como essa memória do "livro total", do "livro absoluto", retorna em autores diversos – como, por exemplo, o *Livro* de Mallarmé ou mesmo *O livro de areia* de Borges. Ainda que fundamentalmente distintas, tais obras não deixam de fazer ecoar certo imaginário romântico alemão (Novalis e Schlegel, principalmente) que sonha em conceber o livro dos livros, o livro absoluto e total (SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 120). E relevante notar, igualmente, que Poe nunca chegou a realizá-lo: coube a Baudelaire assumir a tarefa (talvez impossível) de escrever esse pequeno livro absoluto. Ainda que o poeta francês afirme ser uma obra por vir, possivelmente irrealizável, Pichois (1983) acredita que *Mon cœur mis à nu* não é um "sonho", mas uma realização: "Sonho? Não, o manuscrito prova que houve realização"[59] (PICHOIS, 1983, p. 1468). Isto é: ainda que permeado pela incompletude e pelo provisório, há manuscrito, há obra. Tal postura relaciona-se diretamente com aquilo que defende Didier: *Mon cœur mis à nu* pode ser lido como notas dispersas para uma obra por vir, mas essa dispersão, essas notas, já constituem obra, inscrevendo-se naquilo que ela denomina de uma poética dos rascunhos (DIDIER, 1973, p. 57). É possível, a partir daí, pensar no

---

[58] S'il vient à quelque ambitieux la fantaisie de révolutionner d'un seul coup le monde entier de la pensée humaine, de l'opinion humaine et du sentiment humain, l'occasion s'en offre à lui. La route qui mène au renom universel s'ouvre droite et sans obstacle devant lui. Il lui suffira en effet d'écrire et de publier un très petit livre. Le titre en sera simple, quelques mots bien clairs, ''Mon cœur mis à nu'' [«My heart laid bare»]. Mais ce petit livre devra fidèlement correspondre à son titre. 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.

[59] "Rêve? Non pas, le manuscrit prouve qu'il y eut bien réalisation"

fragmentário, no provisório, no incompleto e no inacabado como constitutivos de uma obra, e não como obstáculos, ou mesmo impossibilitadores, para a instauração da obra enquanto obra.

O interesse de Baudelaire pelas *Marginalia* de Poe aparece já no seu artigo "Notes nouvelles sur Edgar Poe", prefácio escrito para as *Nouvelles histoires extraordinaires*, de 1857: "É preciso citar ainda essa pequena passagem que me salta aos olhos, folheando pela centésima vez suas formidáveis *Marginalia*, que são como o quarto secreto de seu espírito"[60] (BAUDELAIRE, 1857, p. VIII). No entanto, a expressão "mon cœur mis à nu", enquanto título para uma obra de Baudelaire, só aparece em abril de 1861, em carta enviada à mãe, já apontando, surpreendentemente, para o caráter incompleto, provisório e mesmo impossível da obra:

> O que me salvou do suicídio foram principalmente duas ideias que parecerão pueris. A primeira, é que eu deveria fornecer informações minuciosas para o pagamento das minhas dívidas, o que exigiria que eu primeiro fosse a Honfleur, onde estão guardados documentos que só eu poderia entender. A segunda, confessarei? é que seria difícil partir antes de ter publicado ao menos minhas obras críticas, se renunciasse ao drama (há um segundo projetado), aos romances, e enfim a 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[61] (BAUDELAIRE apud PICHOIS E ZIEGLER, 1996, p. 445)

Perceba-se antes de tudo a presença de uma tensão que a partir de então atravessará esse projeto-livro movente a que chamamos *Mon cœur mis à nu*: de um lado, Baudelaire se refere ao texto como um sonho, um projeto de difícil, senão improvável, realização, já que teria que ter guardado as cartas que enviou e recebeu. De outro lado, aciona certa memória confessional, não só fazendo referência direta às *Confessions* de Rousseau, mas admitindo que colocaria no texto toda a sua cólera. Essa dupla tensão (texto irrealizável querendo se realizar; texto confessional inscrito no jogo do ficcional), como procuraremos mostrar ao longo dessa seção, está continuamente presente quando nos debruçamos em *Mon cœur mis à nu*, servindo, por

---

[60] "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"

[61] "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 Cœur 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"

assim dizer, de tensão de base sobre a qual podemos começar a construir nosso entendimento sobre esse livro-projeto.

Baudelaire dedicou-se a *Mon cœur mis à nu* de 1859 a 1865, em especial nos anos de 1861, 1863 e 1865. São muitas as cartas em que o poeta cita diretamente *Mon cœur mis à nu*. Em 1º de janeiro de 1865, por exemplo, escreve a Julien Lemer, agente literário, uma relação das obras que teria a publicar, aí estando incluído *Mon cœur mis à nu*: "Tenho duas outras obras começadas, mas sinto que só poderei terminá-las em Honfleur. É uma série de contos, semelhantes entre si, e um grande monstro, *omni re*, intitulado: *Mon cœur mis à nu*"[62] (BAUDELAIRE apud PICHOIS, 2001, p. 9). Dois anos antes, no contrato de 13 de janeiro de 1863 que assinou com Pierre-Jules Hetzel – episódio que marcaria um rompimento de Baudelaire com Poulet-Malassis, editor que o acompanhou durante toda a vida literária e que terá papel fundamental na transmissão póstuma dos manuscritos de *Mon cœur mis à nu* –, cedendo ao editor da *Comédia humana* os direitos de publicação de suas obras, consta a seguinte cláusula final: "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 *Mon cœur mis à nu*"[63] (PICHOIS E ZIEGLER, 1996, p. 444). Ainda antes do contrato, em carta de 6 de maio de 1861 à mãe, Baudelaire afirma: "Tenho projetos; *Mon cœur mis à nu*, romances, dramas, inclusive um para o Théâtre-Français, e tudo isso será realmente feito? Já não acredito"[64] (BAUDELAIRE apud PICHOIS E ZIEGLER, 1996, p. 445); um pouco depois, em 25 de julho de 1861, afirma que "de todos os sonhos literários a realizar em Honfleur, não falarei nada. Seria longo demais. Será menos longo quando conversarmos: mas, em resumo, 20 temas de romance, 2 temas de drama, e um grande livro sobre mim mesmo, Minhas Confissões"[65] (BAUDELAIRE apud PICHOIS E ZIEGLER, 1996, p. 445). É somente em Honfleur, residência de sua mãe e "havre de grâce" (PICHOIS, 2001, p.8) de Baudelaire, que *Mon cœur mis à nu* poderia ser escrito. Talvez na esperança de reviver as duas profícuas estadas que teve na cidade da Baixa-Normandia, em 1859, Pichois (2001, p. 8) mostra que Baudelaire vive um

---

[62] "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*, intitulé: *Mon cœur mis* à *nu*"

[63] "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*"

[64] "J'ai encore des projets; Mon cœur mis à nu, des romans, deux drames, dont un pour le Théâtre-Français, tout celà sera-t-il jamais fait ? Je ne le crois plus."

[65] "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."

sonho duplo: o de voltar a ter uma estadia produtiva em Honfleur (fato que nunca se realizará novamente) e o de aí escrever *Mon cœur mis à nu*. Some-se a isso o fato de que o próprio Baudelaire admite que a publicação de *Mon cœur mis à nu* em vida seria pouco provável, em razão dos ataques pessoais dirigidos a diversas figuras da época. Em carta de 5 de junho de 1863, Baudelaire escreve para a mãe:

> Sim, esse livro tão sonhado será um livro de rancores. Certamente que minha mãe e mesmo meu padrasto serão respeitados. Mas, contando minha educação, a maneira como se formaram minhas ideias e meus sentimentos, quero fazer sentir ininterruptamente que me sinto como 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 *Mon cœur mis à nu*, é verdade, quando tiver uma fortuna conveniente para, se necessário, me abrigar fora da França.[66] (PICHOIS, 1983, p. 1468)

Podemos dizer, portanto, que a escrita de *Mon cœur mis à nu* é travessada não por um sonho duplo, como defende Pichois, mas triplo: voltar a viver uma estadia produtiva em Honfleur, escrever *Mon cœur mis à nu* e ter condições materiais de assumir as possíveis consequências (ele, que já contava tantos inimigos) da publicação em vida de uma obra desse teor.

Após um período em Bruxelas, para onde leva os manuscritos, chegando a aí escrever algumas notas, Baudelaire retorna para Paris, onde morreria meses mais tarde, em agosto de 1867. O primeiro a publicar fragmentos da obra foi Charles Asselineau, que publica no fim de 1868 a primeira biografia de Baudelaire. Octave Uzanne lança outros fragmentos no *Le figaro* de 30 de agosto de 1880, no *Le livre* de 10 de setembro de 1884 e no *Nos amis les livres* de 1886. Integralmente, contudo, *Mon cœur mis à nu* só será publicado em 1887, pelas mãos de Eugène Crépet, responsável pelas *Oeuvres posthumes* de Baudelaire. Nesse ínterim, cabe a Poulet-Malassis – editor das *Flores do mal* – organizar os manuscritos: diante de um conjunto de folhas soltas, escritas ora a tinta, ora a lápis, Malassis é o primeiro a assumir o gesto editorial, inscrevendo a completude na incompletude; condensando o disperso; ordenando a desordem : enumera os fragmentos em algarismos arábicos e os coloca em folhas de grande formato (35,8 x 22,5 cm), também numeradas em algarismos arábicos. Ambas as numerações foram feitas em

---

[66] "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 un besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin d'un bain [...] Je ne publierai, certes, *Mon cœur mis* à *nu*, que quand j'aurai une fortune assez convenable pour me mettre à l'abri, hors de France, s'il est nécessaire"

tinta vermelha. Como mostra Pichois (2001, p. 10), o hábito editorial de transcrever os números de suporte (folhas de grande formato) em algarismos romanos e os fragmentos em algarismos arábicos não faz parte do trabalho inicial de Malassis, a quem cabe também a primeira encadernação dos manuscritos.

Reside aí a polêmica inicial sobre a separação ou união dos conjuntos de notas de *Mon cœur mis à nu*, *Hygiène* e *Fusées*. Após a morte de Baudelaire, essas três séries ficam misturadas no mesmo maço. A mãe de Baudelaire envia os textos a Asselineau, que, por sua vez, confia-os a Poulet-Malassis. Cada folha trazia inscrições, como "Mon cœur mis à nu", "Fusées" etc. Dentro do possível, Malassis procura respeitar essas inscrições, chegando a dois conjuntos: *Fusées* e *Mon cœur mis à nu*, fazendo com que um terceiro conjunto, *Hygiène*, integrasse *Mon cœur mis à nu*, como se compusessem um todo orgânico. Fica daí a pergunta: estamos diante de dois livros? três livros? três séries de textos e um só livro? três projetos de três livros distintos? Não só isso: a própria atribuição das notas de *Hygiène* e *Fusées* é complexa. A única referência a *Fusées* nas correspondências de Baudelaire é feita em 1862, quando o poeta francês, escrevendo a Arsène Houssaye, declara ter encontrado dois novos títulos, sem especificar a que diziam respeito exatamente: *Fusées et Suggestions* e *Soixante-six Suggestions*. Ruff (1955; 1968), defende que *Fusées* e *Mon cœur mis à nu* pertencem a um mesmo e único projeto, devendo ser vistos como um contínuo textual. Pichois (1983; 2001) acredita que são livros distintos. O que parece claro é que *Mon cœur mis à nu* era algo muito mais materializado e definido no horizonte do próprio Baudelaire, não sendo possível determinar com precisão o lugar que esses dois conjuntos indefinidos, *Fusées* e *Hygiène*, ocupariam no conjunto de obras baudelairianas. Enquanto os textos de *Mon cœur mis à nu* têm a inscrição "Mon cœur mis à nu" no cabeçalho das folhas, os textos de *Fusées* têm diversas inscrições: "Plans. Fusées. Projets"; "Fusées. Suggestions"; "Suggestions. Fusées"; "Notes. Fusées". Os manuscritos referentes a *Fusées* não foram encadernados por Malassis junto aos textos de *Mon cœur mis à nu*. Para complicar, há um "terceiro" conjunto de notas, que corresponderia a *Hygiène*, que Malassis colocou, sem maiores explicações, logo após os textos de *Mon cœur mis à nu*, fazendo parte da encadernação. As inscrições de *Hygiène* são não apenas variadas (como no caso de *Fusées*) como por vezes se confundem com *Fusées*: "Fusées. Hygiène. Projets"; "Hygiène. Morale"; "Hygiène. Conduite. Morale"; "Notes précieuses"; "Hygiène. Conduite. Méthode". Crépet e Blin (1949) defendem que *Hygiène* e *Fusées* seriam um mesmo texto, sem relações com *Mon cœur mis à nu*. Seja como for, torna-se mais ou menos consenso editar *Mon cœur mis à nu* precedido de *Fusées* e prosseguido por *Hygiène*. É Pichois que, em 1955, na edição para

*Oeuvres complètes de Baudelaire* do Club du Meilleur Livre, faz uma separação entre *Mon cœur mis à nu* e *Hygiène*.

Alguns procuram no plano temático uma distinção entre *Mon cœur mis à nu*, *Fusées* e *Hygiène*. Blin e Crépet são os dois editores que mais detidamente se dedicam ao assunto, defendendo que, "em *Mon cœur mis à nu*, as violências, as cruezas, os ataques contra as pessoas, 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"[67] (BLIN e CRÉPET, 1949, p. 181). Tal afirmação, apesar de generalizante, não deixa de ser verificável em uma leitura rápida dos dois conjuntos, ainda que, ao mesmo tempo, alguns trechos selecionados aqui e ali poderiam problematizar esse caráter generalizante e homogeneizador. Na busca de uma diferença substancial entre esses dois conjuntos, *Fusées* e *Mon cœur mis à nu*, parece-nos mais relevante apontar para o tipo de inacabamento presente em cada um. Identificar diferenças pode ser útil para observar tensões desse inacabamento, e não para chegar a uma suposta intenção de Baudelaire. *Mon* coeur *mis à nu* é mencionado por Baudelaire na sua correspondência como *livro*. O que temos dessa escritura, seja seu projeto ou já uma obra em vias de se fazer, conta com a inscrição invariável "Mon cœur mis à nu". Além disso, muitas das suas "notas" são ideias de capítulos, "Um capítulo sobre a indestrutível, eterna, universal e engenhosa ferocidade humana"[68] (BAUDELAIRE, 1975, p. 693), ou assuntos e histórias sobre os quais escrever, "História da minha tradução de *Edgar Poe*. História das *Fleurs du Mal*, humilhação pelo mal-entendido, e meu processo"[69] (BAUDELAIRE, 1975, p. 685). Quanto a *Fusées*, não apenas há toda uma variedade de inscrições, aqui já mencionadas ("Suggestions. Fusées"; "Notes; Fusées"; "Plans. Fusées. Projets" etc.), como não há nenhuma "nota" referindo-se a qualquer futuro "capítulo". A própria correspondência de Baudelaire não menciona *Fusées*, a não ser no caso aqui já comentado, breve e sem maiores detalhes sobre o caráter de livro independente ou não desses "planos". Apesar desse aspecto mais "movente", mais "provisório" de *Fusées*, aí se encontram, no nível puramente textual, parágrafos inteiros, e mesmo sequências de parágrafos, em estado aparentemente concluído, algo praticamente inexistente em *Mon coeur mis à nu*. Em ambos os casos, de todo modo, estamos no plano do projeto, da latência; estamos no plano dos "plans",

---

[67] "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 e un homme d'esprit"

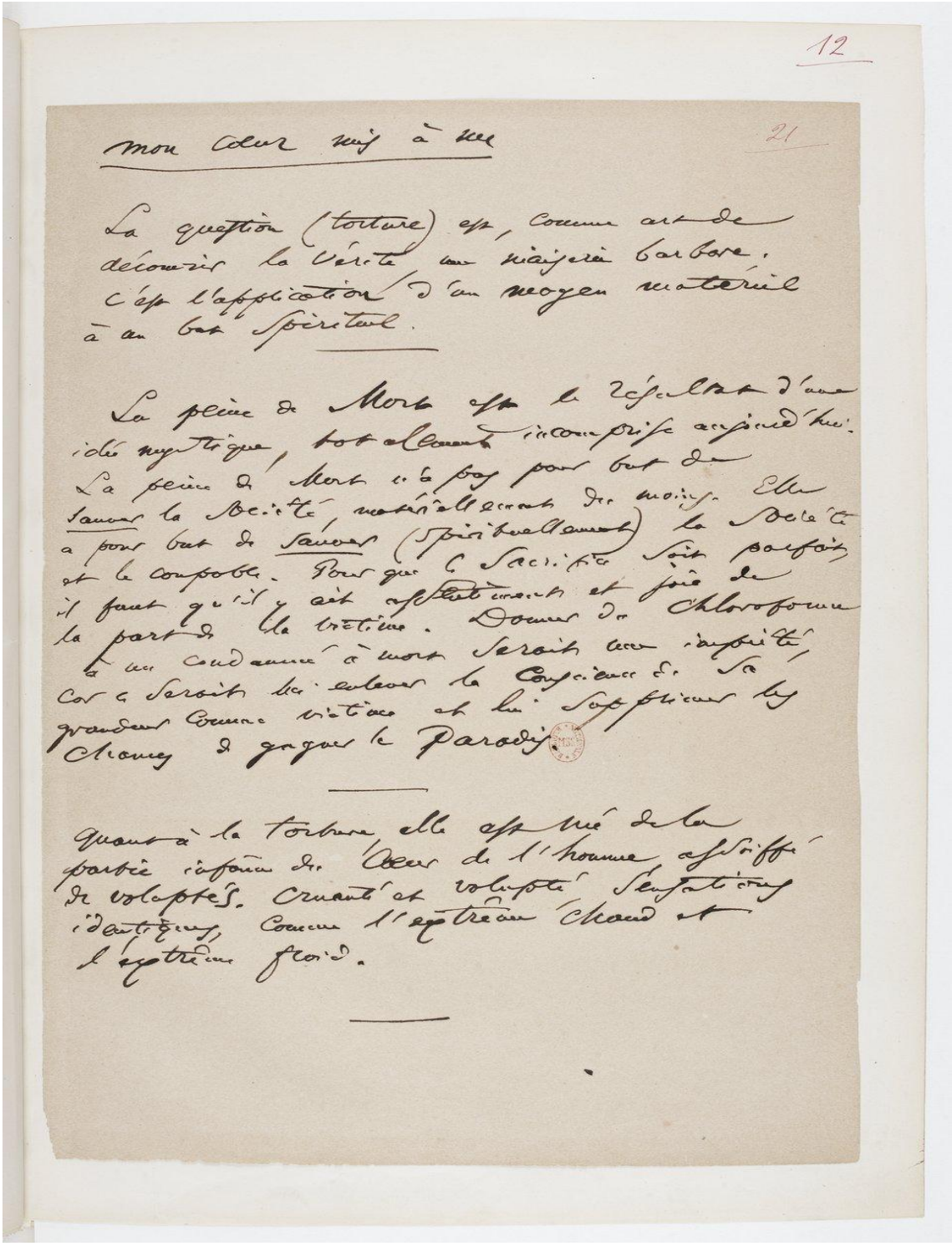
[68] "Un chapitre sur l'indestructible, éternelle, universelle et ingénieuse férocité humaine

[69] "Histoire de ma traduction d'*Edgar Poe*. Histoire des *Fleurs du mal*, humiliation par le malentendu, et mon procès"

dos “projets”, dos “fusées”, projetos-projéteis lançados ao acaso, sem acabamento a não ser em um horizonte de escritura em processo, em um movimento de buscar (e ainda não encontrar) um fechamento. O que temos é, afinal, isto mesmo que temos: qualquer coisa entre projeto e escritura, entre processo e obra, indefinível, indefinido, potencial e variável. Discussões sobre as diferenças entre *Mon coeur mis à nu* e *Fusées* podem ser válidas para identificarmos pontos de contato, divergências, ecos; não devem servir, acreditamos, para se chegar a uma possível “intenção original” de Baudelaire, sob risco de perdermos exatamente o que esses “textos”, ou essa textualidade, têm de mais significativo: a variabilidade, a tensão entre fechamento e abertura, entre projeto e obra.

Malassis decide deixar o manuscrito em estado bruto, evitando fazer cortes nos manuscritos. Tudo o que faz é colá-los em folhas maiores, sem cortes internos. Quando Baudelaire fazia um traço no papel, indicando a existência de duas “notas” separadas, Malassis optou por manter a folha intacto, sem realizar nenhum corte no papel:

Figura 1 - Página dos manuscritos encadernados por Poulet Malassis



12

21

Mon Cœur mis à nu

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

---

La peine de Mort est le résultat d'une idée mystique, tout à fait 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 le coupable. Pour que ce sacrifice soit parfait, il faut qu'il y ait assentiment et joie de la part de la victime. Donner du Chloroforme à un condamné à mort serait une impiété, car ce serait lui enlever la conscience de sa grandeur comme victime et lui soustraire les chances de gagner le Paradis.

---

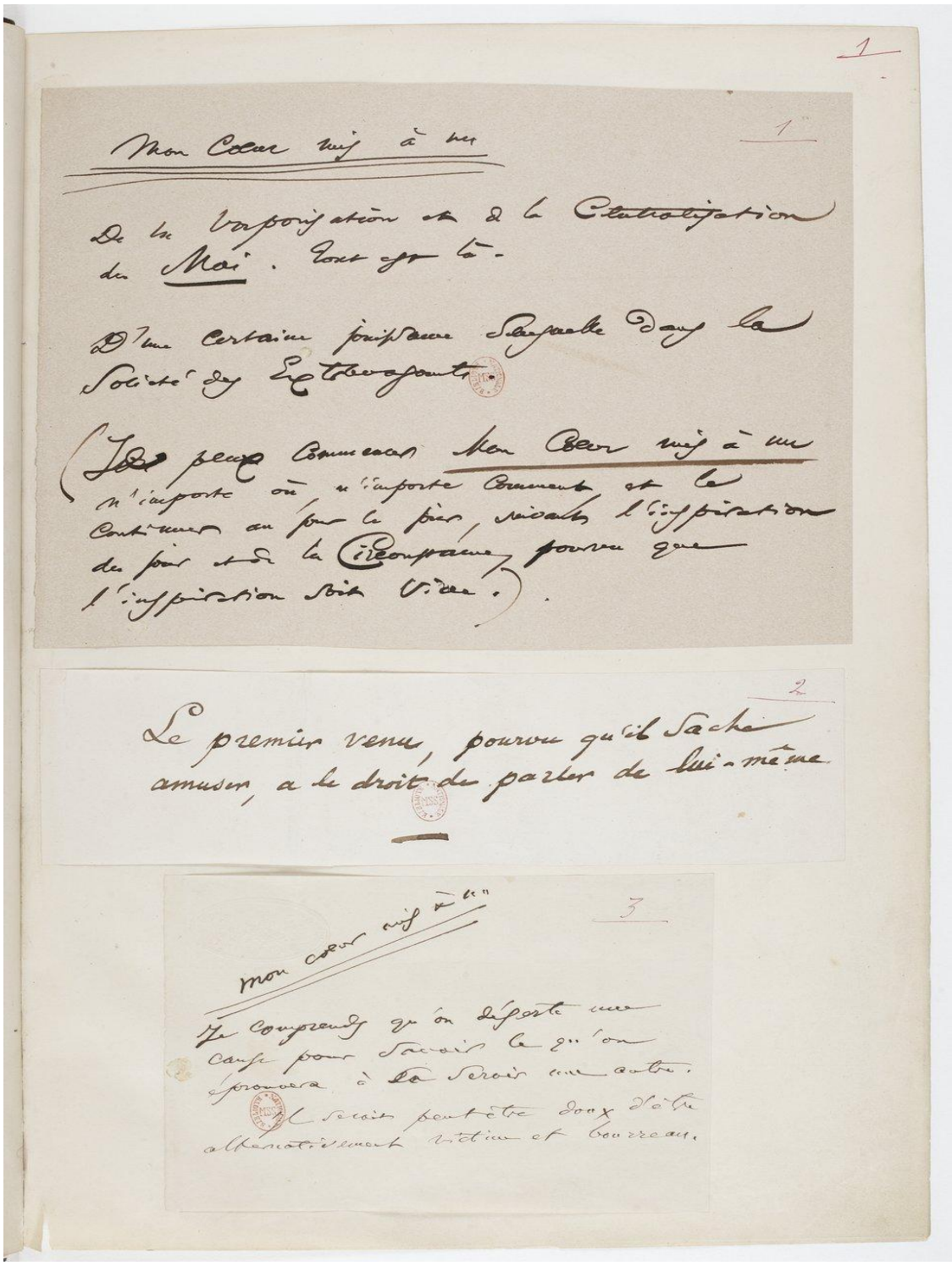
Quant à la torture, elle est née de la partie infâme du Cœur de l'homme affriffé de volupté. Cruauté et volupté sensations identiques, comme l'extrême chaud et l'extrême froid.

---

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ao mesmo tempo, talvez por uma questão de praticidade, colocou eventualmente mais de uma folha numa mesma folha de grande formato:

Figura 2 - Página dos manuscritos encadernados por Poulet Malassis



1

Mon Cœur mis à nu

De la Vaporisation et de la Centralisation du Moi. Tout est là.

D'une certaine puissance Stupéfiante dans la Société des Extravagants.

(Je peux commencer Mon Cœur mis à nu 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.)

2

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

3

Mon cœur mis à nu

Je comprends qu'on déporte une cause pour savoir ce qu'on éprouvera à la savoir une autre.

Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Esse relativo respeito ao estado bruto do texto é reconhecido e defendido por Eugène Crépet:

> Após a morte de Baudelaire, Poulet-Malassis, dada sua dupla qualidade de editor e credor, tomou posse dos papéis de seu amigo e teve o grande cuidado de reunir essas folhas avulsas e colá-las em folhas de maior formato. Mas, seguindo o exemplo do autor, que lançava ao acaso, na mesma página, ideias as mais diversas, sem sequer separá-las por um traço, Poulet-Malassis não tentou estabelecer uma divisão das matérias, o que teria sido factício e ilusório. É assim que uma confusão, de início incômoda, perturba o espírito daquele que folheia esses diários íntimos. Mas a clareza não tarda em se mostrar para um leitor atento, e as principais séries de ideias e de questões, que se desenrolam sob seus olhos, não tardam em se classificar na memória, em categorias distintas[70] (CRÉPET, 1887, p. 70)

Crépet positiviza o caráter fragmentário e incompleto de *Mon cœur mis à nu*, apontando, em certa medida, para o papel ativo que o leitor, frente a um texto dessa natureza, deve assumir. Seu respeito ao texto bruto, no entanto, não vale para considerações de outra ordem: protegendo-se de possíveis processos judiciais, Crépet decide omitir da sua publicação trechos especialmente ofensivos, prova de que nenhuma publicação, mesmo de uma obra póstuma, pode ser vista fora do trabalho editorial e do que esse trabalho mobiliza consigo:

> 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 contemporâneos[71] (CRÉPET, 1887, p. 70)

Esse trabalho editorial, aliás, estende-se para o título: Crépet agrupa *Mon cœur mis à nu* e *Fusées* como subtextos de um texto maior, que decide chamar de *Journaux intimes* [Diários íntimos], o que gera um duplo problema: não só Baudelaire jamais chamou qualquer um dos textos de "diário", como, ao contrário, há na correspondência baudelairiana uma clara intenção de que *Mon cœur mis à nu* fosse uma obra literária (ironicamente, o que restou foi um projeto, uma escritura em processo, em vias de), ligada, quando muito, a supostas confissões, não a

---

[70] "À la mort de Baudelaire, Poulet-Malassis, qui, vu sa double qualité d'éditeur et de créancier, entra en possession des papiers de son ami eut grand soin de rassembler ces feuilles détachées et de les coller sur des feuilles d'un plus grand format. Mais, s'autorisant de l'exemple de l'auteur, qui jetait au hasard, sur la même page, les idées les plus diverses, sans même les séparer par un trait de plume, Poulet-Malassis n'essaya pas d'établir une division des matières qui eût été factice et illusoire. C'est ainsi qu'une confusion, d'abord très gênante, trouble l'esprit de celui qui feuillete ces journaux intimes. Mais la clarté ne tarde pas à se faire pour un lecteur attentif, et les principales séries d'idées et de questions, qui se déroulent sous ses yeux, ne tardent pas à se classer, dans sa mémoire, en catégories distinctes"

[71] "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"

diário: "Nem *Pensées* de Pascal nem *Mon cœur mis à nu* são diários, e é distorcer fundamentalmente sua significação ceder a esse tipo de interpretação"[72] (DIDIER, 1976, p. 14). A memória de *Mon cœur mis à nu* como "diário íntimo" [*journal intime*] é tamanha que mesmo Claude Pichois, responsável pelas obras completas de Baudelaire na coleção da Pléiade, de 1975 [1983], assume o título *Journaux intimes*, ainda que ele próprio defenda que "esse título [*Journaux intimes*] é factício. Baudelaire nunca teve diário íntimo"[73] (PICHOIS, 1983, p. 1467).

A questão do título está relacionada, na verdade, com outra questão não menos relevante: o modo como *Mon cœur mis à nu* tem sido lido ao longo das edições. Isto é: Eugène Crépet, ao agrupar *Mon cœur mis à nu* (acrescido de *Hygiène*) e *Fusées* como duas partes de um mesmo título – *Journaux intimes* –, aponta para uma leitura que salienta o diarístico. Ocorre que, como já afirmamos ao retomar Didier (1973; 1976) e Pichois (1983; 2001), Baudelaire nunca escreveu diários. Cabe, pois, a pergunta: o que é *Mon cœur mis à nu*? Como vimos, Baudelaire não apenas se aproxima das *Confessions* de Rousseau, ao dizer que, se chegasse a concluir o projeto, suplantaria a obra rousseauniana, como retoma a ideia de Poe de escrever *My heart laid bare*. Nenhum dos dois casos pertence ao diário. São, quando muito, "confissões", o que coloca outra problematização: como falar de confissão em se tratando do autor que sedimentou a "impostura" (Siscar, 2007) na literatura francesa? O ocasional título *Journaux intimes* vai contra seu próprio funcionamento: sugere um texto puramente autobiográfico, diarístico, enquanto é possível pensar *Mon cœur mis à nu* como algo que não foge completamente (ao contrário, complexifica-os) dos procedimentos mais fortemente identificáveis em Baudelaire: a "despersonalização da lírica moderna" e o apelo à "fantasia" (FRIEDRICH, 1978), a capacidade, enquanto "criador artificioso" (AUERBACH, 2012, p. 326) de "dramatizar a si mesmo" (idem: 310), o fragmentário (COMPAGNON, 2010, p. 29), o prosaico (AUERBACH, 2012, p. 306) e, por último, as sempre muito comentadas "contradições" baudelairianas, que assumem diferentes denominações a depender do autor: Blanchot fala em "irregularidade" (BLANCHOT, 2011, p. 139), Auerbach fala em "sublime sombrio" (AUERBACH, 2012, p.305), Compagnon fala em "ambivalência" e em "indeterminação do sentido" (COMPAGNON, 2010, p. 24-29) e Hamburger fala, em grande parte resumindo a questão, em apenas "contradições" (HAMBURGER, 2007, p. 13):

> Quase desde o princípio, Baudelaire foi considerado progressista e reacionário, original e banal, clássico e moderno, cristão, satanista e materialista, artista

[72] "Ni les *Pensées* de Pascal, ni *Mon cœur mis* à *nu* de Baudelaire, ne sont des journaux, et c'est fausser fondamentalement leur signification que de ceder à ce genre interprétation"
[73] "Ce titre [*Journaux intimes*] est factice. Baudelaire n'a jamais tenu de journal intime"

> consumado e mau escritor, moralista rigoroso e homem incapaz de sinceridade. A maior parte das divergências fundamentais com respeito às atitudes e às intenções de Baudelaire se devem a suas próprias contradições; e ele estava bem consciente dessas contradições. (HAMBURGER, 2007, p. 13)

O que chama a atenção é que tanto Poe quanto Baudelaire foram responsáveis pelo artifício de "dramatizar a si mesmo" de que fala Auerbach, assumindo a tarefa de afastar o eu empírico do sujeito poético, problematização que não estaria ausente de *Mon cœur mis à nu*, levando a "experimentar 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 nega a "poesia do coração"; no lugar do empírico, defende o imaginário, o "amor à mentira", dando os primeiros passos para toda a problemática da subjetividade presente na poesia moderna. Recupera-se a "verdade das máscaras" de que falava Oscar Wilde (WILDE apud HAMBURGER, 2007, p. 86). Entra em cena a lógica baudelairiana exposta por Blanchot (2011, p. 139), em que a reflexão e a ironia convivem com uma aparente expressão confessional: "Frieza, mas na paixão, paixão sem limites, mas nos limites mais firmes, a maior loucura da sensibilidade afirmando-se pela lucidez, pela reflexão, pela crítica, pela ironia".

Eugène Crépet, que comprara o manuscrito por 300 francos de Malassis, teve também ele que vender os papéis, numa sequência de bancarrotas pessoais que não deixa de fazer lembrar as dívidas que sempre enfrentou o próprio Baudelaire. Armand de Barenton adquire os manuscritos em 1890, e em 1907 é Gabriel Thomas que adquire os papéis, substituindo a encadernação, sem alterar, no entanto, o trabalho de organização de Malassis. Mais tarde, os manuscritos passam para Marcel Bénard. Em 1925, Armand Godoy adquire os manuscritos, colocando-os à disposição de Jacques Crépet, filho de Eugène Crépet, que produz a primeira edição crítica dos assim chamados *Journaux intimes*, em 1938, pela Mercure de France. Em 1949, Crépet publica uma segunda edição crítica, em parceria com Georges Blin, dessa vez pela Librairie José Corti. A edição das *Oeuvres complètes* (Pléiade, 1975), organizadas por Claude Pichois, tem acesso aos manuscritos de *Mon cœur mis à nu* graças a Jean-Charles Godoy, filho de Armand Godoy. Em 1988, aproveitando-se da valorização ao longo dos anos e firmando-se como o único que teve algum ganho financeiro relevante com os manuscritos, vende-os pelo valor de 2.200.000,00 francos (levando em conta a desvalorização pela inflação, equivaleria a aproximadamente 530 mil euros atualmente[74]) para a Biblioteca nacional francesa, responsável até hoje pelos manuscritos.

[74] Cálculo baseado no Institut National de la Statistique et des Études Économiques (http://www.insee.fr).

*1.2 A verdade das máscaras*

São raros os estudos sobre *Mon cœur mis à nu*. Como lembra Berardinelli, "a pesquisa de Baudelaire prosador permanece uma pesquisa aberta: como aparece também no peculiaríssimo estilo 'privado', assintático, nominal e cumulativo do diário *Mon cœur mis à nu*" (BERARDINELLI, 2007, p. 54). Mesmo entre autores-leitores atentos e cuidadosos, não raro *Mon cœur mis à nu* é mencionado como um diário íntimo: "o fragmento mais longo dos diários íntimos de Baudelaire" (COMPAGNON, 2010, p. 17); "foi o Baudelaire clássico que observou em seu diário" (HAMBURGER, 2007, p. 32) etc. Leu-se, e lê-se ainda, *Mon cœur mis à nu* como "écrits intime", "journaux intimes" (ambas as expressões presentes como título das várias edições de *Mon coeur mis à nu*), texto que não é literatura, tampouco projeto, mas episódios diarísticos, lembretes pessoais (dívidas, cartas a escrever...), diário íntimo. Ignoram-se não apenas a ambiguidade entre sujeito poético e eu empírico que percorre a obra baudelairiana, como também o polimorfismo dos gêneros (BERNARD, 1959, p. 9), que torna impossível falar, em Baudelaire, em um ou outro gênero "puro", em uma identificação direta ou não entre sujeito poético e eu empírico. O título *Mon cœur mis à nu* evidentemente permite uma leitura (mais fácil) diarística do texto. Mas esse caminho pode levar a consequências pouco proveitosas. Primeiro porque, ao encarar *Mon cœur mis à nu* como um diário, perde-se seu aspecto movente, provisório, inacabado, incompleto. E perde-se com ele a materialidade mesma dos manuscritos, as tensões fundamentais entre processo e obra, entre projeto e escritura. Além disso, uma perspectiva diarística tende a resumir episódios cotidianos, de importância menor, numa suposta vida empírica do poeta; tudo o que se enxerga é o "despontar dos sentimentos, as metamorfoses da personalidade e […] as repercussões dos acontecimentos exteriores numa alma" (BASTIDE, 2010, p. 355). As contradições de Baudelaire, a verdade das máscaras, suas mais diversas imposturas, tudo isso é sacrificado para que *Mon cœur mis à nu* possa ser domesticado como um diário.

Não queremos dizer com isso que *Mon cœur mis à nu* não tenha traços confessionais; tampouco dizemos que seja puramente confessional. O que tentamos evidenciar é uma tensão que subjaz ao texto, ou melhor, uma tensão que está na base mesma desse tipo de textualidade. Como expusemos anteriormente, a obra baudelairiana é atravessada pela impostura, por ambiguidades, contradições insolúveis, por uma verdade das máscaras que confunde biográfico e fictício. No caso de *Mon cœur mis à nu*, no entanto, esse movimento de tensão atinge graus extremos. Baudelaire não apenas filia-se a um tipo de texto que tem nas *Confessions* de

Rousseau seu maior exemplo, como também se permite tratar de episódios e assuntos diretamente ligados à sua vida pessoal: uma ida ao Louvre acompanhado de uma prostituta,

> Todos esses imbecis da Burguesia que falam toda hora as palavras: 'imoral, imoralidade, moralidade na arte' e outras bobagens, me fazem pensar em Louise Villedieu, puta de cinco francos, que, me acompanhando certa vez ao Louvre, aonde nunca tinha ido, ficou vermelha, cobria o rosto, e me puxava toda hora pela manga, me perguntando, diante das estátuas e quadros imortais, como podíamos exibir publicamente tais indecências (BAUDELAIRE, 1975, p. 707)[75];

retratos de tipos sociais (geralmente negativamente), "Belos retratos de alguns imbecis: Clément de Ris. Castagnary. Retratos de magistrados, de funcionários, de diretores de jornal, etc."[76] (BAUDELAIRE, 1975, p. 685); referências à infância, "Sentimento de *solidão*, desde minha infância. Apesar da família – e principalmente entre os colegas –, sentimento de destino eternamente solitário"[77] (BAUDELAIRE, 1975, p. 680); opiniões políticas, "Os ditadores são os domésticos do povo – nada mais – uma porcaria de papel aliás – e a glória é o resultado da adaptação de um espírito com a idiotice nacional"[78] (BAUDELAIRE, 1975, p. 692)... É inegável que há aí certo eu baudelairiano que se coloca na fronteira imprecisa entre o biográfico, o empírico, e o fictício, o artificial e artificioso. Não é à toa que já se lê na primeira nota, conforme a ordenação dada por Poulet-Malassis, "da vaporização e da centralização do *Eu*. Está tudo aí" (BAUDELAIRE, 1975, p. 676). O sujeito, ou o "eu", oscila entre vaporização e centralização, entre desaparecimento e evidenciamento, entre eu e outro, entre confissão e criação. Ainda que chegue a mencionar em sua correspondência pessoal a intenção de chegar a uma obra de caráter mais confessional, Baudelaire não se distancia daquilo que ajuda, junto com o próprio Poe, a introduzir na lírica moderna: a tensão entre sujeito biográfico e sujeito poético, a impostura, a verdade das máscaras. Ao se lançar à tarefa de escrever *My heart laid bare*, retomando o projeto de Poe, ou *Mon cœur mis à nu*, pensando especificamente na experiência-projeto baudelairiana, a confissão já entra no espaço literário; ou melhor, a confissão já passa a habitar a dimensão do impossível. Poe, como já citamos, afirma que

---

[75] "Tous les imbéciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots : immoral, immoralité, moralité dans l'art et autres bêtises me font penser à Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui m'accompagnant une fois au louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait devant les statues et les tableaux immortels comment on pouvait étaler publiquement de pareilles indécences."

[76] "Jolis portraits de quelques imbéciles: Clément de Ris. Castagnary. Portraits de magistrats, de foctionnaires, de directeurs de journaux, etc."

[77] "Sentiment de *solitude*, dès mon enfance. Malgré la famille, - et au milieu des camarades, surtout, - sentiment de destinée éternellement solitaire"

[78] "Les dictateurs sont les domestiques du peuple, - rien de plus, - um foutu rôle d'ailleurs, - et la gloire est le résultat de l'adaptation d'um esprit avec la sottise nationale"

nenhum homem poderia escrever esse livro; o papel queimaria ao contato com a pena em chamas. Como se a confissão fosse por si só impossível; como se uma literatura confessional fosse necessariamente irrealizável. É, ainda assim, um horizonte, um objeto desejado, um projeto, uma tensão, uma dobra. Tanto que Baudelaire ainda pretende se lançar à tarefa de escrever um livro desse tipo, sem, no entanto, desprezar o caráter impossível desse tipo de texto: para escrever tal livro, precisaria das cartas enviadas e recebidas ao longo da vida, precisaria de dinheiro para sair da França após a publicação, fugindo dos processos que certamente moveriam contra ele; precisaria, enfim, de todo um aporte material e literário ao qual não tem, não é possível ter, acesso.

Um ponto, de todo modo, parece certo: *Mon cœur mis à nu* não é diário. Primeiro porque Baudelaire nunca se referiu a nenhum diário. Nunca mencionou *Mon cœur mis à nu* como diário, mas como livro, ou projeto de livro: "Sobre todos os sonhos literários a realizar em Honfleur, não escreverei nada aqui. Seria muito demorado. Será mais rápido em uma conversa. Em resumo, 20 temas de romance, 2 temas de drama, e um grande livro sobre mim mesmo, Minhas Confissões"[79] (BAUDELAIRE apud BLIN e CRÉPET, 1949, p. 190). Do mesmo modo, o livro imaginado por Poe nunca teve qualquer relação com um diário íntimo. E, por último, as *Confessions* de Rousseau, outro farol no horizonte baudelairiano ao se lançar à escritura de *Mon cœur mis à nu*, nunca foi, ou pretendeu ser, diário. Em segundo lugar, um diário íntimo pressupõe a escrita diária e mais ou menos regular de episódios cotidianos, uma escritura perfeitamente situada em certo espaço temporal do autor empírico. O que se tem é um projeto de livro, uma escritura em processo, uma obra em escritura. Se Eugène Crépet dá o título *Journaux intimes* para isso, trata-se de um gesto de difícil justificativa; ou melhor, um gesto que só encontra justificativa na dificuldade de categorizar *Mon cœur mis à nu* ou na exigência comercial e mercadológica de dar para essa obra-projeto um caráter mais acabado, sendo o diário uma solução mais ou menos satisfatória para esse inacabamento estrutural. Enxergar *Mon cœur mis à nu* como diário íntimo significa abrir mão de duas tensões fundamentais: 1) de um lado, perde-se a tensão entre processo e obra que está na base de *Mon cœur mis à nu*; a ideia de diário transforma um texto em processo, uma obra em vias de escritura, em um texto coeso, em uma unidade textual identificável e categorizável; desaparece a dobra entre projeto e obra, entre processo e texto; 2) de outro lado, abre-se mão do próprio aspecto

[79] "De tous les rêves littéraires à accomplir a Honfleur, je ne t'em parle pas. Ce serait trop long. Ce sera moins long dans la conversation. Bref, 20 sujets de romans, 2 sujets de drames, et um grand livre sur moi-même, Mês Confessions"

ficcional; ou melhor: dessa tensão entre texto confesional e impostura; perde-se o intervalo entre o biográfico e o literário.

Nesse sentido do confessional, mesmo que se quisesse, contra tudo, seguir atualmente pelo caminho pouco frutífero do diário íntimo, ainda assim seria interessante ter em mente aquilo que afirma Saramago:

> Por muito que se diga, um diário não é um confessionário, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção. Talvez pudesse chegar mesmo a ser um romance se a função da sua única personagem não fosse a de encobrir a pessoa do autor, servir-lhe de disfarce, de parapeito. Tanto no que declara como no que reserva, só aparentemente é que ela coincide com ele. De um diário se pode dizer que a parte protege o todo, o simples oculta o complexo. O rosto mostrado pergunta dissimuladamente: Sabeis quem sou?, e não só não espera resposta, como não está a pensar em dá-la (SARAMAGO, 1997, p. 471).

### *1.3 A obra impossível*

Das *Fleurs du mal* até *Mon cœur mis à nu*, passando por *Spleen de Paris*, há em Baudelaire um movimento não apenas em direção à prosa, isso que já muito se discutiu na passagem das *Fleurs du mal* para *Spleen de Paris*, mas um movimento relativamente explícito à dispersão, ou melhor, ao enfraquecimento da ordenação.

O que é surpreendente nos poemas em prosa de Baudelaire não é propriamente fazer poesia em prosa: a mistura, se assim podemos dizer, entre poesia e prosa aparece na literatura francesa desde pelo menos a primeira metade do século XIX, com Aloysius Bertrand (isso para não mencionar Rousseau no século XVIII), ainda que com evidentes diferenças em relação ao que propõe (e faz) Baudelaire. O que surpreende é, como mostra Berardinelli, o fato de Baudelaire "começar a escrever os poemas em prosa mais ou menos nos mesmos anos em que concluía as *Fleurs du mal*" (BERARDINELLI, 2007, p. 50). O próprio poeta francês não saberia explicar essa passagem. O fato é que, a partir das *Fleurs du mal*, cresce em Baudelaire isso que Berardinelli chama de "necessidade da prosa" (BERARDINELLI, 2007, p. 50), à semelhança do que ocorrera com autores como Púchkin e Leopardi. É surpreendente que a prosa baudelairiana venha acompanhada também de outro modo de lidar com a obra como unidade com início, meio e fim: enquanto as *Fleurs du mal* formavam um todo coeso dividido em seis partes devendo ser lidas sequencialmente e sem negligenciar nenhum poema, *Spleen de Paris* tem um funcionamento antagônico:

> estou lhe enviando uma pequena obra da qual não se poderia dizer sem justiça que não tem nem pé nem cabeça, já que, ao contrário, tudo é ao mesmo tempo pé e cabeça,

> alternativamente e reciprocamente. Peço que considere que admiráveis comodidades essa combinação nos oferece a todos, a você, a mim e ao leitor. Podemos cortar onde quisermos, eu meu devaneio, você o manuscrito, o leitor a leitura. […] Retire uma vértebra, e as duas partes dessa tortuosa fantasia se rearranjam sem dificuldade. Esquarteje-a em muitos fragmentos, e você verá que cada um pode existir à parte (BAUDELAIRE, 1983, p. 275)[80]

A que comodidades Baudelaire se refere exatamente? Como ele afirma, o conteúdo de *Spleen de Paris* é o mesmo das *Fleurs du mal*, ainda que essa afirmação não esteja livre de contestações: "Em suma, é ainda as *Flores do mal*, mas com muito mais liberdade, detalhe e troça"[81] (BAUDELAIRE apud GUIETTE, 1964, p. 849). A diferença não estaria exatamente nos conteúdos, mas nisso que se convencionou chamar, não sem problemas, de forma, modos de articular e veicular textualmente aqueles conteúdos. Guiette defende que para Baudelaire o "poema em prosa é menos uma forma que um voluntário apagamento da forma"[82] (GUIETTE, 1964, p. 851), o que mantém semelhanças com as leituras de Mendès, Laconte de Lisle e Pierre Louÿs, para os quais Baudelaire não seria um poeta, mas alguém que consegue pensar somente em prosa; cada poema das *Fleurs du mal* seriam, nessa perspectiva, poemas em prosa traduzidos em versos, enquanto "os pequenos poemas em prosa seriam apenas os 'rascunhos'"[83] (GUIETTE, 1964, p. 845). Interessante pensar, a partir daí, que o poema em prosa baudelairiano (e, portanto, especificamente *Spleen de Paris*) já aparece ligado fortemente a uma ideia de rascunho, a certo modo de pensar o texto e o poético que incorpora o inacabado, o disperso, o projeto como parte de uma poética. Baudelaire se pergunta:

> Quem de nós, nesses dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e contrastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?[84] (BAUDELAIRE, 1983, p. 275-276)

A partir de então, é a forma que se adapta aos "movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência". Em 1853, Baudelaire já demonstrava

---

[80] "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. 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"

[81] "En somme, c'est encore les *Fleurs du mal*, mais avec beaucoup de liberté, et de détail, et de raillerie"

[82] "le poème en prose est moins une forme qu'un volontaire effacement de la forme"

[83] "les petits poèmes en prose ne seraient que ses 'brouillons'"

[84] "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?"

sua convicção de que o culto à forma tem seus perigos: “O gosto sem limites pela forma pode levar a desordens monstruosas […] A paixão frenética da arte é um câncer que tudo devora […] A especialização excessiva de uma faculdade leva ao nada”[85] (BAUDELAIRE, 1997). A forma fixa (e aqui nos referimos aos alexandrinos das *Fleurs du mal*) explode. Abre lugar para a ordenação movente, para o que não se deixa apreender, para o cambiante, para o que não se fecha. *Mon cœur mis à nu* cristaliza a abertura: “Posso começar *Mon cœur mis à nu* não importa onde, não importa como, e continuá-lo no dia a dia, seguindo a inspiração do dia e da Circunstância, desde que a inspiração esteja viva”[86] (BAUDELAIRE, 1983, p. 676). O que achamos necessário mostrar é que o poema em prosa de Baudelaire não é somente uma ruptura com o verso clássico, formulando um novo lugar para o poético; é também um novo modo de ordenar esse poético (que se torna dispersivo, sem ordem, sem “pé nem cabeça”), e, por conseguinte, um novo modo de ler: o leitor pode interromper sua leitura; o editor pode ordenar o manuscrito como quiser; os percursos internos de leitura se ramificam e se emaranham.

Nesse contexto, há uma dupla dimensão do impossível em *Mon cœur mis à nu*: 1) de um lado, a impossibilidade de fixar uma ordem para a leitura, a impossibilidade de se ter uma leitura ordenada. Se em *Spleen de Paris* Baudelaire já deixava o leitor (e, no limite, o próprio editor) livre para seguir a ordenação que bem entendesse, em *Mon cœur mis à nu*, por razões mais ao acaso do que de propósito, isso é levado ao extremo, já que o texto não é sequer ordenado. Talvez porque não seja texto, não no sentido que Baudelaire *projetava*. O que há é um projeto de texto, um texto em processo, uma escritura em vias de. Autores como Didier defenderão que isso já é por si só um texto, um tipo de escritura, um tipo de poética, uma poética do rascunho. Traremos adiante alguns questionamentos a partir daí. Fiquemos, por enquanto, com essa dimensão do impossível em *Mon cœur mis à nu*: um texto que, se tomada forma como foi deixado por Baudelaire, não tem qualquer ordenação, um texto que leva às últimas consequências o enfraquecimento da ordenação das partes presente em *Spleen de Paris*; aqui, a ordenação é uma explícita construção editorial, motivada por uma necessidade prática de dar a um projeto de livro, a uma obra em processo de escritura, uma unidade bibliográfica mais ou menos estável; 2) de outro lado, há uma dimensão do impossível a que já nos referimos anteriormente e, como se poderá perceber, não está completamente isolada do que expomos no item 1. Referimo-nos a um tipo de impossibilidade estrutural, da qual a impossibilidade

---

[85] “Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux […] La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste […] la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant”

[86] “Je peux commencer *Mon cœur mis* à *nu* 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”

comentada no item 1 seja talvez um efeito. Referimo-nos à própria impossibilidade de haver livro, em parte pelo própria impossibilidade, retomando Poe e Baudelaire, de se escrever um livro desse tipo, seja por razões práticas (necessidade de ter acesso a correspondências já perdidas, por exemplo), seja por razões por assim dizer literárias (o confessional que não tem como ser escrito, já que, ao ser escrito, entra no espaço do literário, do fictício, da tensão entre biográfico e ficcional, entre eu e outro); de outra parte, pela impossibilidade de se traçar um acabamento para *Mon cœur mis à nu*, a impossibilidade de se encontrar algum tipo de fechamento para um texto que é projeto e processo.

### *1.4 Projeto de escritura e escritura em processo*

Ao propor uma análise das (re)traduções brasileiras de *Mon cœur mis* à *nu*, estamos trabalhando com duas variabilidades simultâneas: de um lado, a variabilidade das traduções, os conflitos de modos de ler e dizer *Mon cœur mis à nu*; de outro lado, a variabilidade do próprio "original", na medida em que estamos diante de um tipo de escritura que se move entre realização e não realização, entre texto e não texto, configurando mais (ou menos) do que um (im)possível texto, um tipo singular e complexo de textualidade.

O que é, afinal, *Mon cœur mis à nu*? Como mostramos, defini-lo como um diário íntimo é insuficiente e limitador, pois apaga tensionamentos fundamentais e produz um efeito de acabamento que só poderia trazer vantagens para um projeto editorial mais alinhado a certas expectativas comerciais. Para lidar de modo mais produtivo com o inacabamento de *Mon cœur mis à nu*, procurando não apagar o rascunho e o provisório, pode-se recorrer à noção de poética do rascunho (DIDIER, 1973). Nesse caso, entende-se que obras ditas inacabadas, incompletas, inscrevem-se num tipo de poética em que o aspecto dispersivo, provisório, as marcas mesmas do manuscrito... integram um determinado fazer poético, uma poética do rascunho.

À primeira vista, temos aí uma noção que nos permite valorizar a singularidade desse tipo de obra, isto é, seu caráter de rascunho. Nessa proposta, se há escritura, há obra; o incompleto e o rascunho fazem parte desse tipo de texto, são significativos, produzem sentidos e condicionam modos de ler. A noção de poética do rascunho não está, contudo, isenta de problemas. Afinal, essa noção de "poética" pode trazer consigo a ideia de um conjunto de fazeres e procedimentos mais ou menos fixos; homogeneíza as singularidades desses (não) textos e transforma tensões, dobras e contradições em elementos formais, semânticos etc. de uma poética.

O que se observa em *Mon cœur mis à nu* é uma série de tensões permanentes: uma tensão entre processo e texto, entre projeto e obra, entre interioridade e exterioridade, entre intenção de acabamento e puro estado de abertura, entre necessidade prática de ordenação e impossibilidade de uma única ordenação... A noção de poética do rascunho pode apagar essas tensões, ou transformá-las em elementos não dinâmicos de uma poética, de um fazer poético fechado e estático. As potencialidades, as latências formais, as virtualidades dessa textualidade observável em *Mon cœur mis à nu* podem ser atenuadas em nome de uma poética do rascunho. Não estamos, com isso, negando o rascunho. Estamos, ao contrário, tentando chegar a uma posição crítica e teórica que nos permita trabalhar exatamente com as latências evirtualidades de *Mon cœur mis à nu*, sem ter que abrir mão das tensões que o atravessam. A noção de poética do rascunho é categórica ao afirmar que, se há escritura, há texto, independente do seu "estado" e, por conseguinte, desse "texto". O não acabamento e as marcas "matéricas" desse rascunho entram no jogo dessa poética.

Acreditamos, assim, que nossa análise torna-se mais produtiva e dinâmica se partimos das tensões em *Mon cœur mis à nu*: tensão, como já mencionamos, entre projeto e obra... Tensão, finalmente, entre texto e não texto. Quais são, afinal, os limites dessa textualidade observável em *Mon cœur mis à nu*? E qual é, ou quais são, o(s) modo(s) de retextualizar *Mon cœur mis à nu* em uma tradução? Como essas tensões podem ser (re)apresentadas em uma tradução? É preciso assumir uma posição teórica, crítica e analítica que não abra mão das latências formais, das virtualidades, das potencialidades de *Mon cœur mis à nu*; uma posição que parta das tensões como modo de mais dinamicamente dar conta dessa textualidade que coloca em questão permanentemente as fronteiras e as movências entre texto e não texto. Mais do que afirmar que *Mon cœur mis à nu* é texto, já que há escritura, aí identificando um tipo de poética que abriga, conforma e, numa leitura radical, homogeneíza tensões e latências, acreditamos ser mais produtivo ocupar esse entremeio, esse intervalo entre o texto e o não texto, situar-se nessa dobra entre o que é e o que quer ser. Se nosso objeto é complexo, ganhamos mais potencializando sua complexidade do que procurando atenuá-la, homogeneizá-la, transformá-la em algo passível de solução.

Nosso entendimento de *Mon cœur mis à nu* começa, a partir daí, a se tornar mais evidente. Pensamos mais em uma textualidade do que em um texto ou um não texto; uma textualidade em que tensões fundamentais se manifestam: *Mon cœur mis à nu* é um inacabamento que quer se fechar, um projeto que quer ser obra, uma escritura em processo que almeja ser texto. Categorizar *Mon cœur mis à nu* como texto ou não texto pode trazer vantagens práticas, mas desvantagens analíticas, apagando essas tensões que, acreditamos, estão no cerne

desse tipo de textualidade. O que está em jogo é uma movência, um intervalo entre processo e texto, projeto e escritura. Aplicar a noção de poética do rascunho é assumir que *Mon cœur mis à nu* já é texto, e, assim, apagar, ou ao menos atenuar, essas tensões. Negar a possibilidade de que *Mon cœur mis à nu* seja texto é, além de apagar essas mesmas tensões, reafirmar a posição daqueles que viram *Mon cœur mis à nu* como um projeto inacabado e sem importância, de valor puramente documental ou, para fins comerciais, diarístico. Diante de algo que se funda na movência e na(s) tensão(ões), devemos trabalhar com um nível de análise que admita a tensão, a variabilidade; caso contrário, caímos no risco de categorizar *Mon cœur mis à nu* e perder sua dimensão movente e tensa, isso que é, afinal, sua dimensão mais produtiva e significativa.

Cabe, dessas considerações, a pergunta: como nos referirmos a *Mon cœur mis à nu*? Não são, como quiseram e querem alguns, escritos íntimos de Baudelaire, tampouco diários. Também é problemático mencioná-lo como suas confissões. Alguns, como Didier (1973) e Pichois (1983; 2001), preferem se referir a ele como obra, como texto, numa proposta de vê-lo como texto literário inscrito em uma poética do rascunho; seu inacabamento deixa de fazer parte de uma tensão, de uma dobra, e passa a ser uma característica mais ou menos fixa, uma dimensão encerrada em uma poética com procedimentos específicos e até certo ponto homogêneos. Referir-se a *Mon cœur mis à nu* como fragmentos traz também um problema: não estamos diante de fragmentos que são parte de um todo, de uma unidade. Baudelaire está tentando dar uma forma para aquelas notas, para aqueles apontamentos; nesse gesto, intensifica a tensão entre processo e texto, entre projeto e obra. Sua correspondência pessoal, aporte paralelo que nos auxilia a identificar aspectos mais objetivos do seu projeto, atestam que *Mon cœur mis à nu* só existe enquanto projeto de obra e escritura em processo. Ao nos referirmos a *Mon cœur mis à nu*, talvez seja mais conveniente falarmos em um projeto de escritura e em uma escritura em processo, termos que abrigam até certo ponto essa tensão fundamental entre processo e texto, projeto e obra.

O que entendemos, no entanto, quando nos referimos a "processo"? Ao trabalharmos, via (re)tradução, com o tipo de textualidade identificável em *Mon coeur mis à nu*, aproximamo-nos, quase automaticamente, de certas discussões que atravessam a crítica genética, sendo a mais relevante aquela que diz respeito à noção de processo, fundamental para uma parte considerável dos geneticistas:

> os geneticistas apresentam a noção de *processo*, entendido como uma reconstrução das etapas da criação. Para Almuth Grésillon, por exemplo, [...] esse suposto 'processo' seria principalmente um processo de leitura, e não de um autor, mas do geneticista. (ZULAR e PINO, 2007, p. 27)

É preciso, de imediato, esclarecer dois pontos:

Em primeiro lugar, Grésillon, juntamente com certa parte da crítica genética, não enxerga a noção de *processo* como uma restituição utópica do que se poderia chamar mais comumente de "processo criativo" de determinado autor em determinado texto. Isto é: originada das viradas epistemológicas ocorridas na década de 1960 (ZULAR, 2002, p. 15), a crítica genética já nasce informada por uma reflexão mais desconfiada de pressupostos que de algum modo pareçam admitir uma dimensão supra-histórica e apontar para "a busca das origens, ligada aos ideais do romantismo" (PINO, 2004, p. 75). Não se busca, portanto, uma versão final "sagrada" do texto em questão, a reconstituição científica e inquestionável do "processo criativo" daquele autor. Processo, aqui, significa processo de leitura (do geneticista), que tentaria

> colocar esses tempos dispersos no espaço em uma ordem temporal [...], em um movimento com direção. O processo então não é dado, é construído, e consiste na criação de uma sequência ou cronologia com um sentido determinado (ZULAR e PINO, 2007, p. 28)

Admite-se a impossibilidade de se reconstituir o processo do autor, almejando-se, em compensação, a construção de um processo de leitura que transforme a heterogeneidade temporal do manuscrito em uma sequência cronológica com dado sentido. O processo, nessa crítica genética, está fortemente atrelado, assim, a um ideal de ordem e sentido cronológicos construídos pela leitura do geneticista, transformando a heterogeinadade espaço-temporal em organização e sentido cronológicos.

Em segundo lugar, é preciso destacar que trabalhamos aqui com outra noção de processo. Como destacam Zular e Pino, o caso das ditas obras inacabadas coloca em evidência o fato de que "o valor não estaria na última versão, mas no processo" (2007, p. 30). E processo, no caso dos dois autores, não é o processo "cronológico" de parte da crítica genética, mas um processo que envolve "hesitações, tensões por vezes insolúveis que não tendem a lugar nenhum, não têm um ponto de partida fixo, mas muitos que se definem sempre pelo passo seguinte, e não por uma tendência anterior, preexistente" (ZULAR e PINO, 2007, p. 40). Não estamos, portanto, na mesma perspectiva daqueles que veem na noção de "processo" uma ideia de continuidade (cronológica, espacial, semântica etc.). *Mon coeur mis à nu*, como afirmamos, deve ser entendido (ou pode ser melhor entendido) quando colocado no intervalo entre continuidade e descontinuidade, quando situado na tensão mesma entre processo e obra, projeto

e texto, de onde nossa percepção de ser mais interessante, em se tratando de *Mon coeur mis à nu*, falarmos não em um "texto", que necessariamente nos colocaria em um dos dois lados da tensão, mas em uma *textualidade*, termo que tem a capacidade de abrigar as tensões e contradições que habitam essa escritura.

Trabalhar com essa textualidade significa que não devemos enquadrá-la em categorias estanques de texto e não texto, acabamento e inacabamento, unidade e fragmentação. Devemos ocupar esse intervalo, esse entremeio, devemos trabalhar nas próprias tensões que estão em *Mon cœur mis à nu*, tensão entre forma e não forma, texto e não texto. Estamos, assim, no âmbito das virtualidades e variabilidades. A tradução, e sobretudo a retradução, pode ser um lugar privilegiado para observar esses modos de ler e dizer *Mon cœur mis à nu*, situando-o em um contorno de obra, em um limite de texto.

# Capítulo III: Retraduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*

## 1 Questões centrais e percurso investigativo

Entender a retradução como um espaço de coexistência de modos de ler e dizer determinado texto nos levou a investigar de que maneira *Mon cœur mis à nu* tem sido visto por críticos, editores e por nós mesmos, o que faz parte da própria historicidade da obra e pode ter implicações diretas nas traduções brasileiras. Ao pretendermos analisar essas (re)traduções, julgamos necessário o estabelecimento de uma série de perguntas (não necessariamente estanques ou sem qualquer relação entre si) que guiarão nossa investigação. A primeira delas advém do funcionamento mesmo da retradução, entendida como a coexistência de modos possíveis de (re)ler e (re)escrever um texto, a depender do tipo de relação que o (re)tradutor estabelece e a posição a partir da qual se relaciona com aquele texto: de que modo os (re)tradutores brasileiros veem *Mon cœur mis à nu*? Qual é sua postura (ou sua posição) tradutória? Em que medida essas traduções procuram acentuar ou atenuar o inacabamento e a dispersão? Se, seguindo as palavras de Lefevere, considerarmos que

> a Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada (LEFEVERE, 2007, p. 11),

que tipo de Baudelaire as traduções brasileiras produzem/reproduzem no Brasil? O parnasiano das muitas traduções brasileiras das *Fleurs du mal*? O prosaico de *Spleen de Paris*? O criador artificioso da impostura e da máscara? Nesse sentido, que importância assume nas (re)traduções brasileiras a classificação *journaux intimes*, e como se comportam diante dessa problemática?

Além disso, ao discorrermos sobre as muitas razões para a realização de uma "nova tradução", isto é, de uma retradução, pudemos estabelecer uma lista com diferentes justificativas, a depender de cada projeto tradutório e, sobretudo, cada tipo de relação que o tradutor estabelece com o texto. A pergunta é, então, necessária: por que retraduzir *Mon cœur mis à nu*? Que justificativa(s) parece(m) sustentar as (re)traduções brasileiras? Quais delas parecem estar mais aliadas a demandas mercadológicas e quais delas parecem mais comprometidas com uma possível nova visão sobre o texto a ser traduzido? Todas elas travam diálogo direto com a primeira tradução no Brasil, numa clara proposta revisionista ou mesmo de correção e aperfeiçoamento?

Finalmente, e ainda na esteira de Lefevere, é necessário que, na análise de traduções, perguntemo-nos "quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público" (LEFEVERE, 2007, p. 21). Já nos perguntamos por que e em que circunstâncias se deu cada (re)tradução brasileira. Cabe, por último, perguntarmo-nos quem são esses (re)tradutores e para que tipo de público se dirigem, ou seja, "quem é o tradutor [...], determinar sua posição tradutória, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutório" (BERMAN, 1995, p. 16). O que esse tradutor traduz, quem é, qual é seu lugar social, que outras traduções já realizou, qual é seu envolvimento com a própria crítica literária e/ou tradutológica – tudo isso pode ser relevante para a análise e, em última instância, para tornar possível a identificação de determinada posição tradutória, certo modo de traduzir que é, afinal, certo modo de entender e significar o texto em tradução.

Definidas as perguntas-chave de nossas análises, cabe delimitar, senão um método ortodoxo de análise, ao menos o caminho que pretendemos percorrer a fim de construir as análises e, por conseguinte, as possíveis respostas. Ao propormos um trabalho de estudo de retraduções a partir de autores como Gambier, Ladmiral etc., situamo-nos em uma região teórica mais aberta a múltiplas dimensões do fazer (re)tradutório e da própria tradução. Dito de outro modo, acreditamos que, buscando identificar e descrever cada posição tradutória, mais produtivo seria nos debruçarmos não única e exclusivamente em possíveis comparações de sequências discursivas e linguísticas de cada tradução, mas no próprio material paratextual produzido por cada tradutor, lugar em que mais manifestamente procuram expor suas motivações, seus objetivos, seus modos de ler e traduzir *Mon cœur mis à nu*. Nesse percurso investigativo, portanto, "o estudo dos peritextos é frequentemente revelador e pode nos dar um olhar privilegiado sobre a tarefa da retradução"[87] (MONTI, 2012, p. 21): prefácio, editora, capa, epílogo, notas explicativas, selo editorial, contracapa são elementos significativos quando queremos analisar uma (re)tradução, os sujeitos-tradutores envolvidos, os públicos projetados, as razões daquela (re)tradução, as circunstâncias em que se inscrevem e, finalmente, que relações estabelecem com o texto que traduzem. Não nos limitamos, desse modo, a uma análise puramente linguística das traduções (aspectos sintáticos, lexicais, semânticos etc.), mas abrimos nosso campo de análise para as condições de produção daquelas traduções e para o material textual que as circunda. Interessa-nos a historicidade dessas traduções nas suas múltiplas dimensões: tradutor, relação com outras traduções, modo de significar o texto traduzido, posição ocupada nessa rede de modos de ler e dizer a obra etc. Entendemos que a análise dessas

[87] "L'étude des péritextes est souvent révélatrice et peut nous offrir un regard privilégié sur la tâche de la retraduction"

traduções é também a análise do lugar em que se situam, do lugar em que se situa o tradutor, do lugar em se imagina que se situa o leitor, do lugar em que passa a se situar, via tradução, aquela obra no sistema literário de chegada. Não negamos, com isso, uma abordagem interna das traduções. Ao contrário, buscamos o ponto de equilíbrio em que é possível identificar, seja nos paratextos seja na tradução em si, marcas dessa postura tradutória, dessa posição tradutória, desse modo de ler, reler e reescrever *Mon cœur mis à nu*, que tipo de relação é a partir daí estabelecida, que modo de significar e situar o texto no sistema literário brasileiro:

> De que documentos o leitor de traduções dispõe para identificar uma posição tradutória e como pode identificá-la em uma obra? É possível se apoiar em documentos externos à obra: prefácios e posfácios de tradutores, livros e opúsculos que publicaram sobre sua experiência tradutória, entrevistas disponíveis na internet [...] De maneira interna, é preciso identificar na obra traduzida os pontos de resistência a partir dos quais se torna possível identificar a natureza ou a lógica de determinadas escolhas.[88] (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 62)

Gérard Genette (1987) defende que paratexto é aquilo que envolve e prolonga o texto, "para *apresentá-lo*, no sentido mais comum do verbo, mas também no seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua 'recepção' e sua consumação, sob a forma, ao menos hoje, de um livro"[89] (GENETTE, 1987, p. 7). Em termos empíricos, o paratexto é um "conjunto heteróclito de práticas e de discursos de diferentes tipos e idades"[90] (GENETTE, 1987, p. 8). O estudo que Genette faz dos paratextos pauta-se por quatro questões básicas: em que lugar se situa (onde?); quando surgiu na história cultural (quando?); seu modo de existência (como?); quem o produz e a quem se dirige (de quem? para quem?). Não pretendemos com isso percorrer a história dos paratextos, tampouco redefinir, de modo puramente teórico, as instâncias comunicativas ou os modos de existência identificados e descritos por Genette. Os estudos do autor francês nos interessam na medida em que permitem que melhor entendamos o funcionamento e a dinâmica dos principais paratextos, e de que modo podemos nos apropriar de tais considerações para analisarmos o que está em jogo nas (re)traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*; ou, melhor dizendo, em que medida e de que

---

[88] "De quels documents le lecteur de traductions dispose-t-il pour identifier une position traductive et comment peut-il la repérer dans une œuvre ? Il peut s'appuyer sur des documents externes à l'œuvre : les préfaces et les postfaces de traducteurs, les livres et opuscules que ces derniers publient sur leur expérience, auxquels s'ajoutent les entretiens accesibles sur Internet […] De manière interne, il lui faut repérer, dans l'œuvre traduite, les points de résistance à l'aune desquels il est possible d'identifier la nature ou la logique de certains choix"

[89] "pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre"

[90] "d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous Âges"

maneira os paratextos dessas (re)traduções podem nos informar um determinado modo de ler e significar o texto traduzido.

O próprio Genette admite, em sua conclusão, que seu estudo não contempla todas as instâncias dos paratextos: "Também deixei de lado, por falta de uma pesquisa que possivelmente exigiria para cada paratexto um trabalho tão grande quanto o exigido para o conjunto aqui tratado, três práticas cuja pertinência paratextual me parece inegável. A primeira é a *tradução*"[91] (GENETTE, 1987, p. 371). Caberá a Risterucci-Roudnicky *franchir le seuil* aberto por Genette e propor uma análise de obras traduzidas a partir de sua dimensão paratextual. A ela retornaremos adiante. Julgamos necessário, antes disso, discutir alguns pontos dos estudos de Genette.

Para ele, haveria dois tipos genéricos de paratexto: paratextos autorais [paratexte auctorial], produzidos pelo autor, e paratextos editoriais [paratexte editorial], produzidos pelo editor. A fronteira entre ambos não é óbvia: há situações em que o texto da quarta-capa pode ser escrito, por exemplo, pelo próprio autor; o título pode ser completamente alterado pelo editor... Cabe desde já a pergunta: se há paratextos de autor e paratextos de editor, não seria possível falar em paratextos de tradutor? O tradutor, como se sabe, é frequentemente responsável por prefácios e notas, e não raro por textos de quarta capa, orelha, entrevistas etc. Genette, como já mostramos, admite que seu estudo não contempla dimensões paratextuais que precisariam ser ainda exploradas, como o caso da tradução, de onde nossa pergunta que, como já se pode imaginar, é puramente retórica: assim como há paratextos de autores e paratextos de editores, há paratextos de tradutores. E, como também já mostramos, não se trata de uma afirmação nossa, mas de uma abordagem que remete aos trabalhos de Risterucci-Roudnicky (2008).

Genette explica, ainda, que os chamados peritextos [péritextes] seriam paratextos que fazem parte *do* livro, isto é, títulos, subtítulos, nomes de autor, tradutor e editor, datas de publicação e reedição, prefácios, quarta capa, notas etc.: "em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e às vezes inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou algumas notas"[92] (GENETTE, 1987, p. 10). Já epitextos [épitextes] seriam paratextos exteriores ao livro, podendo ser públicos (entrevistas do autor, palestras,

---

[91] "J'ai également laissé de côté, faute d'une enquête qui pour chacun d'eux exigerait peut-être autant de travail que l'ensemble ici traité, trois pratiques dont la pertinence paratextuelle me paraît indéniable. La première est la *traduction*"

[92] "autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes"

oficinas etc.) ou privados (correspondência, diário íntimo, conversas pessoais etc.): "ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam [...] no exterior do livro: geralmente em um suporte midiático (entrevistas, bate-papos), ou no âmbito de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos etc.)"[93] (GENETTE, 1987, p. 10). Vale notar que Genette não considera nenhum dos dois tipos de paratexto, inclusive o epitexto, como algo totalmente "fora" do texto: são produções textuais "em torno" dele, isto é, em permanente e dinâmica relação com o texto em si. Mesmo quando o paratexto é comparado a um simples acessório, a um auxiliar, a uma instância secundária, percebe-se que, no fim das contas, seu aspecto "auxiliar" é mais fundamental do que secundário: "o paratexto é apenas um auxiliar, um acessório do texto. E se o texto sem seu paratexto pode parecer às vezes como um elefante sem seu domador, poderoso mas sem destreza, o paratexto sem seu texto é um domador sem elefante, exibição inepta"[94] (GENETTE, 1987, p. 376-377). Isso porque o paratexto é uma porta de entrada para o texto, aquilo que o envolve e que o prolonga, que faz do texto um livro, que o apresenta e o torna presente.

Onde se situam os paratextos produzidos por tradutores? Para além de nos aprofundarmos numa discussão teórica sobre o tema, acreditamos que há, com efeito, paratextos produzidos pelo tradutor (notas de tradução, prefácios ou posfácios etc.) que podem ser especialmente significativos em uma pesquisa que busque analisar (re)traduções de um ponto de vista que procure compreender de que lugar cada tradutor traduz, que lugar sua tradução ocupa nesse espaço de traduções, leituras e interpretações do texto. Não nos limitaremos apenas aos paratextos tradutórios. Como já afirmamos anteriormente, também poderá ser eventualmente útil para nossa análise paratextos como capa, editora, coleção etc., isto é, paratextos mais comumente associados à figura do editor. Como também não nos limitaremos apenas (e nem seria possível) ao estudo dos paratextos como modo de analisar essas (re)traduções. Ainda que sejam lugares privilegiados em que o tradutor mais explicitamente possa expressar seus critérios, motivações e objetivos, a fronteira entre texto e paratexto não é, como já mostrou Genette, completamente clara. Em certa medida, tratar de um é tratar do outro. O estudo dos paratextos é significativo na medida em que não são elementos marginais ao texto, mas verdadeiros atos de linguagem que instauram discurso(s) sobre o (ou a partir do) texto em questão. O paratexto é, por assim dizer, a porta de entrada do texto, contorna-o, confere-lhe um

---

[93] "Autour du texte encore, mais à distance plus repsectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres)"

[94] "le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte. Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte"

lugar. Não se trata de analisar somente os paratextos ou somente o texto. Trata-se, na verdade, de dois lugares privilegiados de análise, em forte diálogo e em constante movimento – entre si e em relação ao leitor-tradutor. Cabe aproveitarmos do melhor modo possível aquilo que cada uma dessas instâncias nos informa, de maneira a sermos capazes de identificar o lugar que cada tradução ocupa nesse espaço de modos de (re)ler e dizer *Mon cœur mis à nu*. É essa postura que nos permite chegar aos efeitos produzidos por cada tradução, que tipos de relação estabelece com demais reescrituras do texto (reescritura englobando aqui outros trabalhos críticos, não somente traduções) e com o próprio texto que traduz. Que postura crítica surge daí e como pode ser reveladora de determinada maneira de *dizer* essa obra em constante (e múltiplo) processo de tradução e retradução.

Risterucci-Roudnicky (2008) retoma, a partir dos estudos da tradução, os estudos dos paratextos iniciados por Genette:

> A obra estrangeira traduzida está sujeita a um conjunto de transformações que procuram legitimá-la no meio do país receptor. Em *Seuils*, G. Genette se debruça de maneira exaustiva sobre o peritexto, definido como um 'conjunto de práticas e de discursos em volta do texto [...] através dos quais um texto se faz livro', abordando, além das edições e coleções, o nome do autor, os títulos, as resenhas de imprensa, as dedicatórias, as epígrafes, o prefácio, os subtítulos, as notas.[95] (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 17)

A noção de hibridismo é a responsável por estabelecer uma relação entre tradução e paratexto. Risterucci-Roudnicky (2008, p. 15) mostra que há duas formas de hibridismo: o hibridismo peritextual [hybridité péritextuelle] e o hibridismo textual [hybridité textuelle]. O hibridismo peritextual diz respeito a tudo aquilo que, mesmo não estando no próprio texto, está ligado a ele, sendo parte da construção da sua leitura, tanto no plano editorial (coleção, quarta capa etc.) quanto no plano metatextual (títulos, prefácios, notas, glossários etc.). O hibridismo textual diz respeito aos autores da obra traduzida (isto é, autor e tradutor) e às marcas estrangeiras nessa tradução (palavras em itálico, palavras estrangeiras, marcas culturais, alusões a outras línguas etc.). Perceba-se que Risterucci-Roudnicky trabalha com uma fronteira entre texto e paratexto ainda mais difusa do que aquilo que já preconizava Genette, como se, em uma leitura radical, a própria tradução, sendo uma espécie de comentário a determinado texto "lido"

---

[95] "L'oeuvre étrangère traduite fait l'objet d'un ensemble de transformations qui visent à la légitimer dans le champs du pays d'accueil. G. Genette, dans *Seuils*, s'est penché de manière exhaustive sur le péritexte, défini comme un 'ensemble de pratiques et de discours autor du texte [...] ce par quoi un texte se fait livre', en abordant, outre les éditions et les collections, le nom d'auteur, les titres, le prière d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, la préface, les intertitres, les notes"

e “traduzido”, fosse ela própria um grande paratexto, uma entrada mais ou menos definida e definível ao texto.

Para a autora, a dimensão paratextual é um lugar privilegiado para a análise de obras traduzidas: prefácios e/ou posfácios do tradutor, notas de tradução, capa, quarta capa constituem lugares de enunciação que podem ser ocupados pelo tradutor, tornando-se especialmente reveladores do seu projeto tradutório e do lugar a partir do qual traduz. Curioso notar, nesse sentido, que todas as (re)traduções que aqui analisaremos apresentam prefácios produzidos por seus tradutores[96]. Inevitável não darmos especial atenção a essas produções textuais, principalmente se concordamos com Risterucci-Roudnicky com o fato de que prefácios de tradutores

> são lugares privilegiados, ao mesmo tempo laboratórios da obra traduzida e poéticas da tradução. [...] Motivado pela dificuldade particular da obra, construído contra uma tradução anterior ou tratado que ultrapassa a contingência da obra traduzida, o prefácio aparece como um ato simbólico que testemunha diversas funções do tradutor.[97] (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 52)

Prefácios, assim como notas de tradução, entrevistas de tradutores etc., são elementos paratextuais que nos auxiliam a melhor compreender um projeto tradutório, uma posição de tradutor (e de tradução), um modo de colocar em jogo escolhas, estratégias e poéticas de tradução. Um modo de compreender, finalmente, sua historicidade. Situamo-nos, portanto, numa abordagem mais histórica na análise de traduções. Procuramos não propriamente uma comparação textual (ainda que possa ser relevante nesse processo), mas uma comparação de modos de traduzir, posições ocupadas pelo tradutor e pela tradução no espaço de (re)traduções, (re)leituras e (re)escrituras. Paratextos são fundamentais nesse tipo de análise na medida em que colocam em evidência posições do tradutor sobre o fazer tradutório, as estratégias que escolhe, como se relaciona com as traduções anteriores, por que (re)traduzem, como leem, entendem e pretendem reescrever a obra que traduzem: como a significam, e a partir de que critérios. Olhar para esse tipo de dinâmica significa, como já afirmamos, olhar para a historicidade do texto em tradução, do fazer tradutório, do texto traduzido e do próprio tradutor. Não podemos esquecer, afinal, que tradutores são sujeitos históricos, submetidos às dimensões

---

[96] Disponíveis no Anexo 1.

[97] “sont des lieux de passage privilégiés, à la fois laboratoires de l’oeuvre traduite et poétiques de la traduction. [...] Motivée par la difficulté particulière de l’oeuvre, construite contre une precedente traduction, ou traité qui dépasse la contingence de l’oeuvre traduite, elle apparaît comme un acte symbolique qui témoigne des diverses fonctions du traducteur”

históricas das exigências editoriais, práticas tradutórias, teorias de tradução; submetidos, enfim, a "condições práticas, sociais e culturais da circulação das literaturas. Sua história, sua personalidade e sua concepção do traduzir se expressam em todas as formas de divergências que revela a confrontação de retraduções" (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 60).

Neste trabalho, pautamo-nos parcialmente no percurso de análise proposto por Risterucci-Roudnicky. Essa escolhe se deve em primeiro lugar pela incorporação do múltiplo promovida por Risterucci-Roudnicky, múltiplo esse que, como já mostramos, está no centro da questão da retradução: "que a obra seja analisada em relação a um dos seus duplos, seja o original, seja uma ou várias das suas retraduções [...] Essa multiplicidade potencial faz da obra traduzida um objeto literário à parte"[98] (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 84). Risterucci-Roudnicky admite e defende que a multiplicidade em análise de traduções é vantajosa, seja numa situação mais simples e frequente (a comparação entre original e tradução), seja no caso que aqui nos interessa: debruçar-se sobre a multiplicidade produtiva de retraduções. Em segundo lugar, a proposta de Risterucci-Roudnicky interessa na medida em que valoriza o trabalho investigativo em direção ao tradutor, sua posição, sua posição tradutória: "que o tradutor, sua história, seu 'perfil' e sua postura tradutória ocupem um lugar essencial na análise"[99] (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 84). Dito de outro modo, interessa investigar quem é esse tradutor, qual é sua relação com a obra traduzida, o que traduz, para quem, a partir de que lugar. Qual é, finalmente, sua posição tradutória, noção que Risterucci-Roudnicky toma emprestada, na verdade, de Berman (1995). Em terceiro lugar, aproximamo-nos do percurso analítico proposto por Risterucci-Roudnicky por não se propor uma lista de procedimentos fixos e estanques a serem necessariamente percorridos, uma "receita metodológica" engessada em si mesma. Como defende a autora, trata-se de "propor alguns princípios de 'método' – mais do 'um' método de leitura crítica – aplicáveis a uma obra em tradução"[100] (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 84). A seguir, a autora apresenta uma lista de etapas de análise, sem uma ordem necessariamente fixa: "a clivagem entre os diversos momentos da reflexão não é estrita, cada obra e cada problemática surgida permite a flexibilidade no encadeamento das questões"[101] (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 86).

---

[98] "que cette œuvre soit analysée en contrepoint d'un de ses doubles, soit de l'original ou d'une ou plusieurs de ses retraductions […] Cette multiplicité potentielle fait de l'œuvre traduite un objet littéraire à part"

[99] "que le traducteur, son histoire, son 'profil' et sa posture traductive occupent une place essentielle dans l'analyse"

[100] "proposer quelques príncipes de 'méthode' – plus qu''une' méthode de lecture critique – applicables 'a une oeuvre em traduction"

[101] "le clivage entre les divers moments de la réflexion n'est pas strict, chaque oeuvre et chaque problématique dégagée permettant la souplesse dans l'enchainement des questions"

A depender do caso, dos objetivos da análise e do texto em questão, essas etapas podem se mover, se confundir mais (ou menos). A primeira etapa diz respeito à apresentação da obra, seu contexto, como se insere na obra daquele autor, como "funciona" minimamente, trabalho que, como se pode perceber, está atrelado a uma apresentação de certo trabalho crítico em torno da obra. A segunda etapa é a identificação da postura do tradutor, o lugar a partir do qual traduz, onde se situa, sua posição tradutória, aproveitando-se, para isso, dos paratextos disponíveis e do hibridismo textual da tradução. A terceira etapa se refere à problematização dessa postura, estabelecendo reflexões sobre o contexto em que se deu a publicação da tradução, a escolha do suporte, o prefácio, as notas, o tipo de texto traduzido, o tom da tradução etc. A quarta etapa, inseparável da anterior, é o próprio trabalho de comparação (original com tradução ou traduções entre si). A quinta etapa diz respeito à construção da análise, a partir de critérios externos, centrando-se em paratextos, ou de critérios internos, centrando-se em sinais de hibridismo textual identificáveis na tradução. É possível, ainda, pautar-se por critérios quantitativos, buscando supressões ou acréscimos semânticos, retóricos, sintáticos etc., ou por critérios qualitativos, buscando transformações de elementos semânticos, sintáticos, retóricos, enunciativos etc. A sexta e última etapa é concluir sobre o(s) objetivo(s) alcançado(s) e sobre a problemática levantada inicialmente.

Como já afirmamos, tal proposta metodológica não se pretende estanque: Risterucci-Roudnicky admite que apresenta as etapas desse modo por "souci de pertinence". Afinal, como é fácil perceber, essas etapas não são momentos plenamente independentes, dispostos em uma sequência de etapas perfeitamente separadas e lineares. A análise mescla-se com a problematização da postura do tradutor, assim como a própria identificação da sua postura tradutória já se confunde inevitavelmente com o próprio processo de análise do texto traduzido; o processo de comparação já é, em grande parte, o próprio trabalho de análise. Além disso, cada obra pode exigir um tipo de análise específico: em alguns casos, privilegiar os paratextos pode ser mais vantajoso do que analisar detidamente supressões semânticas, transformações sintáticas etc. O uso que fazemos da proposta de Risterucci-Roudnicky não é, portanto, "metódico" ou "metodológico", até porque não é a isso que se propõe a autora. Baseamo-nos mais propriamente no seu percurso analítico, questões-chave e aspectos fundamentais que sustentam sua proposta de análise de traduções.

Começamos esta seção definindo três perguntas gerais que, como afirmamos, guiarão nossas análises: qual é a posição tradutória, ou a postura tradutória, que está em jogo em cada tradução? Por que, para cada caso, (re)traduzir *Mon cœur mis à nu*? Quem é o (re)tradutor de cada (re)tradução? Essas três perguntas, como se pode perceber, também não são

independentes. Tentar responder a primeira delas já é começar a responder as demais – e vice-versa. Se chegamos a um triplo questionamento, é para tentar explicitar determinados aspectos mis relevantes de cada (re)tradução, recorrendo para isso a uma mínima organização tripartite. Seria possível, em última instância, afirmar que nossa análise se pauta por uma única questão fundamental: de que modo *Mon cœur mis à nu* é significado a partir da posição tradutória em jogo em cada uma das suas (re)traduções brasileiras? Essa pergunta traz consigo não apenas o próprio funcionamento da retradução (coexistência de modos distintos de (re)ler e (re)escrever determinado texto), como certa dimensão que identificamos como fundamental em *Mon cœur mis à nu*, isto é, seu inacabamento, sua incompletude, sua poética do rascunho, e como isso é levado em conta (ou não) em cada uma das posições tradutórias em jogo. Nossas análises partirão, portanto, de nossas três perguntas fundamentais, a começar pela aparentemente mais específica, em direção àquela que parece mais abrangente: quem traduz, por que, e a partir de que posição. Servirá como pano de fundo nossas reflexões sobre *Mon cœur mis à nu*, principalmente no que diz respeito aos modos de pôr em evidência (ou mesmo *traduzir*) o inacabamento e a movência dessa textualidade. Para isso, julgamos pertinente recorrer à análise dos paratextos, não somente porque todas as traduções em questão apresentam prefácios dos tradutores, mas porque, como temos demonstrado até aqui, prefácios, notas, textos de quarta capa etc. podem ser lugares privilegiados em que se manifesta mais explicitamente a posição tradutória envolvida em cada caso. Isso não elimina, evidentemente, o trabalho sobre o texto em si, uma vez que nele podemos ver materializados muitos dos aspectos destacados, defendidos ou negados por cada tradutor. A título de exemplo: dado tradutor pode destacar em seu prefácio o caráter inacabado e movente de *Mon cœur mis à nu*, apontando para um trabalho que procure valorizar esse aspecto; no entanto, ao ler sua tradução, podemos constatar um texto muito mais fluido e unido do que seu prefácio defendia, omitindo as inúmeras hesitações de título, as fragmentações das notas etc. Ao defendermos uma análise dos paratextos, portanto, não negamos um trabalho sobre o texto: apontamos para uma instância textual, isto é, privilegiamos o modo como cada tradutor significa, via tradução, aquele texto, ou, dito de outro modo, como cada (re)tradutor (re)lê e (re)escreve *Mon cœur mis à nu* a partir de determinada posição tradutória, isto que é, finalmente, nossa questão fundamental: a historicidade das (re)traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*.

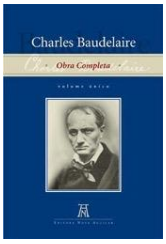
## 2 Recepção no Brasil

Sabe-se que a entrada de Baudelaire no Brasil se dá principalmente via *Les fleurs du mal* (AMARAL, 1996), tanto através das leituras em francês quanto das primeiras tentativas tradutórias. Poemas avulsos das *Fleurs du mal* são traduzidos ainda no século XIX (Carlos Ferreira, por exemplo, traduz "Les balcons", em reunião publicada em 1872). *Spleen de Paris* também conta com uma recepção relativamente rápida no Brasil: sua primeira tradução sai em 1937, feita por Paulo M. Oliveira para a editora Athena. A partir de então, ambas as obras contam com inúmeras traduções (integrais ou não), separadas por curtos espaços de tempo, desde que considerado historicamente o momento do mercado editorial de cada caso. Nesse contexto, é preciso destacar que a primeira tradução brasileira de *Mon cœur mis à nu* é consideravelmente tardia: 1981, enquanto a primeira edição francesa data de 1887. Um "atraso" (dado o interesse que Baudelaire sempre suscitou entre leitores e tradutores brasileiros) de quase 100 anos. Igualmente necessário notar o tempo que leva para surgir uma retradução brasileira do texto: quatorze anos. É verdade que o período que separa a primeira tradução de *Spleen de Paris* (1937, Paulo M. Oliveira) da sua imediatamente posterior retradução (1950, Aurélio Buarque de Holanda) não é muito menor que os quatorze anos que separam as duas primeiras (re)traduções de *Mon cœur mis à nu*. Deve-se notar, no entanto, que são momentos distintos, com mercados (e práticas) editoriais distintas. Evidentemente que não se trata de defender que o número de (re)traduções e a distância temporal entre elas sejam provas cabais da recepção de um texto em dado sistema literário de chegada. É sintoma, de todo modo, de um modo particular de enxergar aquele texto. No caso, deve-se lembrar que *Mon cœur mis à nu* foi desde sua primeira edição francesa visto como um diário íntimo de Baudelaire ("journaux intimes"), não suscitando maiores interesses em um público mais interessado nas *Fleurs du mal*, *Spleen de Paris* etc. A noção de poética do rascunho de Didier tem, nesse quadro de recepção de Baudelaire, um mérito em especial: *Mon cœur mis à nu* é ressignificado, percebe-se que seu inacabamento é constitutivo de uma poética, a poética do rascunho, e seu gênero, ainda que pareça eventualmente tocar no aparentemente biográfico ou diarístico, não pertence ao diário íntimo.

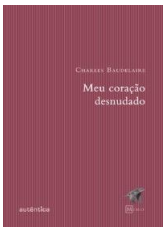
O que tentamos sublinhar, de todo modo, é como, em comparação com outras obras de Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* parece ter tido uma recepção não somente tardia, mas escassa no Brasil, recepção que, acompanhando a última década de prática tradutória e editorial, tem mudado sensivelmente. De qualquer maneira, para além de uma análise da quantidade de (re)traduções, acreditamos que é necessária uma análise do modo como cada (re)tradução

(re)leu e (re)escreveu *Mon cœur mis à nu*. É essa dimensão histórica, interpretativa e autoral da prática (re)tradutória que nos parece mais relevante em uma pesquisa que procure investigar os modos como o texto baudelairiano foi lido e dito por seus diferentes tradutores, e em que medida essas releituras e reescrituras são representativas de determinado modo de estabelecer determinadas relações com a obra traduzida em si e com as releituras e reescrituras já realizadas.

Nosso *corpus* de análise compõe-se, portanto, das traduções de *Mon cœur mis à nu* que circulam e circularam no Brasil. Para isso, limitamo-nos às traduções publicadas por editoras brasileiras, desconsiderando possíveis traduções lusitanas que tenham eventualmente (e pontualmente) sido comercializadas em solo brasileiro. Chegamos a um total de quatro retraduções, que cobrem irregularmente um espaço temporal de 1981 a 2013, p. 1) *Meu coração desnudado*, tradução de Aurélio Buarque de Holanda, 1981, editora Nova Fronteira; 2) *Meu coração a nu*, tradução de Fernanda Guerreiro, 1995, editora Nova Aguilar[102]; 3) *Meu coração desnudado*, tradução de Tomaz Tadeu, 2009, editora Autêntica; 4) *Diários íntimos*, tradução de Jonas Tenfen, 2013, editora Caminho de Dentro. A fim de facilitar nossa análise, apresentamos o seguinte quadro sinóptico, que não tem, por enquanto, uma função avaliativa, mas descritiva:

| Capa | Tradutor | Título | Ano | Editora | Páginas | Bilíngue | Prefácio | Notas | Informa edição do texto-fonte |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Aurélio Buarque de Holanda | Meu coração desnudado | 1981 | Nova Fronteira | 153 | Não | Sim | Não | Não |
|   | Fernando Guerreiro | Meu coração a nu | 1995 | Nova Aguilar | 51 | Não | Sim | Sim | Não |

[102] Guerreiro publicou uma primeira tradução de *Mon cœur mis* à *nu* em 1982, pela editora lusitana Estampa. Como nosso *corpus* engloba traduções que foram publicadas no Brasil, limitamo-nos à sua tradução de 1995, publicada no Brasil pela Nova Aguilar e ligeiramente diferente daquela publicada em 1982.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
|  | Tomaz Tadeu | Meu coração desnudado | 2009 | Autêntica | 147 | Sim | Sim | Sim | Sim |
| | Jonas Tenfen | Diários íntimos | 2013 | Caminho de Dentro | 124 | Não | Sim | Não | Não |

O quadro deixa evidente que a recepção de *Mon cœur mis à nu* no Brasil é tardia: a primeira tradução acontece apenas em 1981, sendo necessários quatorze anos para o aparecimento de uma segunda tradução e mais quatorze anos para o aparecimento de uma terceira e quarta traduções (esta, na verdade, quatro anos após a terceira). Isso é revelador não somente de uma recepção específica de *Mon cœur mis à nu*, se comparada com a recepção de outras obras de Baudelaire, como do próprio modo que a obra foi lida pela crítica e estudiosos baudelairianos: obra inacabada, de caráter diarístico, sem pretensões literárias, de importância francamente menor que as duas obras-chave de Baudelaire, *Les fleurs du mal* e *Spleen de Paris*. A partir dos anos 1960, no entanto, cresce o interesse por *Mon cœur mis à nu*: Ruff revisita as edições anteriores e propõe uma nova edição, problematizando aspectos da organização dos textos, da divisão do livro em subséries (*Hygiène*, *Fusées*, *Mon cœur mis à nu*) e do título *Journaux intimes*; Didier, em 1973, utiliza o exemplo de *Mon cœur mis à nu* para sustentar sua noção teórica de poética dos rascunhos. *Mon cœur mis à nu* deixa de ser um diário íntimo e passa a ser um texto, uma obra, com características e funcionamentos próprios. Esse tipo de discussão, acompanhada do surgimento da crítica genética e do aprofundamento dos estudos em filologia e ecdótica, conduzem a uma valorização do manuscrito, da dimensão matérica da escrita, que permitirá, por exemplo, que surja, em 2001, uma edição diplomática de *Mon cœur mis à nu* (Claude Pichois, editora Droz), com fac-símile dos manuscritos e transcrição diplomática.

A recepção de *Mon cœur mis à nu* no Brasil não está inteiramente desconectada desse contexto crítico e editorial. Tem, ainda assim, suas especificidades. Cada (re)tradução procurou, a seu modo, conscientemente ou não, dar conta de determinada maneira de ler *Mon cœur mis à nu*. São esses pontos de vista, esses modos de ler e dizer o texto, que, a partir das perguntas

centrais que formulamos, procuraremos evidenciar, chegando a um desenho das redes dinâmicas de relações estabelecidas nesse espaço relacionam de (re)traduções: 1) De que modo as (re)traduções brasileiras veem *Mon cœur mis à nu*? Que lugar cada uma atribui para a dispersão e para a ideia de "journal intime"? Que Baudelaire essas (re)traduções (re)produzem no Brasil? 2) O que justifica cada (re)tradução? Que razões mercadológicas e comerciais entram em jogo? Quais dessas (re)traduções estabelecem diálogos diretos com a primeira tradução de Aurélio? 3) Quem são esses tradutores e que tipo de leitor projetam em suas (re)traduções? Como isso pode ser revelador de certo modo de ler e reescrever o texto?

O estudo dos paratextos, como já pudemos sublinhar, será de grande utilidade na nossa análise. Prefácios, apresentações, epílogos, notas explicativas, tipo de editora, design gráfico, capa etc. são elementos que ajudam a evidenciar as razões de cada (re)tradução, o tipo de leitor projetado, a posição que cada (re)tradução intenta ocupar nesse espaço que abriga as mais diversas posições sobre *Mon cœur mis à nu*.

Tais perguntas não se encerram em si mesmas. Nossas perguntas servem mais como um fio condutor para a análise das (re)traduções de *Mon cœur mis à nu* do que propriamente como um modo de seccionar nossa análise em partes estanques. Essas perguntas estão em intenso diálogo entre si, e nos direcionam, em última instância, a uma visão privilegiada das diferentes posições que cada uma dessas (re)traduções ocupam nesse complexo de relações e modos de ler e dizer *Mon cœur mis à nu*.

Na ordem que as formulamos, há nessas três perguntas um movimento do mais profundo para o mais superficial. Ou seja: a primeira pergunta é, por assim dizer, a que lança as questões mais profundas (e, de certo modo, generalizantes) sobre as (re)traduções de *Mon cœur mis à nu*: como cada uma dessas traduções enxerga, afinal, a obra que traduzem. A segunda pergunta (justificativas para cada tradução) parece se localizar em um nível intermediário de análise, e a terceira, finalmente, em um nível mais superficial (quem são esses tradutores, que leitores são imaginados para cada tradução). Não estamos, com isso, criando uma hierarquia entre essas questões. Estamos identificando dinâmicas gerais que determinarão, afinal, o tipo de análise que faremos. Defendemos, assim, que comecemos da terceira para a última pergunta: primeiro apresentaremos os tradutores e os leitores que projetam, para em seguida podermos compreender as justificativas (comerciais ou não) que sustentam cada tradução para, finalmente, termos suficiente material crítico e analítico para respondermos àquela que talvez seja a questão central deste trabalho: como cada (re)tradução é reveladora de uma maneira de ler e dizer *Mon cœur mis à nu* no Brasil, e como essas diferentes (re)leituras e (re)escrituras entram em relação com toda uma crítica de *Mon cœur mis à nu* no e fora do Brasil.

## 3 Tradutores e leitores

Para além de diferenças temporais, há diferenças significativas no lugar ocupado por cada um dos quatro (re)tradutores de *Mon cœur mis à nu* no Brasil. Não nos ocuparemos, aqui, de suas biografias, mas do lugar que ocupam no sistema literário brasileiro e como isso pode ser revelador de um tipo de (re)tradução que se autorizam (ou estão autorizados) a fazer.

A primeira tradução de *Mon cœur mis à nu* no Brasil é feita por aquele que, dos quatro tradutores, ocupa a posição mais destacada e cristalizada no sistema literário brasileiro: tradutor, filólogo, lexicógrafo, crítico literário – Aurélio é uma figura que ocupa os mais diversos espaços, responsável por um dos mais importantes dicionários do Brasil; tradutor, com Paulo Rónai, da *Antologia do conto mundial*; membro da Academia Brasileira de Letras... Não surpreende, portanto, que, numa década em que raramente constava o nome dos tradutores na capa, apareça a inscrição Aurélio Buarque de Holanda logo acima do logo da editora. Tampouco surpreende que seu prefácio tenha um caráter muito mais pessoal, servindo para expor "como me aproximei do Poeta [Baudelaire]" (HOLANDA, 1981, p. 7). Sua tradução está autorizada a ser mais pessoal e menos técnica, já que carrega a *griffe* da autoridade, a garantia de confiabilidade, o sobrenome Buarque de Holanda, a marca do erudito canonizado e canonizador. Não surpreende que não conste qualquer informação das edições consultadas em francês, do estabelecimento (complexo) do texto-fonte, do lugar ocupado por *Mon cœur mis à nu* na produção baudelairiana, da importância de se traduzir pela primeira vez *Mon cœur mis à nu* no Brasil etc. Aurélio, em seu prefácio, está mais preocupado em expor o lugar que *Mon cœur mis à nu* ocupa na sua própria vida, no seu próprio trabalho de crítico, tradutor, ensaísta: "Pede-me Pedro Paulo de Sena Madureira que eu ponha à frente desta tradução algumas palavras a respeito de Baudelaire. Palavras em que diga como me aproximei do Poeta" (HOLANDA, 1981, p. 7). Não se trata, portanto, do especialista em tradução, do pesquisador em estudos da tradução, mas do intelectual que, dada sua posição, está autorizado a traduzir a partir de um lugar privilegiado, isto é, o lugar de autoridade nos mais diversos e improváveis campos: filologia, etimologia, lexicografia, literatura (brasileira, francesa etc.), língua portuguesa etc., tudo isso costurado por um lugar de autoridade em uma instituição que representa e reproduz certo ideal de homem de letras, a Academia Brasileira de Letras.

O prefácio de Aurélio é revelador também de certo público leitor para o qual traduz. Sua tradução destina-se a um público largo, não necessariamente especialista em Baudelaire. Tanto é assim que, em uma nota ao seu prefácio, Aurélio sugere que "Para informação a respeito de Baudelaire, ver a minha tradução dos *Pequenos Poemas em Prosa*, 4.ª edição" (HOLANDA,

1981, p. 8). Além disso, o modo como Aurélio organiza sua tradução-edição torna a leitura menos dispersiva, conduzida por uma ideia central de que *Mon cœur mis à nu* é um "diário íntimo", um conjunto de confissões, lembranças, meditações etc. (HOLANDA, 1981, p. 8). Os textos são numerados como capítulos, organizados em duas partes ("Repentes" e "Meu coração desnudado") dentro de um subtítulo maior ("Diário íntimo"), chegando-se, assim, a um texto muito menos dispersivo e muito mais fluente para uma quantidade maior de leitores. O que era projeto de livro torna-se diário íntimo. O que era quebra, ruptura, percurso truncado, torna-se fluência, subdivisões em capítulos domesticados e familiares ao maior número de leitores. Poderíamos dizer, por enquanto, que se trata de uma tradução-introdução, no sentido de dar a ver no sistema literário brasileiro um texto até então inédito de Baudelaire, cujo interesse parece residir mais no seu aspecto supostamente confessional do que no que possa ter de propriamente literário.

Fernando Guerreiro não é figura frequente no sistema literário brasileiro: sua tradução é, na verdade, a primeira tradução lusitana, publicada em 1982 pela editora portuguesa Estampa. Em 1995, na edição integral de Baudelaire no Brasil, *Poesia e prosa*, a Nova Aguilar utiliza a tradução revista e corrigida de Guerreiro, tendo, portanto, diferenças em relação à versão lusitana. Guerreiro não é para Portugal o que Aurélio é para o Brasil. Mas é, ainda assim, um nome relevante no sistema literário português: professor na Universidade de Lisboa, editor, poeta, tradutor envolvido não apenas com o mercado editorial, mas também com os estudos da tradução. Sua relação com a tradução é menos pessoal e mais técnica, menos generalista e mais especializada. Ou mais institucionalizada, do ponto de vista dos estudos da tradução, integrada a um trabalho de pesquisa e ensino universitários. Seu prefácio não é o resumo de um percurso pessoal pela obra de Baudelaire, mas um panorama dos aspectos centrais de *Mon cœur mis à nu*: "estes textos valem sobretudo como escritos opacos, *brutos*. Disparos. Lapidares. Projéteis. Intensos e curtos" (GUERREIRO, 1995, p. 499). Guerreiro tem não somente uma preocupação de ordem mais técnica, mas também com a dimensão tradutória do livro: explica, por exemplo, como chegou ao título "Meu coração a nu", levantando argumentos que procuram se afastar de uma dimensão pessoal e subjetiva e recorrer a uma técnica (ou, quem sabe, uma poética) da tradução.

Curioso notar que a Nova Aguilar, espécie de Pléiade brasileira, escolheu não a tradução do Aurélio, figura canonizada e canonizadora, mas a de Guerreiro. Não cabe especularmos sobre possíveis questões de direitos autorais: cabe sublinharmos os efeitos que são gerados a partir daí: as traduções de Aurélio e Guerreiro ocuparão no sistema literário brasileiro um espaço até certo ponto semelhante de traduções canônicas (uma pesquisa em bibliotecas, por

exemplo, leva inevitavelmente a uma ou outra, quando não a ambas), e serão responsáveis por formar e informar uma série de leitores interessados em conhecer um Baudelaire para além das *Fleurs du mal* e *Spleen de Paris*.

Guerreiro trabalha com uma ideia de leitor menos generalizada e mais especializada. Não se trata, evidentemente, de uma tradução-edição crítica de *Mon cœur mis à nu*, que arregimenta um nível máximo de especialização do leitor, mas, sendo uma tradução em um volume integral da produção baudelairiana, esse leitor é certamente muito mais familiarizado com Baudelaire, mais interessado por tudo o que tenha vindo a escrever, do que aquele leitor que eventualmente se depare com um título pouco conhecido do poeta francês trazido à luz brasileira por uma figura tão popular quanto Aurélio. A seu modo, cada uma é responsável por introduzir e sedimentar *Mon cœur mis à nu* no Brasil. A de Aurélio opta por uma via mais generalizante, apelando para o aspecto supostamente confessional do texto, homogeneizando-o e apagando ao máximos seus traços de projeto, de processo; a outra (Guerreiro) segue uma via explicitamente canonizadora, integrada a um projeto editorial de edição da obra integral de nomes fundamentais da literatura mundial; em termos tradutórios, opta por, tanto no prefácio quanto na tradução em si, beneficiar certo estado bruto do texto, como analisaremos nos próximos ítens. Ambas trazem prefácios: Aurélio explica a importância de Baudelaire e *Mon cœur mis à nu* no seu próprio percurso pessoal, Guerreiro lança mão de informações mais técnicas, procurando destacar de que modo *Mon cœur mis à nu* opera possíveis deslocamentos na poética baudelairiana. Guerreiro parece trabalhar não necessariamente com um leitor mais "técnico", mas com um leitor que está mais interessado em informações-chave sobre o texto que lê do que com uma possível associação intelectual entre Baudelaire e o seu tradutor. Trata-se de um leitor que acessa Baudelaire através de uma edição integral de suas obras no Brasil, estando potencialmente mais interessado (ou até mais familiarizado) com seu percurso poético fundamental (*Fleurs du mal* e *Spleen de Paris*) e seus potenciais desdobramentos, onde se situa *Mon cœur mis à nu*.

Tomaz Tadeu e Jonas Tenfen são os responsáveis pelas duas últimas traduções brasileiras. Diferentemente de Aurélio e Guerreiro, não são propriamente autoridades acadêmicas em matéria de estudos literários, lexicográficos ou tradutológicos. Ambos têm, no entanto, experiências na universidade e desenvolveram (principalmente Tadeu) uma produção acadêmica.

Tomaz Tadeu tradutor é, na verdade, Tomaz Tadeu da Silva, teórico da educação e professor aposentado da UFRGS. Suas traduções literárias são recentes e concentram-se na editora Autêntica: Virginia Woolf, Baudelaire, José María Álvarez, Spinoza, Valéry – a

diversidade de autores é grande, variando tanto em seu aspecto temporal (do séxulo XVII ao século XXI) quanto em seu aspecto espacial (franceses, ingleses, espanhóis etc.). Sua carreira acadêmica não tem relações diretas nem com a literatura nem com a tradução: dedica-se à pedagogia e ao currículo, utilizando eventualmente filósofos como Deleuze e Nietzsche. Já Jonas Tenfen teve uma breve passagem pelo ambiente acadêmico, quando concluiu a graduação em Letras na Universidade Federal de Santa Catarina. Em seguida, deu início a uma carreira autônoma de tradutor. Suas traduções variam de livros de linguística (*As políticas linguísticas*, em parceria com Isabel de Oliveira Duarte e Marcos Bagno) a obras de ficção (*A época da inocência*, em parceria com Juliana Steil, e, mais recentemente, *Diários íntimos*). Nem Tomaz Tadeu nem Jonas Tenfen traduzem, portanto, a partir do lugar do tradutor institucionalizado, caso de Aurélio e Guerreiro. Saliente-se que, como já explicamos, a posição de autoridade de Aurélio e Guerreiro não é a mesma; o lugar acadêmico que ocupam é distinto. É verdade que, como destacamos, Tomaz Tadeu tem uma longa carreira na universidade, mas seus trabalhos se concentraram invariavelmente na educação. Suas traduções literárias são não apenas recentes, como nunca foram objeto de suas pesquisas enquanto professor e pesquisador. Jonas Tenfen é aquele que mais se aproxima de um tradutor autônomo, inserido no mercado editorial e agindo dentro das suas margens e limites.

Tanto Tadeu quanto Tenfen adicionaram prefácios a suas traduções, seguindo o gesto introdutório de Aurélio e Guerreiro. Tenfen introduz o leitor ao mundo baudelairiano, cumprindo os pontos tradicionais: destaca o número de críticos e escritores que escreveram sobre Baudelaire, sublinha sua importância para o surgimento de um sentido para a modernidade e para a literatura moderna, expõe o papel da cidade, e finaliza debruçando-se mais detidamente sobre *Mon cœur mis à nu*, explicando os títulos “Estalos”, “Higiene” e “Meu coração desnudado” e expondo o caráter inacabado, ou mesmo inexistente, do livro que traduziu. Seu leitor não parece ser, assim, um conhecedor de Baudelaire. Tenfen repete a intenção de Aurélio (e, em parte, de Guerreiro) de alargar o máximo possível seu público leitor, fornecendo-lhe, para isso, um prefácio que o situe minimamente em relação a Baudelaire e em relação à obra que tem em mãos. No que diz respeito a informações adicionais que ajudem o leitor, é Tomaz Tadeu o tradutor mais específico: seu prefácio é curto, limita-se a expor a história dos manuscritos de *Mon cœur mis à nu*, sua ordenação por Poulet-Malassis, as diferenças entre as subséries *Fusées*, *Hygiène* e *Mon cœur mis à nu*, a impropriedade de utilizar o título *Journaux intimes*. Explica, ainda, o formato da sua edição-tradução, a numeração adotada e as edições e traduções consultadas, fornecendo uma lista parcial de edições francesas e (re)traduções em português (Brasil e Portugal). Ainda que sua tradução faça parte da série

Mimo da editora Autêntica, que, como indica o nome, procura fazer um livro "generoso, gentil, delicado [...] Não é pra ostentar. É pra dar", a edição-tradução de Tomaz Tadeu é a que mais explicitamente se pauta por critérios técnicos. Destina-se, a princípio, àqueles que tenham uma familiaridade mínima com o poeta francês. Tadeu não usa sua apresentação para introduzir o leitor na obra baudelairiana. O leitor dessa tradução conhece Baudelaire, eventualmente lê em francês (sua edição é bilíngue), só não conhece, como Tomaz Tadeu parece projetar, o livro que tem agora em mãos. Esse leitor pode estar interessado na própria movência do texto, o que permite que Tadeu liste, por exemplo, as diferentes edições do livro. Poderíamos, *até agora*, considerar que Tadeu está mais alinhado às pesquisas e experiências mais recentes com esse tipo de texto, reconhecendo que pode haver no seu caráter incabado e provisório, na movência mesma dessa escritura, uma dimensão literariamente significativa, uma especificidade, uma, por que não, poética. No entanto, como veremos adiante, o avanço da nossa análise nos leva a perceber que a tradução de Tadeu ocupa um lugar atravessado por tensões: de um lado a dispersão, de outro a adoção de medidas que deem fluência ao texto final.

## 4 Por que (re)traduzir

Estabelecer as razões de uma (re)tradução é na maior parte das vezes problemático. Em última análise, há sempre a possibilidade de ter sido feita uma nova tradução porque o tradutor assim quis, sem nenhuma razão particular. Ou porque a editora queria aumentar o catálogo. Ou porque o autor em questão caiu em domínio público, sendo comercialmente viável e interessante. De maneira que não é nossa intenção falar propriamente do que motivou o tradutor-editor àquele trabalho, mas de razões gerais que podem ser daí depreendidas e que, para além das intenções desse ou daquele sujeito envolvido no processo tradutório, parecem sustentar essa nova tradução e servem de justificativa para sua publicação.

Uma primeira tradução tende a ser mais facilmente justificável se partimos da ideia de que aquele texto foi traduzido para que possa ser introduzido no sistema literário de chegada. Evidentemente que outras razões são igualmente possíveis, e não raras, mas esta parece ser, afinal, a justificativa mais plausível para uma primeira tradução. Retoma-se, em parte, a afirmação bermaniana de que a primeira tradução é uma tradução-introdução, o que, no entanto, não significa dizer, ao nosso ver, que seja necessariamente uma tradução que atenue o outro, como defendia Berman. Uma primeira tradução é uma introdução do ponto de vista temporal, mas, a depender da posição tradutória, do projeto tradutório etc., pode ser uma tradução que

privilegie radicalmente o outro, o estrangeiro. É pouco frequente, mas suficiente para nos permitir aqui um afastamento parcial em relação à noção de tradução-introdução de Berman.

Complexificam-se as justificativas quando pensamos nas possíveis razões para uma retradução. Na exposição teórica anterior, chegamos a uma lista (nem esgotada nem esgotável) das principais razões de uma retradução. Podemos retraduzir porque: 1) a tradução anterior é insatisfatória; 2) deseja-se traduzir diretamente do original; 3) a tradução anterior "envelheceu", tornando-se excessivamente representativa de determinado fazer literário e determinada escritura que não atende mais às expectativas contemporâneas; 4) dispõe-se de recursos tecnológicos mais avançados, permitindo uma tradução mais apurada; 5) deseja-se ressituar determinado autor ou texto naquele sistema literário de chegada; 6) deseja-se simplesmente traduzir, sem necessariamente ter conhecimento de uma tradução anterior; 7) questões comerciais e editoriais assim exigem; 8) tem-se outra leitura daquele autor ou texto, outro ponto de vista crítico. Essa lista não é apenas parcial e permeável a outras possibilidades, mas cada justificativa é também permeável, isto é, muitas dessas justificativas estão ou podem estar em intensa interação. Não se trata, portanto, de enquadrar as retraduções nessa ou naquela justificativa, mas de investigar a dinâmica de razões que sustentam um projeto retradutório.

A tradução de Aurélio, por ser a primeira, pode ser vista, de início, como a mais facilmente justificável: traduziu-se porque aquele texto não estava ainda disponível no sistema de chegada. Opta-se, assim, por uma tradução que possa ser acessível ao maior e mais variado número possível de leitores. O lugar de destaque ocupado por Aurélio no sistema literário brasileiro ajuda nessa inserção da obra-tradução no sistema de chegada. Sua tradução seria, assim, uma tradução-introdução, sustentada por essa razão fundamental: introduzir *Mon cœur mis à nu* no Brasil, apresentá-lo pela primeira vez ao público geral de leitores brasileiros. Vale lembrar que não é a primeira vez que Aurélio assume o papel de tradutor-introdutor. A aqui já mencionada coletânea *Mar de histórias* funciona como uma vasta introdução à narrativa mundial, sustentada por dois nomes canônicos no sistema brasileiro, Aurélio e Paulo Rónai. Mas esse tipo de justificativa (isto é, a primeira tradução introduz, mais ou menos didativamente, o leitor na obra e/ou no autor) pode ser um pouco mais complexificada. O prefácio de Aurélio não é um prefácio (tanto que se institula "Como se fosse um prefácio"), no sentido em que não tem como objetivo principal introduzir o leitor no texto. Tampouco é um prefácio de tradução "tradicional", em que se expõem, por exemplo, dificuldades de tradução; como explica Risterucci-Roudnicky, "os prefácios de tradutores são atravessados por temáticas invariantes [...]: o envelhecimento das traduções, a crítica das traduções precedentes, a mudança de título, as intradutibilidades, as negociações com o texto, as escolhas fundamentais que levam

a uma releitura da obra"[103] (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 52). O prefácio de Aurélio não se enquadra em nenhum desses casos. Talvez (seria possível argumentar) por ser uma primeira tradução, de onde a hipótese de que as primeiras traduções talvez se preocupem mais com introduzir determinado texto no sistema de chegada (muitas vezes sem a necessidade de um prefácio explicativo) do que com explicitar seu projeto tradutório e tensionar posições tradutórias. Apresenta-se o texto "naturalmente", sem necessariamente haver maiores explicações. Não afirmamos com isso que as primeiras traduções *são* naturalizadoras (hipótese bermaniana): afirmamos que este é um efeito possível, uma posição que pode ser ou não ocupada por uma primeira tradução. Some-se a isso, como já destacamos, o próprio lugar que Aurélio ocupa no sistema literário brasileiro, estando autorizado a escrever um prefácio em que expõe sua relação pessoal com a obra baudelairiana, desconectado de qualquer abordagem mais técnica, teórica ou analítica. Limita-se a expor, assim, de que modo se aproximou de Baudelaire, e como chegou, a partir daí, a *Mon cœur mis à nu*; expõe um percurso puramente pessoal, quase íntimo. O único parágrafo dedicado a explicar o texto é o último, breve e construído em um tipo de explicação o mais generalizante possível:

> No presente volume tem-se um pequeno mas extraordinário conjunto de confissões, julgamentos, conceitos, meditações, reminiscências, apontamentos de ordem prática, tudo muito vivo, direto, repentino, com um sem-fim de paradoxos, de absurdos, e onde se cruzam sentimentos de vária natureza – animação e desalento, crença e descrença, certezas e dúvidas. Mais dúvidas que certezas. (HOLANDA, 1981, p. 8)

Segue-se a isso uma nota de pé de página, em que Aurélio pede para que o leitor, caso queira se informar melhor sobre Baudelaire, procure sua tradução de *Spleen de Paris*. Não se trata, portanto, de um prefácio que busque introduzir o leitor em Baudelaire, tampouco em *Mon cœur mis à nu*. Trata-se, como já afirmamos, de um breve relato de caráter pessoal, situando o autor francês e o texto traduzido no próprio percurso pessoal de um tradutor que ocupa posição (ou posições) de destaque no sistema literário brasileiro. Isso não tira a tradução, de todo modo, da sua posição de tradução-introdução. Não teria como ser muito diferente em se tratando de uma primeira tradução que, afinal, dá a conhecer um texto ao sistema de chegada. As justificativas e razões que a sustentam, no entanto, podem ser complexificadas para além disso, sendo representativas de determinado modo de se relacionar com o texto que poderemos melhor explorar adiante.

---

[103] "Les préfaces de traducteurs sont traversées de thématiques invariantes [...]: le vieillissement des traductions, la critique des traductions precedentes, le changement de titre, les intraduisibles, les négociations avec le texte, les choix fondamentaux qui engagent une relecture de l'oeuvre"

A tradução de Guerreiro é certamente a mais complexa, do ponto de vista das suas possíveis razões. Isso porque, como já explicamos, sua tradução publicada no Brasil é uma tradução revisada, tendo sido anteriormente publicada, a título de primeira tradução lusitana, pela editora Estampa, em 1982. Ao ser trazida para o Brasil, trata-se ainda de uma primeira tradução? Acreditamos que, ao ser publicada pela Nova Aguilar em 1995, passando por pequenas alterações de revisão textual, temos uma segunda tradução brasileira: essa reescritura entra no espaço de (re)traduções de *Mon cœur mis à nu* no sistema literário brasileiro, e o fato de já ter comparecido em Portugal por mais de dez anos é um aspecto da sua historicidade, e não algo que obrigatoriamente a categorize como "primeira tradução", já que assim foi no caso lusitano. Mesmo porque, em termos puramente cronológicos, a tradução de Guerreiro é um ano mais nova que a de Aurélio. O fato de ser a primeira tradução em Portugal não influencia, nesse sentido, nossa análise. Consideraremos que se trata de uma segunda tradução de *Mon cœur mis à nu* no Brasil, publicada em 1995.

Olhando exclusivamente para a posição que ocupa no sistema de chegada brasileiro, o que é relevante notar é que a tradução de Guerreiro ocupa um espaço bem diverso daquele ocupado pela tradução de Aurélio. A começar pelo fato de ser publicada pela Nova Aguilar, que se dedica a edições da obra integral de grandes nomes da literatura universal, com traduções, prefácios e notas elaborados por autoridades de destaque no Brasil: a introdução geral do volume dedicado a Baudelaire, por exemplo, é de Ivo Barroso, e os nomes dos tradutores são ostentados em uma lista já nas primeiras páginas: Aurélio, Ivan Junqueira, José Saramago, Manuel Bandeira etc. O nome de Fernando Guerreiro é alçado a um conjunto de nomes de considerável peso no sistema literário brasileiro, nomes que fazem jus a uma edição-tradução que pretenda dar conta da integralidade da obra de determinado autor (e aqui não entraremos em considerações do que exatamente poderia ser essa integralidade, já que o próprio *Mon cœur mis à nu* existe apenas na movência e na incompletude), tanto em relação à publicação das suas obras quanto em relação a todo um material paratextual que as explique e as enriqueça. A tradução de Guerreiro tem um caráter introdutório se pensarmos que a edição integral da Nova Aguilar tem não apenas largo alcance, mas principalmente uma capacidade de reafirmar, sedimentar e até canonizar a integralidade da obra de dado autor no sistema brasileiro, o que, em termos práticos, auxilia a completar o trabalho introdutório de Aurélio de estabelecer *Mon cœur mis à nu* no Brasil. Contudo, a ideia de leitor projetada por esse tipo de edição-tradução é muito específica: um leitor interessado, e já minimamente iniciado, na obra daquele autor, de modo a se interessar pela integralidade da sua obra e por um paralelo trabalho explicativo dos seus textos por nomes reconhecidos pela comunidade literária e acadêmica. A

tradução de Guerreiro, nesse sentido, não é propriamente uma introdução geral, como é possível entender a de Aurélio, mas uma tradução que sedimenta e cristaliza a presença de *Mon cœur mis à nu* no sistema de chegada. Em certa medida, é possível pensar a tradução de Guerreiro como uma tentativa de cristalizar a presença de *Mon cœur mis à nu* no sistema literário brasileiro e também de ressituá-lo, deslocando determinados aspectos, sobretudo no que diz respeito à sua dimensão de rascunho, de projeto. A isso nos dedicaremos posteriormente.

A tradução de Aurélio, seja para tornar o texto mais fluente e mais acessível a um maior número de leitores, seja porque o inacabamento e a movência sequer foi uma questão para o tradutor (hipótese que nos parece improvável, já que Didier, Ruff e Pichois já haviam se dedicado ao aspecto e inacabado de *Mon cœur mis à nu*), torna o texto menos "inacabado", inscreve-o no espaço das confissões e diários íntimos e consegue, assim, dar-lhe uma forte unidade bibliográfica, conferindo-lhe uma forma "fixa", ou ao menos fixada, à revelia das tensões entre processo e escritura que possam ser encontradas em *Mon cœur mis à nu*. A tradução de Guerreiro, por sua vez, acentua o inacabamento, que Guerreiro identifica espelhado na questão do fragmentário. Tanto é assim que seu prefácio serve basicamente para discorrer sobre o assunto: "Escrita de fragmentos ou escrita fragmentária?" (GUERREIRO, 1995, p. 499). O próprio modo como organiza o texto é representativo dessa outra maneira de se relacionar com *Mon cœur mis à nu*: ao contrário de Aurélio, não transforma as notas em capítulos numerados sequencialmente e sem cortes internos. Guerreiro conserva a numeração dupla dos manuscritos (em números romanos e em números arábicos), conserva os cortes internos (inserindo, para isso, traços de separação), mantém os múltiplos subtítulos das notas ("Projéteis. Higiene. Projetos", "Higiene. Moral", "Higiene. Conduta. Moral" etc.); reescreve, assim, parte dessa escritura em processo, ainda que se mantenha evidentemente nos limites aceitos pelo tipo de edição, e de tradução, que está em jogo.

A tradução de Tomaz Tadeu segue, a princípio, esse mesmo caminho de buscar ressituar *Mon cœur mis à nu* no sistema literário brasileiro, destacando seu caráter inacabado, a movência da sua organização interna, a hesitação da sua forma, das suas subdivisões. Assim como Guerreiro, Tadeu busca trazer outro *Mon cœur mis à nu*, e, por conseguinte, outro Baudelaire. Tanto a tradução de Guerreiro como a de Tadeu justificam-se não somente pela tentativa de ressituar *Mon cœur mis à nu* no sistema de chegada, mas por se ter outro modo de ler e dizer o texto, outro modo de reescrevê-lo, de traduzi-lo. Poderíamos, se quiséssemos, pensar inclusive que a tradução de Aurélio "envelheceu", no sentido em que se tornou muito representativa de um modo de ler *Mon cœur mis à nu* (um conjunto de confissões, um diário íntimo) que não corresponde mais às leituras atuais, já informadas não somente por um outro modo de ver *Mon*

*cœur mis à nu* (projeto de obra, rascunho de texto, escritura em processo) como outro modo de ver Baudelaire (o poeta da impostura e das máscaras, das ambiguidades entre realidade e fantasia, entre sujeito biográfico e sujeito poético, entre projeto e realização). Mas, no caso de Tadeu, há um espaço vazio considerável entre o que afirma seu prefácio e o que apresenta sua tradução. Tadeu mantém as divisões internas (opta, no lugar do traço, por três estrelas), explica, na sua apresentação, a história dos manuscritos e títulos e fornece uma lista das edições e traduções consultadas (quase todas as disponíveis, na verdade), acentuando o caráter movente de toda edição, de toda tradução, e evidenciando que, em se tratando de um texto como *Mon cœur mis à nu*, o inacabamento e a multiplicidade de modos de apresentar e editar podem ser significativos. No entanto, toma decisões que, ao contrário do caminho aberto por Guerreiro, minimizam o processual, atenuam a dimensão do projeto, do inacabado. A começar pelo fato de retirar as numerações duplas: "abandonei a numeração romana correspondente às páginas-suporte, mantendo apenas a numeração arábica correspondente aos papelitos individuais" (TADEU, 2009, p. 10)[104]. Suprime, ainda, os múltiplos subtítulos: "Também tomei a liberdade, novamente, por uma questão estética, de suprimir a repetição, em cada nota, dos cabeçalhos 'Meu coração desnudado' e 'Rojões', bem como as diferentes variações dos títulos que encabeça, a série *Higiene*" (TADEU, 2009, p. 10). Ocorre que, como veremos na próxima seção, a suposta "questão estética" que justifica esse tipo de procedimento pode corresponder, na verdade, a um enfraquecimento daquilo que torna *Mon cœur mis à nu* um texto, uma obra em si: o inacabamento, a hesitação da forma, a tensão entre fechamento e abertura, entre projeto de texto e escritura (inacabada) desse texto.

Em comparação à tradução de Guerreiro, a de Tadeu apresenta certo enfraquecimento geral em relação à valorização da fragmentação, do inacabamento e da hesitação, enfraquecimento que se completa na tradução de Jonas Tenfen, a ponto de, nesse caso, retomar em grande medida as linhas condutoras centrais presentes em Aurélio. A começar pelo título: ao nomear sua edição-tradução de *Diários íntimos*, retoma a ideia de que *Mon cœur mis à nu* não é hesitação e inacabamento, mas diário íntimo, texto confessional perfeitamente inscrito em dado gênero, em dada codificação. Joga por terra a as máscaras de Baudelaire, o jogo constante entre biografia e invenção, entre sujeito empírico e sujeito forjado, as tensões entre projeto e realização. Além disso, opta, ainda mais uma vez, por utilizar uma numeração única. Ao contrário de Tadeu, não reserva o espaço da apresentação para justificar suas escolhas editoriais e tradutórias: seu prefácio serve para traçar um desenho geral de Baudelaire, seus

[104] Ver tais exemplos em Anexo 2.

temas mais caros, sua importância para a modernidade. É verdade que Tenfen, ao contrário de Tadeu e Aurélio, mantém os subtítulos múltiplos e as divisões internas, mas, assim como fizera Aurélio, dá ao leitor um texto "pronto", dividido em capítulos perfeitamente identificáveis, numerados sem ambiguidades nem hesitações. Tem-se, mais uma vez, o efeito da unidade bibliográfica, o que era uma tensão entre projetar e realizar transforma-se na realização de um diário íntimo. O que era inacabamento e hesitação torna-se, assim, parte de uma "poética", deixa de ser tensão e passa a ser homogeneização.

## 5 Posições tradutórias

As duas seções acima serviram-nos para preparar um desenho prévio, ou um rascunho, daquilo que podemos melhor visualizar agora: o modo como cada tradução brasileira (re)lê, (re)escreve e diz *Mon cœur mis à nu*, o modo como cada tradução significa o texto e, por conseguinte, a própria obra baudelairiana. No fim das contas, interessa-nos identificar e explicar a posição tradutória em jogo em cada caso.

São duas as tensões que parecem sustentar *Mon cœur mis à nu*: a tensão do inacabamento, isto é, a tensão entre processo e escritura, entre projeto e obra; e a tensão da verdade das máscaras, isto é, a tensão entre confissão e ficção, entre sujeito biográfico e sujeito poético. Se considerarmos que a tensão do inacabamento é, em última análise, também uma tensão da forma, essas duas tensões (inacabamento e verdade das máscaras) também servem para resumirmos certo entendimento que se pode ter da própria obra baudelairiana. No entanto, como sabemos, essa visão não é unânime. Por isso cada tradução brasileira traz um Baudelaire e, em termos mais específicos, um *Mon cœur mis à nu* distintos. Para uns, diário íntimo; para outros, texto inscrito em uma poética, a poética do rascunho para outros; para outros ainda, projeto de obra, hesitação entre processo e escritura; etc. Por isso tantas experiências (críticas, editoriais e tradutórias) em torno de Baudelaire e de *Mon cœur mis à nu*. Três exemplos, um de ordem editorial, outro de ordem crítica e outro de ordem tradutória (o que não significa que cada uma dessas dimensões não esteja em menor ou maior grau articulada às demais): 1) Em 2001, na esteira da noção de poética do rascunho, é publicada uma edição diplomática preparada por Claude Pichois: fac-símile dos manuscritos de um lado, transcrição diplomática de outro. A realidade matérica do rascunho, a hesitação da caligrafia, da ortografia, da sintase, da distribuição na página, a arbitrariedade da ordenação desses textos colados em folhas de formato maior, tudo isso entra no espaço da obra, torna-se significativo, faz parte do seu modo de dizer o poético. 2) O título *Journaux intimes* tem sido definitivamente abandonado. Didier

(1973; 1976) e Pichois (1983; 2001) apontam sistematicamente para o fato de que *Mon cœur mis à nu* não é um diário íntimo (que precisaria, afinal, de um registro cotidiano, dia após dia), mas planos, notas, pensamentos para uma obra por vir. Ainda que a obra planejada nunca tenha existido, o que existe já é uma escritura, e essa escritura não tem nada a ver com um diário íntimo. 3) Tomadas as quatro (re)traduções brasileiras é possível observar dois polos: de um lado, traduções que apontam, sobretudo em seus prefácios de tradução, para o inacabamento de *Mon cœur mis à nu*, para a hesitação das subdivisões, da organização, dos títulos etc.; de outro lado, traduções que atenuam essas hesitações, essas tensões, e recorrem a mecanismos para que um texto em constante tensão entre projeto e processo torne-se algo fluente e, dentro de uma perspectiva de "diário íntimo", acabado, definido e definível. Esses três exemplos, independente de como possamos nos posicionar sobre cada um deles, servem aqui para acentuar diferentes modos como *Mon cœur mis à nu* pode ser lido e dito. O que nos interessa é como as traduções brasileiras *traduzem*, em um sentido histórico, interpretativo e autoral, *Mon cœur mis à nu*, como cada tradução vai "mostrando", apresentando, tornando presente e visível uma determinada possibilidade de *Mon cœur mis à nu*. Como, finalmente, cada tradução se *posiciona* em relação a ele, que posição tradutória está em jogo. Nas duas seções acima foi possível traçarmos um desenho geral dessas posições. A seguir, procuraremos especificá-las, chegando à identificação e descrição dessas posições, de modo a situá-las não só em relação a si mesmas (suas tensões, suas singularidades), mas também em relação às demais (como se relacionam nesse espaço relacional que é, afinal, o espaço da retradução).

A tradução de Aurélio é, parece que até aí ninguém discordará, uma tradução-introdução. Não pretendemos com isso reafirmar a tese bermaniana, para quem a primeira tradução é uma introdução-aclimatação e as demais retraduções tendem a voltar cada vez mais ao texto-original, num movimento em direção a uma completude da tradução. O que buscamos evidenciar é que a tradução de Aurélio alinha-se a certo tipo de fazer tradutório muito habitual em tradutores como Aurélio e Rónai: traduzir textos e autores a fim de introduzi-los pela primeira vez no Brasil (ou mesmo em língua portuguesa); traduções destinadas a públicos largos, permitindo enfim o acesso do maior número possível de leitores a esses títulos e nomes. É o caso da série *Mar de histórias*, já mencionada. Como é de imaginar, esse tipo de tradução tem o mérito de trazer para o sistema brasileiro textos fundamentais inéditos em português. Não nos parece o caso de entrarmos em julgamentos da qualidade puramente linguística dessas traduções (para isso, ver Laranjeira, 1993), mas de atentar para os efeitos gerados pela tradução, ou, dito de outro modo, para a leitura, interpretação e reescritura que esse tipo de tradução suscita, que postura crítica advém daí, e como se articula com o fazer tradutório. Aurélio, ao

traduzir *Mon cœur mis à nu*, atenua os traços do inacabamento: os textos/notas transformam-se em capítulos reiniciados em cada página; as divisões internas, bruscas e desconexas, transformam-se numa discreta quebra de linha; a numeração dupla dos textos é suspensa; não há qualquer menção, no prefácio nem na quarta capa, ao caráter inacabado, provisório, latente do texto. Fala-se em confissões, diários íntimos. Atenua-se a dispersão dos textos, suprime-se seu caráter ficcional. Aurélio recorre, assim, ao título *Journaux intimes*, que traduz por "diário íntimo", servindo para abrir as duas seções de notas, "Repentes" e "Meu coração desnudado", cada uma organizada na forma de capítulos numerados em algarismos romanos, reiniciados a cada página e estruturalmente organizados como unidades textuais acabadas. O inacabamento e a dispersão, quando há, é da ordem da escritura diarística, não constituindo propriamente uma tensão. Pode-se afirmar que é a noção de diário íntimo que permite esse trabalho de "acabar o inacabado", isto é, de dar a *Mon cœur mis à nu* a unidade e o fechamento que não tem, inscrevendo-o em um tipo de texto que admite certo aspecto de escrita mais dispersiva, mais fragmentária, sem chegar a configurar uma tensão, sem chegar a dar a ver latências e virtualidades. Como efeito, tudo é da ordem do diarístico. A importância de *Mon cœur mis à nu* não está numa dimensão literária, mas no que se pode ver ali de pessoal, de puramente confessional, de francamente diarístico. O modo de dar a ver o texto e de prefaciá-lo contribui nesse sentido: de *Mon cœur mis à nu*, nada se diz; ou melhor, é dito apenas que se trata de "confissões, julgamentos, conceitos, meditações, reminiscências, apontamentos de ordem prática, tudo muito vivo, direto, repentino, com um sem fim de paradoxos, de absurdos" (AURÉLIO, 1981, p. 8). Aurélio recupera, quase 100 anos depois, as motivações da primeira edição integral de *Mon cœur mis à nu*: trazer um escrito póstumo baseado no diarístico, no que possa conter da "vida" de Baudelaire, suas opiniões e contradições, suas confissões, seus absurdos. Ignora-se qualquer tensão de ordem literária, qualquer aspecto provisório, ignora-se o que possa aí haver de "projeto", de "processo", de hesitação entre projetar e realizar. O que sobra é um diário coeso, um conjunto de notas diárias e pessoais das mais diversas ordens, homogeneizadas sob o (sub)título *Diário íntimo.*

Fernando Guerreiro, como já mencionamos, percorre um caminho diverso: evidencia os "bastidores" da escritura de *Mon cœur mis à nu*, mantendo a dupla numeração dos textos, identificando a divisão interna com um traço (marca presente nos próprios manuscritos) e dedicando seu prefácio a uma análise da fragmentação em *Mon cœur mis à nu*. Suprime, além disso, qualquer referência a "diário íntimo". A expressão "escritos íntimos" aparece como decisão do editor, que decide inserir *Projéteis e Meu coração a nu* numa seção (trata-se, lembremos, da edição integral das obras de Baudelaire) intitulada "Ensaios, novelas e escritos

íntimos". Já que não temos como objetivo a análise das traduções lusitanas, não recorreremos à tradução de Guerreiro de 1982, publicada em Portugal, a fim de verificar de que modo comparece (ou não) essa menção a escritos íntimos. Partiremos do princípio de que se trata, nesse caso, de algo relacionado muito mais ao trabalho do editor do que do tradutor, o que, de todo modo, não deixa de ter implicações para o resultado final. O que se pode observar é, de todo modo, um gesto de trazer para a tradução-edição parte do que os estudos críticos franceses já vinham afirmando: Didier (1973) atenta para o fato de que *Mon cœur mis à nu* inscreve-se na poética do rascunho, isto é, a incompletude, a fragmentação, o manuscrito fazem parte da obra, são significativos. Estamos, é fato, no plano do inacabamento, uma obra em vias de se fazer, mas essa escritura em vias já é escritura, já é texto. Pichois (1983), além disso, destaca que *Mon cœur mis à nu* não é um diário, tampouco confissões, e portanto o título *Journaux intimes* é inadequado. *Mon cœur mis à nu* é a preparação de um livro, e essa preparação já é livro, tese que procuramos problematizar no capítulo II deste trabalho, mas que de qualquer modo aponta para um outro entendimento de *Mon cœur mis à nu*, outra maneira de lê-lo, dizê-lo, traduzi-lo e retextualizá-lo. Abrindo mão do diário como elemento homogeneizador das tensões e inacabamentos de *Mon cœur mis à nu*, pode-se acentuar, ainda que parcialmente, a tensão entre processo e projeto e pode-se acentuar principalmente a tensão entre confissão e ficção, entre projeto confessional e projeto literário. É fato que Baudelaire se remete, em carta já aqui mencionada, às *Confessions* de Rousseau, mas é preciso ter em mente que, em se tratando de Baudelaire, a separação entre sujeito biográfico e sujeito ficcional, entre realidade e invenção, entre gêneros, entre poéticas – torna-se ambígua, sofre uma fratura, instaura-se aí uma permeabilidade que não permite exatamente uma categorização estanque, tampouco definitiva. Estamos no campo da pluralidade, da coexistência não pacífica de contrários, de duplos, de ambiguidades, a ponto de chegarmos, por exemplo, a poemas em prosa. Ao abandonar a ideia de "journaux intimes" e ao evidenciar aspectos "em construção" dessa escritura, Guerreiro filia-se a um movimento mais amplo de leitura e releitura de *Mon cœur mis à nu*, que se reflete tanto nos estudos críticos quanto nas edições mais recentes. Abre-se espaço para a hesitação, para o provisório, para a tensão. É evidente que não chegam a ser postos em causa aspectos mais "radicais", como ordenação, reprodução do manuscrito, apagamento das fronteiras entre as subséries etc. Mas aponta-se, ainda assim, para um entendimento e para uma retextualização de *Mon cœur mis à nu* que ao menos reconhecem (e em parte praticam) aspectos desse inacabamento, dessa movência que nunca se fixa, nunca se deixa apreender.

As duas traduções brasileiras posteriores à de Guerreiro (Tomaz Tadeu e Jonas Tenfen) não dão continuidade a esse movimento. É fato que Tomaz Tadeu ainda parece procurar um

ponto de equilíbrio entre certa valorização do fragmentário, do estilhaço, do "processo" e certa organização mais fluente e unitária do texto; Tenfen, contudo, abandona completamente qualquer preocupação nesse sentido, cola-se ao projeto de Aurélio e promove um retorno a uma leitura que corre o risco de soar atualmente como anacrônica, desconectada dos mais recentes estudos baudelairianos: um conjunto de textos dispersos e inacabados torna-se uma unidade textual mais ou menos coesa e fluente; um livro chamado *Mon cœur mis à nu* transforma-se em um diário íntimo, em escritas de si, em confissão pura e simples. O interesse deixa de ser literário e passa a ser confessional, o que, é verdade, não deixa de ser algo bastante contemporâneo, mas, de todo modo, afasta-se de certa crítica que tem sistematicamente sublinhado o caráter ambiguamente ficcional de *Mon cœur mis à nu* e o modo como o próprio inacabamento e a própria provisoriedade da escritura podem ser ressignificativos em uma tradução. Seu texto introdutório, mesmo que procure dar conta de traços gerais da obra baudelairiana, aproxima-se de certa crítica iniciada por Benjamin, destacando tanto sua relação com a modernidade tanto a presença da cidade em Baudelaire. Tenfen não parece preocupado com questões de ordem mais textual, editorial e tradutória; não parece preocupado com tensões, virtualidades e variabilidades presentes em *Mon cœur mis à nu*. Sai o projeto, o processo, a escritura em hesitação e entra o puramente autobiográfico, notas diarísticas, confessionais, relatos de experiências na cidade, apontamentos, tudo homogeneizado sob a ideia anacrônica de enxergar em *Mon cœur mis à nu* um diário desconectado de qualquer realidade literária. Sua relação com as demais obras de Baudelaire se dá em um plano puramente temático: a cidade, o dândi, o *spleen*...

Quanto a Tomaz Tadeu, sua posição ambígua talvez se justifique pelo fato de traduzir para uma série intitulada Mimo: livros graficamente agradáveis, fáceis de carregar, fáceis de ler, fáceis de presentear. Uma série que, ainda que publique textos menos conhecidos de autores canônicos (*O tempo passa*, Virginia Woolf; *Alfabeto*, Paul Valéry; *Rabiscado no teatro*, Mallarmé; etc.) e possa ter a preocupação editorial de fazer edições bilíngues acompanhadas de um prefácio que forneça detalhes sobre a obra e sobre os textos-fonte consultados, continua, de todo modo, vinculada estritamente a razões e objetivos comerciais. Experimentações mais radicais, como edição com fac-símile, tradução seguindo a transcrição diplomática de Pichois (2001), radicalização das rupturas internas, questionamento da ordenação etc. podem se tornar inviáveis, não apenas por razões comerciais, mas por se ter uma tradução inserida na coleção Mimo, que prevê certa leitura agradável, minimamente fluída. Ainda que Tadeu demonstre certa preocupação e certo rigor em relação às edições e traduções consultadas, ainda que procure fornecer ao leitor uma série de informações sobre a história dos manuscritos e sobre o

modo como foram organizados, ainda que dê ao leitor a versão em francês do texto ao final da tradução, ainda que destaque o inacabamento de *Mon cœur mis à nu*, ainda que aponte para a impropriedade de considerá-lo um diário íntimo, o resultado final, sua realização tradutória, tende a ser menos "radical", menos inovadora do que um prefácio como o seu a princípio poderia dar a entender: opta-se pela numeração única; as divisões internas transformam-se em estrelas (algo mais próximo de uma divisão capitular do que o traço baudelairiano cortando os textos em pedaços); os múltiplos subtítulos são apagados. A tradução-edição final é, não há dúvida, mais palatável, menos monstruosa, mais próxima de um "mimo".

## À guisa de conclusão

Nossa análise não buscou uma hierarquização das (re)traduções brasileiras, mas a compreensão de sua historicidade, de seus modos de ler e dizer *Mon cœur mis à nu*. Evidentemente que uma análise, independente do que se defina inicialmente, reflete em grande parte o entendimento de quem analisa o texto em questão. Como se pode observar, pautamos nosso trabalho em três frentes fundamentais: de um lado, nosso entendimento de retradução; de outro, nosso entendimento de *Mon cœur mis à nu*; e, por último, o trabalho analítico das (re)traduções brasileiras.

A retradução, já explicamos, é um espaço relacional em que reescrituras de um texto entram em diálogo (o que não significa convergência, mas contínuas tensões), formando uma rede de modos de contato, modos de produzir sentido, modos de ocupar posições. Retraduzimos não porque um texto supostamente "envelheceu", tampouco porque envelheceram suas traduções, mas porque mudou nossa maneira de nos relacionarmos com aquele texto, mudando, consequentemente, nossa maneira de lê-lo, reescrevê-lo, *traduzi-lo*. Ao analisarmos as traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, buscamos a identificação de nós e tensões, maneiras de se situar nessa rede de reescrituras. Atentamo-nos para sua historicidade, finalmente.

Nessa rede de reescrituras chegamos a um entendimento que se afasta parcialmente das duas frentes críticas principais que se dedicaram a *Mon cœur mis à nu.* Aqueles que defendem *Mon cœur mis à nu* como um diário íntimo de Baudelaire já passaram pelas mais variadas críticas e reprovações, ainda que continuem produzindo seus efeitos, a ponto de mesmo hoje termos leitores atentos de Baudelaire se referindo a *Mon cœur mis à nu* como um diário – Berardinelli, Compagnon... não é o caso de recuperarmos todos os exemplos que já expusemos oportunamente. O recurso de encarar *Mon cœur mis à nu* como um diário traz, dentro de determinado projeto editorial, tradutório, comercial etc., uma vantagem evidente: o que era inacabamento torna-se homogêneo, fica domesticado dentro da noção de diário. O que era projeto e escritura em processo passa a ser apontamentos pessoais para uma obra por vir, lembretes íntimos, pensamentos diários, notas de despesas e pagamentos. Apagam-se, em resumo, as tensões, e por isso mesmo os aspectos mais produtivos, dessa textualidade indefinida e indefinível que parece estar na base mesma de *Mon cœur mis à nu*, um tipo de textualidade que se estabelece no intervalo, ou mesmo na imprecisão, entre o texto e seu projeto, entre a escritura e seu processo. O outro modo hegemônico de ver *Mon cœur mis à nu* diz respeito aos

trabalhos de Pichois (2001) e Didier (1973). Para eles, não só *Mon cœur mis à nu* não é diário íntimo (visão que atualmente tem sido abandonada por aqueles que se debruçam de maneira mais atenta e especializada sobre *Mon cœur mis à nu*), como *é* texto, *é* obra. Se há escritura, há texto. *Mon cœur mis à nu* deixa de ocupar o lugar do "sonho" baudelairiano, do texto por vir, da obra que ainda não é obra, e passa a ser, já no seu próprio estado de aparente incompletude, texto *e* obra. É verdade que apresenta traços muito particulares, como uma sintaxe cambiante, uma multiplicidade de subtítulos, uma ordenação altamente questionável, uma fragmentação em notas... mas esses aspetos, nessa abordagem crítica, são na verdade parte de uma poética, a poética do rascunho. As marcas do manuscrito, a materialidade mesma dessa escritura, a disposição do texto na página, a rasura, a dimensão da folha... tudo isso se torna significativo, tudo isso é parte de um modo mais ou menos fechado e estanque de poética. É fácil depreender daí a vantagem maior da proposta: *Mon cœur mis à nu* deixa de ser diário e sua "estranheza" matérica torna-se relevante, passando a fazer parte de uma poética própria. O problema é que, ao propor uma noção de poética do rascunho, promove-se um outro tipo de homogeneização, ou seja, as tensões fundamentais de *Mon cœur mis à nu* são também nesse caso apagadas, ou ao menos atenuadas, em nome de uma poética, de um conjunto de procedimentos poéticos até certo ponto estáveis, sistemáticos e previsíveis. O que era tensão e movência passa a ser elemento não menos domesticado de uma poética, característica de determinado campo poético estável e definível. Veja-se, por exemplo, que a tensão fundamental entre projeto e texto, entre escritura e processo é apagada: há texto, há escritura; não há espaço para a indefinição, para o contraditório, para a dobra, para a tensão. As latências, virtualidades e variabilidades dessa textualidade cedem lugar a certo efeito de estabilidade de *Mon cœur mis à nu*, baseado agora em procedimentos e elementos que passam a integrar uma poética do rascunho. Para o horizonte editorial em que se situam Didier e Pichois, essa proposta não deixa de ser altamente coerente e produtiva. Pichois, por exemplo, é o responsável pela edição diplomática de *Mon cœur mis à nu*, lançada em 2001: fac-símile e transcrição diplomática integram uma mesma edição que respeita o formato original das folhas preparadas, ordenadas e encadernadas por Poulet-Malassis. Essa proposta, de todo modo, permanece em certa perspectiva de teor mais documental, sem chegar a maiores radicalizações em níveis de textualidade e retextualização, como a quebra da ordenação canônica, o desmantelamento da sua ordenação e das suas folhas de grande formato, o questionamento radical das possibilidades de edição e, consequentemente, tradução desse tipo de textualidade baseada em tensões provavelmente insolúveis: texto e projeto; escritura e processo; acabamento e inacabamento; fechamento e abertura; sintaxe e não

sintaxe; ordem e desordem... tensões que sublinham as latências, virtualidades e variabilidades que estão em jogo em uma textualidade como no caso de *Mon cœur mis à nu*.

Nossa análise das traduções brasileiras baseou-se, portanto, nessa dupla dimensão, de um lado a dimensão da retradução, de outro lado a dimensão da textualidade tensa e virtual de *Mon cœur mis à nu*. Voltemos ao quadro sinóptico que apresentamos no começo do capítulo. Ao apresentá-lo pela primeira vez, deixamos claro não se tratar de um quadro avaliativo, mas analítico, a fim de permitir uma visão geral das traduções: capa, tradutor, título, ano, editora, número de páginas, se é bilíngue, se apresenta prefácio, se dispõe de notas de tradução, se informa edição do texto-fonte. Procuramos formular esse quadro a partir de informações de ordem geral e (tanto quanto possível) objetiva. Se quiséssemos destacar não apenas as relações entre essas traduções, mas também o modo como lidam com o inacabamento e com as tensões de *Mon cœur mis à nu* (isso que identificamos como nosso próprio entendimento do texto – se é texto), poderíamos propor um quadro semelhante ao que se segue:

| **Tradutor** | **Referência a "diário íntimo"** | **Variabilidade de subtítulos** | **Variabilidade de numeração** | **Separa *Mon cœur mis à nu* de *Hygiène*** | **Denominação do prefácio** | **Completa lacunas de numeração** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Aurélio | Sim | Parcialmente | Não | Não | "Como se fosse um prefácio" | Sim |
| Guerreiro | Não | Sim | Sim | Sim | "Escrita de fragmentos ou escrita fragmentária?" | Sim |
| Tadeu | Não | Não | Não | Sim | "Apresentação" | Sim |
| Tenfen | Sim | Sim | Não | Sim | "Introdução" | Sim |

Esse quadro nos permite explicitar resumidamente o que pudemos demonstrar em nossa análise comparativa. Todas as traduções apresentam prefácios, mas a função do prefácio e o que é aí afirmado muda consideravelmente. Aurélio só escreve um prefácio (que não considera bem prefácio) a pedido de terceiros: "pede-me Pedro Paulo de Sena Madureita que eu ponha à rente desta tradução algumas palavras a respeito de Baudelaire. Palavras em que diga como me aproximei do poeta" (HOLANDA, 1981, p. 7). Perceba-se que, para o próprio Aurélio, não haveria prefácio; e perceba-se que, para aquele que pede o tal prefácio, é para que o próprio Aurélio explique sua relação com Baudelaire. Não há, portanto, qualquer informação relevante sobre o próprio *Mon cœur mis à nu*, que permanece no âmbito do "Diário íntimo", como atesta o subtítulo que Aurélio introduz. Não surpreende, portanto, que lance mão de escolhas que

atenuam o inacabado e tornam o texto mais fluído e menos estruturalmente "aberto". Guerreiro, por sua vez, dedica-se a um prefácio que discute questões técnicas e teóricas dessa escritura "fragmentária" de *Mon cœur mis à nu*, fazendo escolhas que procuram sublinhar não necessariamente um inacabamento, mas certo tipo de fragmentação que não deixa de estar aí presente: mantém as numerações ambíguas e contraditórias entre as folhas de grande formato e os manuscritos de Baudelaire, mantém os subtítulos variados hesitantes, separa *Hygiène* de *Mon cœur mis à nu*, indicando certa releitura do trabalho fundador de Malassis etc. Mas, como tradução submetida a determinado projeto editorial, está lá, possivelmente à sua revelia, o termo "Escritos íntimos" abrindo (e significando) suas traduções. Tadeu traz um prefácio em que informa, da maneira mais objetiva possível, a encadernação de Malassis, a impropriedade da ideia de "diários íntimos", a importância de Poe para o título *Mon cœur mis à nu*, a organização da edição, as edições francesas consultadas. Apesar de um prefácio que aponta para uma compreensão de *Mon cœur mis à nu* a partir das suas tensões internas entre projeto e escritura, sua tradução empreende apagamentos de marcas dessas tensões: não conserva a variabilidade de numerações ou de subtítulos, substitui o traço de Baudelaire (marca da divisão de algumas das suas "notas) por três estrelas, acrescenta colchetes às numerações, insere numerações a "notas" não numeradas etc. Sua justificativa pauta-se pela adoção de "algumas liberdades" baseadas em uma "questão estética" (TADEU, 2009, p. 10). Em se tratando de uma tradução publicada em um selo chamado Mimo, talvez não houvesse outras "liberdades" a serem tomadas. Tenfen não propõe nenhum deslocamento em relação às traduções brasileiras que já circulavam. Em certo sentido, empreende inclusive um retorno à convicção equivocada representada por Aurélio, para a qual *Mon cœur mis à nu* é um diário íntimo. Seu deslocamento, em relação a ele, é manter a variabilidade de subtítulos, tocar brevemente na questão do diário íntimo em seu prefácio (o que não o impede, contudo, de permanecer nessa perspectiva) e separar *Hygiène* de *Mon cœur mis à nu*. O movimento de retorno à imagem de *Mon cœur mis à nu* como diário é, no entanto, o que fica, revelando uma posição tradutória cujo efeito principal, no conjunto de traduções brasileiras, é promover um retorno anacrônico à posição de Aurélio.

Com o auxílio dos prefácios e demais dados paratextuais, identificamos, portanto, as posturas tradutórias que estão em jogo em cada uma das traduções brasileiras de *Mon coeur mis à nu*, retomadas e resumidas a seguir:

*1) Meu coração desnudado*, trad. Aurélio Buarque de Holanda, 1981, ed. Nova Fronteira, coleção Poiesis: Aurélio firma-se como o *introdutor* de *Mon coeur mis à nu* no sistema literário brasileiro. Retomando a ideia de "diário íntimo", subtítulo que abre sua

tradução, Aurélio traz para o Brasil não o inacabamento, a virtualidade, a heterogeneidade espaço-temporal, mas a coesão e a unidade de um gênero pré-estabelecido, isto é, o diário íntimo. Rascunhos de parágrafos tornam-se capítulos sequencialmente numerados, rupturas ganham ares de continuidade narrativa; o que é da ordem da abertura e do inacabado é delimitado e conformado pela ideia de diário íntimo, que define os limites da dispersão e da movência. Via diário íntimo, atenuam-se as virtualidades dessa textualidade, que, se apresenta traços de abertura e inacabamento, são devidos ao fato de ser um diário, não um projeto literário. Seu prefácio é revelador também da postura deliberadamente *introdutória*. Aurélio, no entanto, não introduz *Mon coeur mis à nu* no sistema literário brasileiro como especialista no autor, em tradução ou em qualquer outra coisa, mas como o acadêmico largamente conhecido e reconhecido dentro de determinado ambiente literário institucionalizado no Brasil. Talvez isso justifique seu prefácio altamente pessoal, em que explica somente sua relação com Baudelaire. Apenas o último parágrafo é dedicado a "explicar" *Mon coeur mis à nu*, que assume o caráter de "confissões, julgamentos, conceitos, reminiscências, apontamentos de ordem prática" (HOLANDA, 1981, p. 8). Apaga-se o literário, suprime-se qualquer ideia de projeto literário, texto por vir.

*2) Meu coração a nu*, trad. Fernando Guerreiro, 1995, ed. Nova Aguilar: cronologicamente próximo de Aurélio, ao ter sua tradução publicada na edição integral da Nova Aguilar, Guerreiro passa a ocupar não propriamente uma posição introdutória, mas uma posição *cristalizadora* de *Mon coeur mis à nu* no sistema literário brasileiro. A Nova Aguilar, como se sabe, publicava a obra integral dos autores canônicos (ou canonizados) da literatura mundial, sedimentando, via tradução, sua presença no Brasil. *Meu coração a nu*, conforme a tradução de Guerreiro, foi incluído, provavelmente à revelia do tradutor, numa sessão denominada *Escritos íntimos*, o que estabelece, em certa medida, uma relação harmônica com Aurélio. Dizemos "à revelia" porque o próprio Guerreiro, em prefácio à sua tradução, dedica-se, numa abordagem mais teórica e técnica do que faria Aurélio, a uma exposição dessa "escrita fragmentária" (GUERREIRO, 1995, p. 499) que se afasta de uma natureza puramente diarística ou mesmo confessional: "Escritos opacos, *brutos*. Disparos. Lapidares. Projéteis. Intensos e curtos. [...] O *estilhaço* é ao mesmo tempo a forma incompleta e a mais necessária. Faz parte do seu "ser", destes *escritos*, o não terem solução nenhuma" (GUERREIRO, 1995, p. 499). É visível, portanto, que Guerreiro trabalha com um *Mon coeur mis à nu* que habita essa tensão entre problema e solução, ordem e desordem, unidade e estilhaço. Não surpreende, portanto, que Guerreiro resolva manter na tradução determinadas marcas do inacabamento que possivelmente encontrou na edição consultada (e não informada): dupla numeração, variabilidade de subtítulos

etc. Pensando em possibilidades mais radicais, no entanto, continua atrelado à ordenação de Poulet-Malassis, sua numeração, sua disposição sequencial das "notas".

*3) Meu coração desnudado*, trad. Tomaz Tadeu, 2009, ed. Autêntica, coleção Mimo: Tomaz Tadeu é certamente aquele que ocupa a posição mais ambígua. Seu prefácio é breve e procura objetividade: explica o trabalho de Malassis, a multiplicidade das séries *Mon coeur mis à nu*, *Fusées*, *Hygiène*, aponta para a incorreção do título *Journaux intimes*, expõe a origem (Edgar Poe) do título *Mon coeur mis à nu*, explica algumas decisões editoriais (uso de colchetes, apagamento da dupla numeração etc.) e, finalmente, expõe a lista das edições e traduções consultadas. Tadeu parece consciente não apenas das discussões críticas em torno de *Mon coeur mis à nu*, que apontam para a impropriedade de se ver aí um diário, como parece também consciente da variabilidade inerente a essa textualidade, recorrendo ao maior número possível de edições francesas e traduções brasileiras. Apesar disso, tomando "certas liberdades" (TADEU, 2009, p. 10), sua tradução desemboca em um texto muito mais "unitário" e "acabado" do que sua breve exposição talvez deixe a entender: abandona a "numeração romana correspondente às páginas-suporte, mantendo apenas a numeração arábica correspondente aos papelitos individuais" (TADEU, 2009, p. 10), acrescenta colchetes "abraçando os números individuais [...] [por] questão de escolha estética" (TADEU, 2009, p. 10), numera os "papelitos" que não tinham numeração na edição de Pichois; e suprime, novamente "por uma questão estética [...], dos cabeçalhos 'Meu coração desnudado' e 'Rojões', bem como as diferentes variações dos títulos que encabeçam a série *Higiene*" (TADEU, 2009, p. 10). O que se percebe, finalmente, é que Tadeu, talvez por traduzir para uma coleção editorial denominada Mimo, vê-se obrigado a tomar determinadas decisões por "questões estéticas" que atenuam, ou mesmo apagam, as tensões fundamentais de *Mon coeur mis à nu* parcialmente aludidas em seu prefácio.

*4) Diários íntimos*, trad. Jonas Tenfen, 2013, ed. Caminho de Dentro: a retradução de Tenfen pode ser vista como um retorno não a *Mon coeur mis à nu*, mas ao *Meu coração desnudado* de Aurélio. Tenfen não apenas recupera a ideia de "diários íntimos" como vai além, transformando no próprio título principal da publicação. Seu prefácio é predominantemente escolar e destinado a leitores não especializados, "Charles Baudelaire é um nome que ecoa fundo nas mentes dos leitores. Mesmo aqueles que não nutrem o hábito da leitura literária tendem a dizer que 'já vou falar neste nome'" (TENFEN, 2013, p. 7), retomando as considerações críticas centrais e tradicionais sobre Baudelaire (a cidade, o dândi etc.). Curioso notar, entretanto, que Tenfen tem plena consciência do caráter inacabado e "impossível" de *Mon coeur mis à nu*:

> esta tradução é de uma obra inexistente pelo fato de que ela não fora acabada e revista por Baudelaire. [...] O coerente lógico que vemos em cada uma das subdivisões (que doravante vãos chamar de capítulos) é muito mais um trabalho dos organizadores que propriamente do poeta. (TENFEN, 2013, p. 11-12)

E, ainda mais surpreendentemente, Tenfen tem igualmente consciência da impropriedade de se considerar *Mon coeur mis à nu* um diário íntimo: "ao contrário do que o título possa demonstrar, Baudelaire nunca manteve um diário no sentido corriqueiro do termo" (TENFEN, 2013, p. 12). Ainda assim, sua tradução é a única no Brasil (nem Aurélio chegou a tanto) a trazer como título principal *Diários íntimos*. Além disso, opta por transformar as "notas" em capítulos numerados em algarismos romanos e iniciados a cada nova página, dado ao inacabado e ao impossível um contorno de acabamento e fechamento. Prova de que pode haver entre o prefácio de tradutor e o ato tradutório um espaço, ou uma incongruência, por vezes maior do que seria normal imaginar.

Essas diferentes posturas tradutórias são ilustrativas daquilo que está na base mesma da retradução: a historicidade, aqui entendida como novas (ou repetidas) maneiras de, via tradução, ler e dizer, significar e interpretar, seja um texto, seja um autor, seja um tipo de textualidade. A retradução explicita a historicidade do ato tradutório (aí incluído o próprio ato retradutório), ilumina relações, tensões, contradições entre modos de ler e reescrever. Mas, identificadas essas posturas tradutórias, destacadas suas relações, explicitadas suas historicidades, seus modos de ler e dizer *Mon coeur mis à nu*, fica a questão: como traduzir *Mon coeur mis à nu* a partir das suas tensões e virtualidades? Haveria um ponto de articulação entre tradução e edição que nos permitiria chegar a uma (ou muitas) traduções de *Mon coeur mis à nu* tendo por base suas tensões e latências?

O que temos destacado continuamente é para certa insuficiência, certa falta, certa limitação observável nas traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*: nenhuma delas parece conceder especial relevância para as virtualidades de *Mon cœur mis à nu*, suas tensões e variabilidades. Com exceção da tradução de Guerreiro, que se pauta por certa noção de fragmentação, nenhuma delas parece ter como objetivo a discussão dessa dimensão "inacabada", "descontínua", "movente" de *Mon cœur mis à nu.* E mesmo que fosse esse o objetivo de cada uma delas – haveria uma maneira de reescrever, de *traduzir* essas virtualidades? Uma vez identificadas essas tensões como incontornáveis para um projeto (re)tradutório de *Mon cœur mis à nu*, uma pergunta torna-se fundamental: como reescrever o processo cambiante e movente de uma escritura que está entre a escritura e o projeto de escritura? Tal parece ser, com efeito, um desdobramento possível, e mais radical, deste trabalho.

Uma vez analisadas as traduções brasileiras de *Mon cœur mis à nu*, uma vez identificadas suas diversas posições tradutórias, o modo como cada uma procura dar conta de determinado "texto", o modo como cada uma forma e conforma determinada "textualidade", como, a partir de nosso próprio entendimento de *Mon cœur mis à nu*, conceber uma retradução que dê conta precisamente dessas tensões, que seja capaz de *dizer* nesse espaço de silêncio entre projeto e realização, entre projeto de escritura e escritura em si? A solução, se há solução, não é simples, e exige um prolongamento de pesquisa que não cabe aqui, mas que nasce daqui.

Questões de edição estão, além disso, continuamente presentes. Como, afinal, traduzir esse tipo de textualidade, esse tipo de tensões, essa (se assim podemos dizer) variedade de variabilidades sem haver uma articulação com a edição? A tal ponto que parece possível falarmos, nesses casos, de traduções-edições, tal é a articulação entre os dois campos nesse tipo de caso, seja via suporte (hipertexto; edição de fac-símiles; edição em folhas soltas; etc.), seja via discussão teórica (os encontros e desencontros entre sujeito tradutor e sujeito editor nesse tipo de projeto, em que medida complementam-se ou confundem-se). Basta ter em mente um exemplo contemporâneo e relativamente próximo do caso de *Mon cœur mis à nu*. Começou em 2010, na Universidade de Coimbra, o projeto "Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*", cujo objetivo é "a criação de um arquivo digital hipermédia dedicado à obra *Livro do Desassossego* (LdoD), de Bernardo Soares/Fernando Pessoa"[105]. O projeto trabalha com novos modos de ler e editar o *Livro do desassossego*. Considera, para isso, as novas tecnologias da informação, buscando a criação de um "arquivo [que] combinará uma edição genética e uma edição social do LdoD, mostrando-o ao mesmo tempo como rede potencial de intenções autorais e como construção conjectural dos seus sucessivos editores"[106]. Cria-se, assim, um arquivo que é ao mesmo tempo edição e processo (não processo cronológico, já que o hipertexto permite romper com uma única ordenação, fazendo explodir em um mesmo espaço diferentes modos de ordenar, interagir, significar), livro e movência textual. O resultado final deverá ser um espaço virtual para o *Livro do desassossego*, em que sejam privilegiadas essas novas dinâmicas geradoras desses também novos modos de ler o *Livro do desassossego* e, em última instância, o manuscrito literário. Não se pode esquecer tampouco da importância que tem recebido o próprio objeto manuscrito na literatura do século XX. Evidentemente que se trata de um caso diferente daqueles de *Mon coeur mis à nu* e *Livro do desassossego*, mas, para efeito de reflexão, vale mencionar a publicação do conjunto de manuscritos de *Le Pré*, de Francis Ponge, feita pelo próprio autor, dando ao manuscrito um novo status e retomando a

[105] http://projetoldod.com/sobre/ Último acesso em 21 de maio de 2014.
[106] http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/ldod Último acesso em 24 de março de 2015.

afirmação que Valéry já fizera décadas antes, nos seus *Cahiers*, eles também, aliás, altamente ilustrativos desse tipo de livro-manuscrito: "nada mais belo do que um belo manuscrito"[107] (VALÉRY, 1957-1961, p. 481).

Mas o principal desdobramento que está em jogo diz respeito a um outro modo de relação com a tradução, que deixa de ser um processo puramente linguístico e textual e passa a incorporar e articular outros saberes, outras práticas e outras reflexões. Ao percebermos a necessidade de uma (re)tradução que traduza a própria tensão de *Mon cœur mis à nu*, estamos identificando também um ponto de articulação entre tradução e edição, entre tradução e crítica genética, entre tradução e recepção. A retradução já é, a rigor, a face da tradução que mais radicalmente considera, e dá a ver, a recepção. Modos distintos de ler e receber o texto levam a (re)traduções distintas. Modos distintos de se relacionar com aquele texto levam a (re)traduções distintas. Ao trabalharmos sobre um caso como *Mon cœur mis à nu* na perspectiva das suas tensões e virtualidades, a crítica genética é, indiretamente ou não, acionada. Não por haver a pretensão de restituir o texto baudelairiano, que não há, mas por haver uma textualidade em que o próprio manuscrito torna-se significativo, o que não significa retomar a hipótese da poética do rascunho (DIDIER, 1973), tampouco a edição genética de Pichois (2001), mas reconhecer que o manuscrito e a dimensão matérica são parte da tensão entre processo e escritura, acabamento e inacabamento, projeto e texto que atravessam, ou mesmo sustentam, essa textualidade. Dito de outro modo, não procuramos em *Mon coeur mis à nu* um processo a ser restituído cronologicamente, espacialmente, semanticamente, perspectiva mais próxima de autores como Grésillon (1994); procuramos compreender *Mon coeur mis à nu* a partir de um processo em si mesmo, isto é, a partir das suas tensões, contradições, (des)continuidades, formando e performando uma textualidade que só existe como movência entre processo e obra, rascunho e escritura. O "processo" a que nos referimos aproxima-se da noção de "espaço escritural" (GALÍNDEZ-JORGE, 2009, p. 84), que se afasta da noção de "processo cronológico" que frequentemente atravessa a crítica genética e defende a construção de um espaço escritural, isto é, um espaço que é

> uma tentativa teórica de observação de constantes em uma atividade caracterizada pelo movimento. Ao pensarmos na escritura não só como odisseia, mas incluindo outras faces que aqui delineamos, como a permeabilidade, a retroalimentação, a polifonia, essa não cessa de se inscrever, 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, ou momentos de criação. (GALÍNDEZ-JORGE, 2009, p. 84)

[107] "rien de plus beau qu'un beau brouillon"

Quais são as consequências da noção de espaço escritural para os Estudos da Tradução e para a própria prática tradutória? Ou melhor, quais são as consequências para este trabalho e para o que começa a se desdobrar a partir dele? Ao longo desta pesquisa, observamos que as (re)traduções brasileiras de *Mon coeur mis à nu* não colocam como questão central sua textualidade movente, suas tensões fundamentais. Seria possível pautar uma tradução por esse tipo de textualidade, isto é, seria possível *traduzi-la*? Como é possível observar, uma tradução desse tipo traz a necessidade de se pensar não somente a tradução propriamente dita, mas o próprio texto-fonte, de onde o interesse e a necessidade de partirmos da noção de espaço escritural para darmos conta de uma textualidade que admita a tensão, o virtual. Não se trata de enxergar *Mon coeur mis à nu* como um documento inerte, a ser organizado, transcrito e traduzido, mas

> um acontecimento num tempo e espaço próprios, ligados a uma série de condições de possibilidades históricas com as quais estão intrinsecamente relacionados. Não se trata, pois, de partir dos documentos e chegar a um processo de criação, mas de entender as tensões, as contradições, as descontinuidades nas quais eles operam e que operam neles. Isto é, aquilo que chamamos de uma crítica *ao* processo. (ZULAR e PINO, 2007, p. 157)

É preciso estar atento para não cair naquilo que não raro acontece ao se trabalhar com textualidades desse tipo. Pino, debruçando-se sobre *53 jours*, de Georges Perec, conta haver percebido que "a maioria dos trabalhos entra na mesma contradição: por um lado, destacam o papel do inacabamento e da estética da escritura, do processo e, por outro, abordam o livro como um texto acabado, estático" (PINO, 2004, p. 68). Para não cair nessa armadilha, é preciso mudar o próprio tipo de abordagem, ou seja, é preciso reconhecer que esse tipo de textualidade "implica uma abordagem do livro-manuscrito como um objeto instável, em movimento" (PINO, 2004, p. 68). Um projeto (re)tradutório de *Mon coeur mis à nu* a partir de suas tensões e virtualidades mobilizaria, portanto, questões-chave advindas diretamente desse seu caráter movente, dessa sua variabilidade de caminhos, formas, estruturações. Que texto-fonte considerar para essa tradução? Ao identificarmos em *Mon coeur mis à nu* uma textualidade (tensa) do variável e do movente, como *traduzir* essa própria movência, e a partir de que fonte? Nasce daí o ponto de articulação mais evidente entre tradução e edição. O exemplo do projeto "Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*" é apenas uma possibilidade de lidar com esse tipo de textualidade: o hipertexto permite uma reprodução mais rizomática e menos sequencial do material textual, explode no mesmo espaço, e ao mesmo

tempo, as possibilidades de leitura, sequenciação, significação etc. Assim como experimentações em edição em papel, como edição em folhas soltas, defendida por Zenith para o caso do *Livro do desassossego* (ZENITH, 2001), também permitem um outro modo de se relacionar com a latência. O restabelecimento cronológico é, no espaço escritural, apenas uma das muitas formas de se colocar em evidência o processo, mas não a única, não diminuindo (ao contrário) a necessidade de se buscar maneiras outras de explicitar a tensão entre processo e texto, entre projeto e obra: "pergunto-me, por que não colocar ao leitor justamente esse assombramento que experimentamos quando nos deparamos com a monstruosidade do manuscrito?" (GALÍNDEZ-JORGE, 2010, p. 21). Quando falamos em processo, não estamos pensando em "restituir" o "processo" cronológico de *Mon coeur mis à nu*, mas em um espaço escritural em que tensões são postas em evidências e tornam-se significativas nessa textualidade que não se fecha, nesse "desdobramento da escrita sobre si mesma" (ZULAR e PINO, 2007 p. 84). *Mon coeur mis à nu* é o próprio intervalo, ou a própria indefinição, entre projeto e realização, entre texto e não texto. Como diria Murilo Mendes, "Não se trata de ser ou não ser,/Trata-se de ser e não ser" (MENDES, 2001, p. 129). Se retomarmos nossas considerações sobre (re)tradução, seremos capazes de ver que traduzir esse tipo de textualidade é, afinal, ler e reescrever *Mon coeur mis à nu* de um outro lugar, a partir de uma outra posição possível, acrescentando camadas de leitura e reescrita que julgamos não ter sido levadas em conta pelas traduções anteriores. "Nenhum problema tem solução" porque, acrescentemos, tem variadas soluções. De onde a necessidade (e o prazer) da retradução.

## Referências

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.

AUDIGIER, Émilie. *As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa*: variação de oito contos de 1910 a 2004. Tese de doutorado. UFRJ, 2011.

AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental.* São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. In: POE, Edgar. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: Michel Lévy Frères, 1857.

_____. *L’école païenne*. 1997 [1853]. Disponível em http://www.bmlisieux.com/litterature/baudelaire/ecolpaie.htm Última acesso em novembro de 2014.

_____. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. (Trad.: Susana Kampff Lages). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

_____. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENSIMON, Paul. Présentation. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 4, p. IX-XIII, out. 1990.

BENVENISTE, Émile. A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística. In: *Problemas de linguística geral I*. (trad. Maria da Glória Novak; Maria Luisa Neri) Campinas, SP: Pontes, Ed. da Unicamp, 1995, p. 361-370.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa.* Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace dela traduction. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 4, p. 1-9, out. 1990.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras/ UFSC, 2007.

_____. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar.* Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos Jours*. Paris: Nizet, 1959.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo.* Trad. Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 2011.

_____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BLIN, Georges. *Le sadisme de Baudelaire*. Paris: Corti, 1948.

BLIN, Georges; CRÉPET, Jacques. "Introduction: notes, éclaircissements et commentaires critiques". In: BAUDELAIRE, Charles. *Journaux intimes*: Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet. Paris: José Corti, 1949.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRISSET, Annie. Retraduire ou le corps changeant de la connaissance: sur l'historicité de la traduction. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 15, p. 39-69, 2004.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. "Tradução como prática e crítica de uma razão relacional". *Cadernos de tradução*. Florianópolis: nº. especial, julho/dezembro, 2014, p. 235-250.

_____. "Espaço *versus* prática da crítica de tradução literária no Brasil". *Cadernos de tradução*, v. XIX, 2007, p. 205-234.

CHEVREL, Yves. Introduction: la retraduction – und kein Ende. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 11-21.

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade.* Trad. Cleonice Mourão; Consuelo Santiago; Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. "Un monde sans auteurs?". In : MOLLIER, Jean-Yves. (org.) *Où va le livre ?* Paris : La Dispute, 2008, p. 325-343.

_____. "Le lecteur dans un monde en perpétuelle mutation". In : MOLLIER, Jean-Yves. (org.) *Où va le livre ?* Paris : La Dispute, 2008, p. 345-360.

_____. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris, Seuil, 1998.

CRÉPET, Eugène. "Journaux intimes: Fusées; Mon cœur mis à nu". In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres posthumes*. Paris: Maison Quantin, 1887, p. 67-70.

CRUZ, Celso. *Metamorfoses de Kafka.* Bauru, SP: Annablume, 2007.

Dicionário eletrônico Aurélio da língua portuguesa [CD-ROM]. Positivo, 2004.

Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa [CD-ROM]. Instituto Antônio Houaiss, 2001.

DIDIER, Béatrice. "Une économie de l'écriture. Fusées et Mon cœur mis à nu". In: *Littérature*, no. 10, 1973, Fonctionnements textuels.

_____. *Le journal intime.* Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

_____. *Éditer des manuscrits*. Saint-Denis: PUV, 1996.

FALEIROS, Álvaro. As flores do mal sem medida: por uma retradução de Charles Baudelaire. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 19, p. 145-156, 2011.

_____.A crítica da retradução poética. *Itinerários*, Araraquara, v. 28, p. 145-158, 2009.

_____. Maria Gabriela Llansol retradutora de Charles Baudelaire. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 25, p. 113-126, 2010.

FONDANE, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Paris: Pierre Seghers, 1947.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURLAN, Mauri. Retraduzir é preciso. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 13, p. 284-294, 2013.

GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. *Fogos de artifício*: Flaubert e a Escritura. São Paulo: Atelier Editorial, 2009.

_____. "Descontinuidade e leitura de manuscritos". *Manuscrítica*, no. 16, 2010.

GAMBIER, Yves. La retraduction, retour et détour. *Meta*, Montreal, v. XXXIX, n. 3, p. 413-417, 1994.

_____. La retraduction: ambiguïtés et défis. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012, p. 49-67.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GRÉSILLON, Almuth. "De vagar: obras". In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GUERREIRO, Fernando. "Escrita de fragmentos ou escrita fragmentária?". In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

GUIETTE, Robert. "Baudelaire et le poème en prose". Revue belge de philologie et d'histoire. Tome 42 fasc. 3, 1964, p. 843-852.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HIMY, Armand. Retraduire Paradise Lost après Chateaubriand. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 15, p. 25-39, 2004.

HIRT, André. *Il faut être absolument lyrique*: une constellation de Baudelaire. Paris: Éditions Kimé, 2000.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. "Como se fosse um prefácio". In: BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

KOMESU, Fabiana. "Pensar em hipertexto". In: ARAÚJO, J. C.; BIASI-RODRIGUES, B. (orgs.) *Interação na internet*: novas formas de usar a linguagem. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 87-108.

LADMIRAL, Jean-René. Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.... In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012, p. 29-49.

_____. *Théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1994.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.* Florianópolis: EDUSC, 2008.

MARIANI, Luiza. "Meu coração a nu: Baudelaire e a gênese do interior do homem". *Revista Contemporânea* (UERJ), n°. 3, 2004.

MAVRODIN, Irina. Retraduire Dickens. In: *Actes des Septièmes assises de la traduction littéraire*. Arles: Actes Sud / ATLAS, 1991.

MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. São Paulo: Record, 2001.

MÉLONIO, Françoise; MARCHAL, Bertrand; NOIRAY, Jacques. "La poésie". In: TADIÉ, J.-Y. *La littérature française: dynamique et histoire II*. paris: Gallimard, 2007. p. 372-438.

MESCHONNIC, Henri. Le rythme, prophétie du langage. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 15, p. 9-25, 2004.

_____. “Manifeste pour un parti du rythme”, 1999. In: http://www.berlol.net/mescho2.htm Último acesso em 21 de maio de 2014.

_____. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferraira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

_____. *Linguagem*: ritmo e vida. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

_____. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1970.

MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação. Florianópolis, n. 11, 2003.

MONTI, Enrico. La retraduction, un état des lieux. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012, p. 9-29.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *De Walter Benjamin à nos jours*. Paris: Honoré Champion, 2007.

_____. Retraduire la Bible: le Qohélet. *Cadernos de tradução: Tradução, retradução e adaptação*, Florianópolis, n. 11, p. 95-125, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira.* São Paulo: CosacNaify, 2014.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. (Trad. Eni P. Orlandi). Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1997.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas literaturas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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; ZIEGLER, Jean. *Charles Baudelaire*. Paris: Fayard, 1996.

PICHOIS, Claude. “Notice”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1983.

_____. “Introduction”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Mon cœur mis à nu*. Édition diplomatique établie par Claude Pichois. Genève: Librairie Droz, 2001.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Atelier Editorial, 2004.

POE, Edgar A. *Contes, essais, poèmes*. Paris: Éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995.

RODRIGUEZ, Liliane. Sous le signe de Mercure, la retraduction. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 4, p. 63-78, out. 1990.

RUFF, Marcel. *L’esprit du mal e l’esthétique baudelairienne*. Paris : Armand Colin, 1955.

_____. “L’intégrale” (?). In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres de Baudelaire*. Paris: Seuil, 1968.

SAMOYAULT, Thiphaine. Retraduire Joyce. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 231-243.

SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. “Introduction”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Écrits intimes*. Paris: , 1946.

SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos* Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Acerca do Conceito de Crítica em F. Schlegel e Novalis”. In: *Discurso*, no. 20, 1993.

SISCAR, Marcos. “‘Responda, cadáver’: o discurso da crise na poesia moderna”. *Alea*, vol. 9, n°. 2, julho-dezembro 2007, p. 176-189.

SKIBINSKA, Elzbieta. La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur. *Doletiana: Revista de traducciò, literatura iarts*, Barcelona, n. 1, p. 1-10, 2007.

SKIBINSKA, Elzbieta. ‘C’est la faute à... Boy’: les traductions ‘canoniques’ sont-elles un obstacle à la retraduction?. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012, p. 405-419.

STEINER, Georges. *Après Babel*. Paris: Albin Michel, 1978.

TADEU, Tomaz. “Apresentação”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Belo Horionte: Autêntica, 2009.

TENFEN, Jonas. “Introdução”. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2013.

TOPIA, André. Finnegans wake: La traduction parasite. *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 4, p. 45-63, out. 1990.

VALÉRY, Paul. *Variété II.* Paris: Gallimard, 1930.

_____. *Cahiers*, tome XV. Paris: CNRS, 1957-1961.

VENUTI, Lawrence. Translation, interpretation, canon formation. In: LIANERI, A.; ZAJKO, V. *Translation and the Classic*: Identity as Change in the History of Culture. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. *Invisibility*: a history of translation. Londres; Nova York: Routledge, 1995.

VICENTE, Adalberto Luís. “A narrativa no poema em prosa”. In: *Itinerários*, Araraquara, no. 12, 1998.

_____. “As abordagens dualísticas do poema em prosa”. In: *Lettres françaises*, no. 33, 1999.

VINES, Lois. *Poe Abroad*: Influence, reputation, affinities. Iowa: University of Iowa Press, 1999.

ZARO, Juan Jesús. En torno al concepto de Retraducción. In: ZARO, J. J. e NOGUERA, F. R. (orgs.). *Retraducir: una nueva mirada. La retradicción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Ángel Gómez, 2007, p. 21-34.

ZENITH, Richard. “Introdução”. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZULAR, Roberto; PINO, Claudia Amigo. *Escrever sobre escrever*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZULAR, Roberto. *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

## Apêndice: Levantamento bibliográfico sobre retradução

O levantamento bibliográfico a seguir toma como base aqueles realizados por Monti (2012) e Milton e Torres (2003), acrescidos de estudos mais recentes – realizados sobretudo, mas não somente, no Brasil. Não consideramos prefácios ou posfácios de (re)traduções lançadas recentemente, tampouco artigos críticos em jornal que, falando de uma nova tradução, direta ou indiretamente abordam a (re)tradução.

AALTONEN, Sirkku. “Retranslation in the Finnish Theatre”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

*Actes des Septièmes assises de la traduction littéraire*. Arles: Actes Sud / ATLAS, 1991.

ALVES, Maria Cláudia Rodrigues. “(Re)traduzindo André Gide”. In: FALEIROS, Álvaro. *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra, 2013.

AMARAL, Vitor Alevato. *Literalmente Joyce: uma retradução de 'Dubliners'*. UFRJ: Tese de doutorado, 2013.

AMORIM, Lauro Maia. “Translation and Adaptation: differences, intercrossings and conflicts in Ana Maria Machado’s translation of Alice in Wonderland by Lewis Carroll”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

ANDRÉ, James St. “Retranslation as argument: Canon Formation, Professionalization, and International Rivalry in 19th Century Sinological Translation”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

ARNOUX-FARNOUX, Lucile. “Traduire et retraduire Cavafis, ou les metamorfoses de Protée”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

AUDIGIER, Émilie. *As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa*: variação de oito contos de 1910 a 2004. Tese de doutorado. UFRJ, 2011.

AUDIGIER, Émile. “1936: Représentation exotique de la littérature brésilienne à partir de la première traduction française de Dom Casmurro de Machado de Assis”. In: HTLF: 1936 traductions et retraductions en langue française, 2014, Tours. 1936: traductions et retraductions en langue française, v. 1. Tours: Presses Universitaires François Rabelais, 2013.

AUDIGIER, Émile. “Machado de Assis retraduit pour les enfants”. In: Colloque International 'La retraduction en littérature jeunesse', 2013, Rouen. La (re)traduction en littérature jeunesse, v. 1. Rouen: Presses Universitaires de Rouen, 2013.

AUDIGIER, Émile; AMARAL, V. A.. “As formas da retradução em literatura”. In: ABRAPT, 2012, Florianópolis. Resumos dos simpósios da ABRAPT. Florianópolis, 2013.

BACKÈS, Jean-Louis. “Évolution des normes. Note sur diverses traductions de Dostoïevski et de Virginia Woolf”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

BALLARD, Michel. “In search of the foreign: A study of three English translations of Camus’s *L’étranger*”. In: SALAMA-CARR, Myriam (org.). *On translating French Literature and Film II*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

BANCAUD, Florence. “Retraduire le *Journal* de Kafka à la lumière de sa genèse”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

BANOUN, Bernard; HENKING, Irène Weber (orgs.). *Cahiers du CTL*: “Traduire – Retraduire”, n. 49, 2007.
[Textos de: B. Banoun, A. Markowicz, J.-P. Lefebvre, É. Athenot, H. Henry, V. Brjusov]

BARCK, Karlheinz. “Le baroque de la banalité”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

BASSNETT, Susan. “Adventures across time: Translational transformations”. In: SALAMA-CARR (org.). *On translating French Literature and Film II*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

BÉGHAIN, Véronique. “‘A dress of French gray’: Retraduire *Villette* de Charlotte Brontë, au risque de grionnement”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

BENHAMOU, Anne-Françoise. “Quel langage pour le théâtre? (À propôs de quelques traductions d’*Othello*)”. In: Palimpsestes, no. 4. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

BENSIMON, Paul. “Présentation”. In: Palimpsestes, no. 4. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

BENSIMON, Paul; COUPAYE, Didier (orgs.). *Palimpsestes*: “Retraduire”, n. 4. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990. [Textos especificados neste levantamento.]

BENSIMON, Paul; COUPAYE, Didier (orgs.). *Palimpsestes*: “Pourquoi donc retraduire?”, n. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004. [Textos especificados neste levantamento.]

BERMAN, Antoine. “La retraduction comme espace de la traduction”. In: Palimpsestes, no. 4. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

BERMAN, Antoine. “John Donne: traduction et retraductions”. In: *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BIANCIOTTO, Gabriel. “De quelques traductions du *Roman de Renart*”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

BLOCH, Peter André. “André Weckmann auteur, traducteur et retraducteur de lui-même”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

BOLLACK, Jean. “Ouverture: écriture et retraduction”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

BORBA, M. C. S. “Two Brazilian-Portuguese translations of wordplay in *Alice’s Adventures in Wonderland*”. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 2.

BRISSET, Annie. “Retraduire ou le corps changeant de la connaissance”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

BROWNLIE, Siobhan. “Narrative theory and retranslation theory”. In: *Across languages and cultures*, vol. VII, n. 2, 2006.

BRUERA, Franca. “Dire toujours la même chose: Quarante ans de traductions italiennes de ‘Cors de chasse’ de Guillaume Apollinaire”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

BRUNET, Philippe. “Traduire en hexamètres, redire Homère”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

BRZOZOWSKI, Jerzy. “Cette *Passante* qui revient toujours: Les joies et les chagrins de l’anthologie”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

CACHIN, Marie-Françoise. “Une option éditoriale: La retraduction, ou pourquoi retraduire?”. In: *La traduction*. Paris: Éditions Cercle de la Librairie, 2007.

CALIXTE, Brigitte. “Du soleil de l'Algerie a l'ombre de la censure franquiste: Traduction et retraduction e ‘L'Etranger’ d'Albert Camus”. Ottawa University: dissertação de mestrado, 2008.

CANAVAGGIO, Jean. “Retraduire *Don Quichotte* pour la Pléiade”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

CAWS, Mary Ann. “Retranslation, and its surrealista delights”. *Translation & Literature*, vol XII, no. 1, Spring 2003.

CHESTERMAN, Andrew. “A causal model for translation studies”. In: OLOHAN, Maeve (org.). *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies 1: Textual and Cognitive Aspects*. Manchester: St. Jerome, 2000.

CHEVREL, Yves. “Introduction: la retraduction – und kein Ende”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

CLÉRO, Jean-Pierre. “Bentham et la retraduction”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

COLLANI, Tania. “La traduction d’une retraduction: Le *Vathek* de William Beckford au XXe siècle”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

COLLOMBAT, Isabelle. “Le XXIe siècle: L’âge de la retraduction”. In: *Translations Studies in the New Millenium: An international Journal of Translation and Interpreting*, vol. II, 2004.

COSSY, Valérie. “Traduire et retraduire Sensé and Sensibility ou comment faire aimer Austen en français”. In: *Traduire*, n. 218, “De traduction en retraduction”, 2008.

CRUZ, Celso. *Metamorfoses de Kafka*. Bauru, SP: Annablume, 2007.

DÉPRATS, Jean-Michel. “La retraduction de Shakespeare: problèmes et enjeux”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

DESMIDT, Isabelle. “(Re)translation revisited”. *Meta: Journal des traducteurs/Translator’s Journal*, vol. LIV, n. 4, 2009.

DÒMINE, Marta Marín. “At First Sight: Paratextual Elements In The English Translations Of La Plaça Del Diamant”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

DU-NOUR, Miryam. “Retranslation of children’s books as evidence of changes of norms”. In: *Target*, vol. VII, n. 2, 1995.

FALEIROS, Álvaro. “As flores do mal sem medida: por uma retradução de Charles Baudelaire”. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 19, 2011.

FALEIROS, Álvaro. “A crítica da retradução poética”. *Itinerários* (UNESP. Araraquara), v. 28, p. 145-158, 2009.

FALEIROS, Álvaro. “Maria Gabriela Llansol retradutora de Charles Baudelaire”. *Cadernos de Tradução* (UFSC), v. 25, p. 113-126, 2010.

FALEIROS, Álvaro. “Mário Laranjeira retradutor de Prévert”. *Caligrama: Revista de estudos românicos*, v. 15, n. 1, 2010.

FALEIROS, Álvaro. “Brise marine: versões brasileiras”. In: Tradução em Revista, 2013/2.

FÉRES, José Roberto Andrade. **“**Transcriações poéticas d’O sumiço: traduções e retraduções lipogramáticas de poemas de la disparition de Georges Perec e outros”. Tradução em Revista (Online), v. 15, 2014.

FERRY, Ariane. “Quelle traduction française pour la *Penthésilée* de Kleist après Julien Gracq?” In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

FOZ, Clara; SERRANO, María Sierra Córdoba. “Dynamique historique des (re)traductions du Quijote en français: Questions méthodologiques et premiers résultats”. *Meta: Journal des traducteurs/Translator’s jornal*, vol. L, n. 3, 2005.

FOZ, Clara. “(Re)traductions, (re)présentations: première et dernière sortie du Quijote en français”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

FREI, Charlotte. “Traducir: introducir, retraducir”. *Trans: revista de traductología*, 2005.

FROELIGER, Nicolas. “Le problème de la nuance en traduction pragmatique”. In: *Traduire*, n. 218, “De traduction en retraduction”, 2008.

FURLAN, Mauri. “Retraduzir é preciso”. Scientia Traductionis, n. 13, 2013.

GALINDO, Caetano. “A tradução em traduções de um poema de Heine”. *Tradução em Revista* (Online), v. 10, 2011.

GAMBIER, Yves. “La retraduction, retour et détour”. *Meta: Journal des traducteurs/Translator’s jornal*, vol XXXIX, n. 3, 1994.

GAMBIER, Yves. “La retraduction: Ambiguïtés et défis”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

GAMBIER, Yves. “Working with relay: Na old story and a new challenge”. In: PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis (org.). *Speaking in Tongues: Language Across Contexts and Users*. Valencia: PUV, 2003.

GODARD, Barbara. “Une littérature en devenir: la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais”. iVoix et Iamges, *72*.

GÓRNIKIEWICZ, Joanna. “Du côté de chez Proust: (Re)traductions polonaises *d’À la recherche du temps perdu*”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

GRESSET, Michel. “Retraduire, (re)mettre en scène”. In: Palimpsestes, no. 4. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

GULDIN, Rainer. “Traduzir-se e retraduzir-se”. In: BERNARDO, Gustavo. (org.) *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, FAPERJ, UERJ, 2002.

HERMETET, Anne-Rachel. “Retraduction et réception: les nouvelles de Pirandello”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

HEWSON, Lance. “*Madame Bovary*: versions anglaises”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

HIMY, Armand. “Retraduire *Paradise Lost* après Chateaubriand”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

HOEPFFNER, Bernard. “Les errances d’*Ulysses* Astray”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

HURST, André. “Les langues et les lettres anciennes face au monde moderne: Une question de ‘traduction’?”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

JAKUBOWSKA-CICHON, Joanna. “Le portrait vocal de la mère dans les traductions polonaises de *L’Amant* de Marguerite Duras”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

JARDEZ, Dominique. “Le retour de *Moby Dick*”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

JIANZHONG, Xu. “Retranslation: Necessary or unnecessary?”. *Babel*, vol. XLIX, n. 3, 2003.

KAHN, Robert. “Proust en allemand: ‘Noch einmal?’ À propôs d’une retraduction récente”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

KAHN, Robert; SETH, Catriona (orgs.). *La retraduction.* Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010. [Textos especificados neste levantamento.]

KAHN, Robert; SETH, Catriona. “Avant-propos: une fois ne suffit pas”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

KAPLANSKI, Jonathan. “Outside *The Stranger*? English Retranslations of Camu’s *L’Étranger*”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

KUJAMÄKI, Pekka. “Finnish comet in German skies: Translation, retranslation and norms”. *Target*, vol. XIII, n. 1, 2001.

KULESSA, Rotraud von. “La retraduction de textes ‘féministes’ du début du XXe siècle: L’exemple d’*uma donna* de Sibilla Aleramo”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

LADMIRAL, Jean-René. “Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

LAURENT, Maryla. “Les littératures peu révisitées: Le cas de la littérature polonaise”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

LECHEVALIER, Claire. “Paul Manzon d’une *Orestie* à l’autre”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

LEFEBVRE, Jean-Pierre. “Retraduire”. In: *Traduire*, n. 218, “De traduction en retraduction”, 2008.

LÉGER, Benoit. "'Une frisure nouvelle donnée à une antique perruque': La retraduction des *voyages de Gulliver* de Furne et Fournier (1838)". *Tradução e comunicação*, n. 16, 2007.

LÉGER, Benoit. "Nouvelles aventures de Gulliver à Blefuscu: traductions, retraductions et rééditions des Voyages de Gulliver sous la monarchie de Juillet". Meta – Journal des traducteurs, v. 49, n. 3, 2004.

LUKASZEWICZ, Justyna. "*Ubu* en polonais: Traduction, adaptation et retraduction". In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

LÜTHI, Ariane. "Enjeux de la retraduction dans l'oeuvre de Philippe Jacottet". In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

MARTY, Philippe. "Le 're' de 'retraduire'. La communauté des traductions". In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

MAUBERRET, Noël. "Publier Jack London aujourd'hui. Retraduire? Réviser les traductions? Le point de vue du directeur de collection". In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

MÉNISSIER, Thierry. "Traduire Machiavel". In: *Traduire*, n. 218, "De traduction en retraduction", 2008.

MESCHONNIC, Henri. "Le rythme, prophétie du langage". In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri. "Traduire, c'est retraduire: La Bible". In: *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri. "Pourquoi je retraduis la Bible". In: *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007.

MILNE, Anna-Louise. "Obscuring the Sense, Sensing the Obscure: Estrangement in the Translation and Retranslation of *A la recherche du temps perdu*". In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). Cadernos de tradução: Tradução, retradução e adaptação, vol. 1, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003. [Textos especificados neste levantamento.]

MILTON, John. "The Political Adaptations Of Monteiro Lobato". In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

MONTI, Enrico; SCHNYDER, Peter (orgs.). *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

MONTI, Enrico. “Introduction: La retraduction, un état des lieux”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

MONTINI, Chiara. “Influences néfastes: Le ‘cas Beckett’ et la retraduction nécessaire”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.
MOREL, Michel. “*Alice’s Adventures in Wonderland* de traduction en retraduction: la scène énonciative mise à nu”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

MOREIRA, Omar Rodovalho Fernandes. *'Dubliners' / 'Dublinenses': retraduzir James Joyce*. Unicamp: dissertação de mestrado, 2013.

MORTIER, Daniel. “Le retraduction du *Cercle de craie caucasien* de Brecht: une entreprise mystérieuse”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

MULLER, Sylvine. “Le destin de l’oralité dickensienne dans les retraductions de *Great Expectations*”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

NEVADO, Felipe Aparicio. “De *El caminho* (1950) de Delibes à *Le(s) Chemin(s)*, par Coindreau et Chaulet: Un classique du roman espagnol à deux voix”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

O’DRISCOLL, Kieran. *Retranslation Through the Centuries*: Jules Verne in English. Bern: Peter Lang, 2011.

OSEKI-DÉPRÉ. “Retraduire la Bible: le Qohélet”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

OUSTINOFF, Michaël. “Vladimir Nabokov ou pourquoi *se* retraduire?”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

OZANAM, Anne-Marie. “Traduire et retraduire les textes de l'Antiquité gréco-latine”. In: *Traduire*, n. 218, “De traduction en retraduction”, 2008.

PALOPOSKI, Outi; KOSKINEN, Kaisa. “A Thousand and one translations: Revisiting retranslation”. In: HANSEN, Gyde et al. (orgs.). *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004.

PALOPOSKI, Outi; KOSKINEN, Kaisa. “Reprocessing texts: The fine line between retranslating and revising”. *Across languages and Cultures*, vol. XI, n. 1, 2010.

PALOPOSKI, Outi; KOSKINEN, Kaisa. “Retranslation”. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAERT, Luc van (orgs.). *Handbook of Translation Studies*, vol. I. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010.

PALOPOSKI, Outi; KOSKINEN, Kaisa. “Retranslations in the age of digital reproduction”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

PAPROCKA, Natalia. “La retraduction active du *Don Quijote* au XXe siècle: ‘Jamás llegarán al punto que tienen en su primer nacimiento’”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

PIERINI, Patrizia. “La ritraduzione in prospettiva teórica e pratica”. In: *L’atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici dela traduzione*. Roma: Bulzoni, 1999.

PINTILEI, Daniela. “Perspectives sur la retraduction”. *Doct-Us,* vol. 2 (2), 2010.

PITAVY, François. “De *The Wild Palms* à *Si je t’oublie, Jérusalem*: quelques réflexions sur la retraduction du faulkner”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

PLOURDE, Éric. “Le Kalevala par la traduction : épopée d’une réinterprétation en Finlande et en Europe après 1985”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

POLI, Cristina Vignali-de. “Pourquoi retraduire Dino Buzzati?”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

PORFIDO, Ida. “Lalla Romano traductrice de Flaubert: Un cas particulier de retraduction”. In: In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

PROCOPIUC, Anca Andrei. “Traduction et retraduction en romain des nouvelles de Prosper Mérimée”. *Doct-Us,* vol. 3 (1), 2011.

PROTIN, Sylvie. “Continuer à traduire la voix chez Cortazar”. In: *Traduire*, n. 218, “De traduction en retraduction”, 2008.

PYM, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome, 1998.

REGATTIN, Fabio. “Une faillite pour l’anti-canon? Les trois *Cyranos* italiens”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

ROCHÈRE, Martine Hennard Dutheil de la. “Les metamorfoses de Cendrillon: Étude comparative de deux traductions anglaises du conte de Perrault”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

RODRIGUEZ, Liliane. “Sous le signe de Mercure, la retraduction”. In: Palimpsestes, no. 4. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

SAGNOL, Marc. “Retraduire les concepts benjaminiens: Urgeschichte, Trauer, Vergängnis”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

SAMOYAULT, Thiphaine. “Retraduire Joyce”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

SCHNYDER, Peter. “André Gide, traducteur d’Hamlet: Ume apostille”. In: ROBERT, Raymonde (org.). *Texte et théâtralité*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2000.

SCHNYDER, Peter. “Traduire la poésie: Quelques réflexions autour de Georg Trakl”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

SCHULMAN, Aline. “Retraduire *Don Quichotte*”. In: *Cahiers internationaux de symbolisme*, vol. XCII-XCIV, 1999.

SEGURA, Luz Adriana Sánchez. “Tradução e retradução: leituras e releituras de Memorial de Aires”. In: XI Congresso Internacional da Abrapt e V Congresso Internacional de Tradutores, 2013, Florianópolis. Caderno de Resumos XI Congresso Internacional da Abrapt e V Congresso Internacional de Tradutores. Florianópolis: UFSC, 2013.

SELESKOVITCH, Danica. “Le dilemme terminologique de la retraduction”. In: *Traduire*, n. 175, 1998.

SETH, Catriona. “Adam Smith retraduit par Sophie de Condorcet”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

SKIBINSKA, Elzbieta. “Autor de la retraduction. Sur l’exemple des traductions françaises de *Pan Tadeusz*”. In: *Verbum Analecta Neolatina*, vol. VIII, n. 2, 2006.

SKIBINSKA, Elzbieta. “La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur”. In: *Doletiana Revista de traducció, literatura i arts*, n. 1, 2007.

SKIBINSKA, Elzbieta. “’C’est la faute à... Boy’: Les traductions ‘canoniques’ sont-elles un obstacle à la retraduction?”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

SUSAM-SARAJEVA, Sebnem. “Multiple-entry visa to travelling theory: Retranslations of literary and cultural theories”. *Target*, vol. XV, n. 1, 2003.

TEGELBERG, Elisabeth. “La retraduction littéraire – quando et pourquoi?”. *Babel*. Frankfurt, 2011.

TAHIR GÜRÇAGLAR, Sehnaz. “Retranslation”. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (orgs.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd edition. London/New York: Routledge, 2008.

TOPIA, André. “*Finnegans Wake*: la traduction parasitée. Étude de trois traductions des dernières pages de *Finnegans Wake*”. In: Palimpsestes, no. 4. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

TOPIA, André. “Retraduire *Ulysses*: le troisième texte”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. “Variations sur l’étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes”. Col Traductologie. Lille: Artois Presses Unviersité, 2004.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. “Panorama du marché éditorial français : les traductions, retraductions, rééditions et adaptations françaises de la littérature brésilienne”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

*Traduire*, n. 218, “De traduction en retraduction”, 2008. [Textos especificados neste levantamento.]

VANDERSCHELDEN, Isabelle. “Why retranslate the French classics?”. In: SALAMA-CARR, Myriam (org.). *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

VANDERSCHELDEN, Isabelle. “Retranslation”. In: CLASSE, Olive (org.). *Encyclopedia of Literary Translation into English*, vol. II. London/Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000.

VENUTI, Lawrence. “Retranslations: The creation of value”. In: *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, vol. XLVII, n. 1, 2004.

VENUTI, Lawrence. “Translation, interpretation, canon formation”. In: LIANERI, Alexandra; ZAJKO, Vanda (orgs.). *Translations and the Classic*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ZARO, J. J. e NOGUERA, F. R. (orgs.). *Retraducir: una nueva mirada. La retradicción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Ángel Gómez, 2007.
[Textos de: J. J. Zaro, J. M. Ortiz Gozalo, F. Chaume Varela, J. Peláez, S. Peña e M. Vega Martín, A. Luque, M. M. Enríquez Aranda, A. Rodríguez Monroy, D. Marín Hernández, F. Ruiz Noguera, J. M. Aguilar Río, R. Arias Doblas, J. Fontcuberta, M. Fornaru, M. Rodríguez Espinosa, J. R. Díaz Fernández, M. Á. González Campos, S. Muñoz Valdivieso]

VIDA, Raluca Anamaria. “Retraduction et idéologie traductive. Le cas de Mallarmé en roumain”. In: *Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica*, t. I, Universitatea, “1 Decembrie 1918” Alba Iulia, 2005.

VILGRAIN, Bénédicte. “Cendrillon au Tibet”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

WALL, Geoffrey. “Flaubert’s Voice: Retranslating *Madame Bovary*”. In: Palimpsestes, no. 15. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

WANG NA. “Study on Retranslation of Literature Works from Acceptance Theory/L'étude sur retraduction de la littérature fonctionne de la théorie d'acceptation”. *Cross - Cultural Communication*, vol. 1, n. 1, 2005.

WEINMANN, Frédéric. “Une chevauchée fantastique entre l’Allemagne et la France. Naissance, triomphe et mort de la *Lénore* française”. In: KAHN, Robert; SETH, Catriona. *La retraduction*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

WUILMART, Françoise. “Traduction et prise de sens... *Effi Briest* aux mains de trois générations”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (orgs.) *Autour de la retraduction*. Paris: Orizons, 2012.

YUAN LI; XU JUN. “Sur la retraduction littéraire actuelle en Chine”. *Babel*, 4 (4), 1997.

ZANG, Yinde. “Proust traduit et retraduit”. In: *Actes des Septièmes assises de la traduction littéraire*. Arles: Actes Sud / ATLAS, 1991.

ZURBACH, Christine. “Traduction(s) et retraduction(s) portugaises de L’École des Femmes, de Molière”. In: MILTON, J.; TORRES, M.-H. (orgs.). *Cadernos de tradução*: Tradução, retradução e adaptação, n. 11. Florianópolis: UFSC, 2003.

# Anexo 1: Prefácios dos tradutores

## COMO SE FOSSE UM PREFÁCIO

*Pede-me Pedro Paulo de Sena Madureira que eu ponha à frente desta tradução algumas palavras a respeito de Baudelaire. Palavras em que diga como me aproximei do Poeta.*

*Morava eu em Maceió, andava por volta dos vinte anos, quando encomendei* Les Fleurs du Mal *a um livreiro muito culto, homem de muitos saberes, o Professor Luís Lavenère. Numa vida de trabalho em excesso, e o seu tanto dispersiva, encontrei tempo para incluir entre as minhas leituras a das trezentas e tantas páginas do volume.*

*Como eu era, então, bom de memória, cheguei a ter de cor muitos versos, muitas quadras, e até muitos poemas por inteiro. Ah, "La Charogne", "Hymne à la Beauté" ("L'amoureux pantelant incliné sur sa belle / A l'air d'un moribond caressant son tombeau.")... Tanta coisa...*

*Anos e anos depois, aí por 1940, aproximei-me dos* Petits Poèmes en Prose, *que terminei traduzindo, e ora está na quarta edição. Por esse mesmo então andei vertendo em português páginas do* Mon Coeur Mis a Nu. *Porém esse trabalho ficou, mais ou menos, na quarta parte. Falando-lhe*

*eu dessa outra obra, mostrou-se Pedro Paulo interessado por ela, e eu acabei de traduzi-la, e a revi, retoquei-a, pedi as luzes de Mestre Paulo Rónai para a solução de dúvidas.*

*No presente volume tem-se um pequeno mas extraordinário conjunto de confissões, julgamentos, conceitos, meditações, reminiscências, apontamentos de ordem prática, tudo muito vivo, direto, repentino, com um sem-fim de paradoxos, de absurdos, e onde se cruzam sentimentos de vária natureza — animação e desalento, crença e descrença, certezas e dúvidas. Mais dúvidas que certezas.**

AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA

---

* Para informação a respeito de Baudelaire, ver a minha tradução dos *Pequenos Poemas em Prosa*, 4.ª edição, Editora Nova Fronteira.

## Escrita de Fragmentos ou Escrita Fragmentária?

*Fernando Guerreiro*

Para nós, estes textos valem sobretudo como escritos opacos, *brutos*. Disparos. Lapidares. Projéteis. Intensos e curtos. É visível que a "forma" do fragmento tanto pode ter a ver com a própria incontinência do dito como, por outro lado, ainda mais a acentua. Assim sendo, o *estilhaço* é ao mesmo tempo a forma incompleta e a mais necessária. Faz parte do seu "ser", destes *escritos*, o não terem solução nenhuma. É essa incongruência que os constitui.

A *ordem* destes materiais é no entanto em grande medida arbitrária, dependendo sempre dos acasos da ordenação dos manuscritos.

Depois da morte de M^me^ Aupick, mãe de Baudelaire, Asselineau, legatário póstumo dos papéis do autor, entregou estes fragmentos a Poulet-Malassis.

A única indicação segura residia no fato de Baudelaire ter utilizado uma *notação dupla* em algumas fichas manuscritas, podendo-se daí inferir que o autor pretendia individualizar estes dois registros (respectivamente *Projéteis* e *Meu coração a nu*).

As notas incluídas no conjunto *Projéteis* devem ter sido redigidas entre 1855 e 1862. A data de 1855 é-nos dada no fragmento 'Planos-Projetos', contemporâneo das notas para o drama *O bêbado*, que Baudelaire desiste de compor por essa altura. Numa carta, datada de agosto de 1862, Baudelaire propõe a Arsène Houssaye a publicação de *Projéteis*.

A grande massa dos fragmentos deve corresponder ao período 1857-1858, isto é, logo após a publicação das *Flores do mal*, quando Baudelaire compõe os *Pequenos poemas em prosa* (com os quais, aliás, estes escritos têm visíveis semelhanças). Esse é também o período dos *Paraísos artificiais*.

O conjunto de *Meu coração a nu* seria posterior. O essencial do livro deve ter sido composto entre 1863 e 1866.

Numa carta à mãe (de 1º de abril de 1863), Baudelaire refere-se pela primeira vez a *Meu coração...*: "... um livro em que penso já há dois anos...e onde amontoarei todas as minhas iras. Ah! se esse livro alguma vez vir a luz do dia, as *Confissões* de Jean-Jacques [Rousseau], comparadas com ele, parecerão tímidas...".

Por essa época, acentuam-se os sintomas da doença que pela primeira vez sentira pairar sobre ele em 23 de janeiro de 1862 (como refere numa nota depois incluída em *Meu coração a nu*).

Angustiado com o sentimento de que lhe falta o *tempo*, Baudelaire procura esconjurar essa angústia através da idealização de um regresso ao lar materno e a Honfleur. Numa carta datada do dia de ano novo de 1865, escreve à mãe: "Quanto a uma série de novelas e a *Meu coração*... escrevelos-ei junto a ti. Serão os gloriosos dias da maternidade. Assim não sejam também os de uma precoce velhice...".

Não foi tão entusiástica a reação da mãe (sempre temerosa com as "recordações de infância" do filho). Assim, no *post-scriptum* da carta de 5 de junho (de 1863), Baudelaire escreve a M^me^ Aupick: "O que tu dizes de *Meu coração*... é-me tão desagradável como a tua repugnância em me veres entrar no conselho de administração de qualquer grande sociedade.

"Pois bem, este livro por mim tão desejado será de fato um livro de raiva. É evidente que a minha mãe e mesmo o meu padrasto serão respeitados. Mas ao relatar a minha educação ou a maneira como se formaram as minhas idéias e sentimentos, quero mostrar de forma muito clara que me sinto como um estranho em relação ao mundo e aos seus cultos. Voltarei contra *toda a França* o meu real talento para a impertinência. Sinto necessidade de me vingar — tal como um homem fatigado deseja um banho que o restabeleça." E mais adiante: "É claro que só publicarei *Meu coração*... quando tiver fortuna suficiente para poder me refugiar fora de França, caso seja necessário...".

Não foi fácil encontrar um título, em português, para o conjunto *Fusées*. É diversa a sua acepção nos dicionários. Por exemplo, *fusée* (substantivo masculino, do latim *fusus* — de que deriva *fuseau*) tem sobretudo a ver com o fuso e/ou fios, com mecanismos (de relojoaria, etc.) em que se enrolam fios ou com eixos de roda ou mecanismos de rotação (cilíndricos). Mas não só, pode também significar um "tipo heráldico de móvel" (com a forma de losango, alongada) ou mesmo o manípulo de uma espada.

No entanto, *fusée* (de *fuser*, substantivo feminino) tem sobretudo a ver com o vocabulário de pirotecnia — isto é, com os foguetes, rojões, misturas explosivas ou fogos de artifício.

Esta multiplicidade de associações que a palavra em francês contém em si (*fusées* surge-nos sempre no *plural*, pelo que é difícil decidirmo-nos quanto ao gênero e à própria acepção de sentido) não deve ter sido indiferente a Baudelaire.

De nossa parte, escolhemos o termo *Projéteis* por nos parecer que nele se imiscuíam estas duas últimas insinuações de sentido: uma forma mortal (ou cindida) de pirotecnia; o caráter bélico do fogo de artifício ou a acuidade (crueldade) do dito.



Em relação a *Mon coeur mis à nu* — que traduzimos por *Meu coração a nu* —, Béatrice Didier acentua a ressonância que o título da obra pode ter com o pensamento (estético) de Poe, ao escrever: "Se a algum ambicioso viesse a idéia bizarra de revolucionar de uma só vez todo o universo do pensamento, da opinião pública e do sentimento dos homens, o caminho que o pode conduzir a uma glória imorredoura encontra-se aberto, e sem obstáculos à sua frente. Para o efeito, bastar-lhe-á escrever e publicar um livrinho muito modesto. O título desse livro não tem de ser muito complicado — apenas algumas palavras que todos compreenderão: *Meu coração a nu*. No entanto esse livrinho deve cumprir as promessas contidas no seu título."

# Apresentação

As séries conhecidas por *Meu coração desnudado* [*Mon cœur mis à nu*] e *Rojões* [*Fusées*] têm origem numa coleção de notas escritas em papéis soltos, encontrados entre os manuscritos deixados por Charles Baudelaire. Após a morte da mãe, Caroline Aupick, em 1871, a maior parte desses manuscritos foi entregue a Charles Asselineau, que preparava uma biografia de CB. Asselineau, por sua vez, deixou-os para Auguste Poulet-Malassis, que havia sido editor de várias publicações de CB. Esses papéis soltos, sem qualquer ordem aparente, estavam assinalados, em cabeçalho, pelo próprio Baudelaire, de acordo com uma das duas mencionadas rubricas. Seguindo essa classificação, Poulet-Malassis, sem alterar a sequência na qual os tinha recebido, reuniu-os em dois maços, colou-os em páginas maiores, algumas delas contendo mais de um desses papelitos, numerando consecutivamente tanto cada uma das páginas-suporte quanto os papelitos individuais. Há, portanto, uma dupla numeração – das páginas de suporte e dos papelitos individuais, assinalada, respectivamente,

em várias das edições das duas séries, por números romanos (na parte superior do conjunto correspondente a cada página) e por números arábicos (na margem direita da nota correspondente a cada papelito individual). Ver, mais adiante, nota sobre o formato adotado na presente edição.

Há, na verdade, uma terceira série, que, na edição Pichois, recebe o título *Higiene*. Nas primeiras edições, seguindo a organização de Poulet-Malassis, elas apareciam incorporadas à série *Meu coração desnudado*. Nas edições atuais, como na de Pichois, são apresentadas em seção separada, logo após a série *Rojões*, mas continuando a numeração de *Meu coração desnudado*. Aqui, *Higiene* vem logo após *Meu coração desnudado*.

De acordo com Crepet e Blin, as notas intituladas *Fusées* abrangeriam o período 1855-1862, enquanto as notas correspondentes a *Mon cœur mis à nu* seriam do período 1859-1866.

## Os títulos

O título *Journaux intimes* [*Diários íntimos*] tem sido frequentemente aposto ao conjunto das duas séries, tendo sido cunhado por Eugène Crepet, em 1887, ao publicá-las, expurgadas das passagens por ele consideradas mais ofensivas, em *Obras póstumas e correspondências inéditas* (Paris, Quantin). Esse título, impróprio, tanto por não ter sido jamais sugerido por CB como por não corresponder à natureza de nenhuma das duas séries, foi mantido em muitas das edições posteriores.



A rubrica *Mon cœur mis à nu* teria sido inspirada em Edgar Allan Poe, que, em seu *Marginalia*, escreve:

> Se algum homem ambicioso sonha em revolucionar, num esforço, o mundo universal do pensamento humano, da opinião humana e do sentimento humano, essa oportunidade está à sua disposição – o caminho para o renome imortal está à sua frente, aberto e livre. Tudo o que ele tem a fazer é escrever e publicar um livro muito breve. Seu título deve ser simples, umas poucas e diretas palavras – *My Heart Laid Bare*. Mas esse livro breve deve ser *fiel a seu título*.

Sugere-se que também o título *Fusées* teria sido inspirado em *Marginalia*, de Poe, mas não há concordância quanto a isso. Enquanto se pode encontrar, na correspondência de Baudelaire, referências explícitas à influência de Poe na escolha da rubrica *Mon cœur mis à nu*, o mesmo não pode ser dito quanto a *Fusées*. De qualquer maneira, a passagem de *Marginalia* que supostamente teria sugerido esse título a CB seria esta:

> A expressão alemã *Schwærmerei*, não exatamente *humbug* [impostor], mas *skyrocketing* [lançamento de foguete] parece ser o único termo pelo qual se pode convenientemente designar aquele peculiar estilo de crítica que entrou recentemente em moda [...].

## Formato da presente edição

Permiti-me, no formato da presente edição, algumas liberdades. Em primeiro lugar, abandonei a numeração romana correspondente às páginas-suporte, mantendo apenas a numeração arábica correspondente aos papelitos individuais. O uso dos colchetes abraçando os números é simplesmente questão de escolha estética. Há uns poucos papelitos sem qualquer numeração, assinalados na edição Pichois pela notação "sem numeração" ou simplesmente pela ausência de numeração, sem nenhuma outra observação. Nesses casos, numerei-os com o mesmo número do papelito anterior, acrescentado de letra em ordem alfabética.

Também tomei a liberdade, novamente, por uma questão estética, de suprimir a repetição, em cada nota, dos cabeçalhos "Meu coração desnudado" e "Rojões", bem como as diferentes variações dos títulos que encabeçam a série *Higiene*. Anoto, aqui, os casos em que o cabeçalho (fornecido, abaixo, após o número do respectivo fragmento) *não* coincide com o título da série, bem como aqueles em que as notas não apresentam qualquer título.

*Rojões*

4. Planos. Rojões. Projetos.
5. Rojões. Sugestões.
6. Rojões. Sugestões.
9. Sugestões. Rojões.



13. Notas. Rojões.
19. Rojões. Sugestões.
21. Rojões. Sugestões.

Sem título: 7, 8, 10, 11, 12, 14.

*Higiene*

86. Rojões. Higiene. Projetos.
87. Higiene. Moral.
88. Higiene. Conduta. Moral.
90. Notas preciosas.
91. Higiene. Conduta. Moral.
92. Higiene. Conduta. Método.
93. Higiene. Conduta. Método.
93a. Higiene. Conduta. Método.

Sem título: 91a, 93b.

## Edições e traduções consultadas

1. Edições francesas

*Journaux intimes. Fusées. Mon cœur mis à nu. Carnet.* Edição crítica estabelecida por Jacques Crépet e Georges Blin. Paris: José Corti, 1949.

"Journaux intimes". In: *Œuvres*. Edição de Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1951. p. 1181-1229.

"Mon cœur mis à nu". In: *Œuvres complètes*. Edição de Marcel A. Ruff. Paris: Seuil, 1968. p. 622-642.

"Journaux intimes". In: *Œuvres complètes*. Edição de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. p. 649-708.

*Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*. Edição de André Guyaux. Paris: Gallimard, 1986.

2. Traduções

*Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio: Nova Fronteira, 1981.

*Escritos íntimos*. Trad. Fernando Guerreiro. Lisboa: Estampa, 1982.

*O meu coração a nu* precedido de *Fogachos*. Trad. João Costa. Lisboa: Guimarães, 1988.

"Projéteis" e "Meu coração a nu". Trad. Fernando Guerreiro. In: Charles Baudelaire. *Poesia e prosa*. Rio: Nova Aguilar, 1995. [Embora o tradutor seja o mesmo, há diferenças entre esta tradução e a da edição portuguesa da Editoral Estampa.]

*Intimate Journals*. Trad. Christopher Isherwood. Nova York: Dover, 2006.

Tomaz Tadeu

## INTRODUÇÃO

Charles Baudelaire é um nome que ecoa fundo nas mentes dos leitores. Mesmo aqueles que não nutrem o hábito da leitura literária tendem a dizer que "já ouvi falar neste nome", seja pela vergonha de admitir um desconhecimento ou pelo fato de realmente ter ouvido. Mas aos leitores profissionais ou esporádicos, aos condenados à leitura (que são obrigados a ler ou terão uma nota baixa) é um nome incontornável. O exato modo de pronunciar este vocábulo é um preciosismo entre nós brasileiros, contudo a força que a poesia sob tal sobrenome evoca não deveria ser.

Há uma nuvem crítica bastante espessa ao redor da obra do poeta, uma bruma que pode fazer o leitor se perder entre considerações e especulações antes de chegar à obra propriamente dita. Os mais renomados profissionais acadêmicos da literatura, do mesmo modo que alguns dos mais importantes escritores, teceram comentários sobre os escritos de Baudelaire, ou sobre ele próprio, uma prova de sua importância para a literatura ocidental. Ele fundou um novo estilo, buscando uma nova postura para o homem.

Explica-se que Baudelaire, com *As flores do mal*, cria um dos pontos de referência da poesia moderna, a base literária de interpretação da sociedade contemporânea. Afirma-se que "é um dos", pois Walt Whitman, com *Folhas de relva*, também é um dos grandes nomes da poesia moderna, mas nem sempre lembrado com frequência.

Desta observação provém a análise de que a poesia moderna (e em alguma medida o próprio modernismo) possui

duas correntes literárias e, talvez, antagônicas: a obra de Baudelaire é revolucionária pelo conteúdo, não pela forma; a de Whitman, cultivando os versos brancos como nunca antes tinha sido feito, é revolucionária pela forma, não pelo conteúdo. Vinda da França, a literatura tenta entender o homem sob novos tipos de opressão; vinda dos Estados Unidos, a literatura busca elogiar a liberdade do homem, inclusive sua própria - e ferrenha - linguagem poética.

Não há modernismo sem cidade (não a urbe romana, mas o novo projeto que atende agora pelo nome de cidade), e também não há modernismo sem Baudelaire. Antes que muitos pensadores, Baudelaire entendeu a importância e a relevância do flanar para a composição da paisagem urbana e as consequências deste novo comportamento no desenvolvimento dos espaços. A cidade de Baudelaire, se melhor dito, a Paris de Baudelaire é linda, mesmo que agonizante; é livre, mesmo que capitalista; é lírica, mesmo que plena de miasmas.

Falando de estilo, retorna-se à temática do homem. O século XIX foi o rascunho teórico para o século XX, que é muito mais que sua sequência cronológica. No século anterior ao século passado (visto que escrevemos em 2013), a industrialização alcançou pela primeira vez o seu auge, e as cidades passaram a se moldar a uma nova realidade econômica. Na maioria das vezes, começaram a se moldar para pior, dando à aura um macadame sujo onde ela poderia ser abandonada – em uma referência a um poema em prosa de Baudelaire discutido teoricamente por Walter Benjamin. Com essa nova economia e cidade, enquanto o herói de armadura e cavalo branco começa a dar lugar ao indivíduo com capital e automóvel, as artes foram





recriadas. O pensamento (através de braços filosóficos como a ética e a moral, por exemplo) e a história começam a debater se as fortunas que se acumulam devem ser para poucos ou para todos.

O papel do homem que se mantinha desde o Renascimento foi derrubado por Charles Darwin, a nobreza decadente (por estar à margem do capital industrial) aspirava ser o modelo do super-homem de Nietsche e as massas proletárias estavam começando a atender ao chamado marxista de "uni-vos!". Como dito, o século XX levou ao extremo o século XIX com duas grandes guerras, a polarização do mundo em socialismo e capitalismo, ordem econômica substituída pela globalização e pelas crises mundiais. Estamos no começo do novo século (milênio também!) vendo reprises de velhos filmes a cores enquanto o mundo parece uma pintura incoerente e inalcançável.

Mas, obrigado às musas ou alguma outra entidade, a Literatura insiste em não nos abandonar, apesar de termos sucessivamente desistido dela. Enquanto as correntes filosóficas e o pensamento ocidental se especializam (algo que, para o bem ou para o mal, ainda está em processo) em tratar a humanidade como massa de manobra, a Literatura nos trata como matéria-prima para algo que não é nada mais que o próprio humano.

E neste ponto voltamos a Baudelaire, que, de fato, cria uma nova imagem de Paris, mas, neste mesmo tempo, esboça um novo homem para habitá-la: o Dândi. Ao contrário dos teóricos sem conhecimento prático, Baudelaire fez uso da herança paterna para ser exatamente aquilo que tentava esboçar em *As flores do mal*: um Dândi metafísico que se mantém

Puro apesar de caminhar por vias não tão puras, que tenta corroer algumas das mais frequentes hipocrisias com palavras e exemplos perturbadores, muitas vezes ditos primeiramente para depois serem escritos.

O Dândi é uma figura peculiar que acompanha a nova urbanização. Deve-se esta palavra à língua inglesa, pois sem nenhuma coincidência Londres foi a capital de um império industrial. O Dândi não tem as terras dos nobres nem o dinheiro dos burgueses, mas lança modas elegantemente nobres com o dinheiro dos burgueses. A lista dos personagens-personalidades que sustentam esta alcunha é relativamente grande, incluindo alguns expoentes da literatura como Oscar Wilde e o muito brasileiro João do Rio.

Baudelaire também era metafísico, pois toda a sua experiência com nobreza (ou com coisas nobres) deu lugar à experiência com a Pureza de formas e sentimentos que, apesar de muitas vezes serem baixos – ou vulgares, ou viciados – eram puros. Baudelaire era um animal urbano e demonstrava que discordava das obras de Rousseau: a humanidade estava na cidade. A fogueira é substituída pelo lustre como instância agregadora.

A aproximação de Baudelaire com temas de natureza religiosa sempre foi campo fértil para as especulações acerca da obra do artista. Nos últimos tempos, a obra dele tem sido relida pelo viés do satanismo, uma abordagem do dionisíaco embebida com o rubro vinho católico. Sobre este tópico, T. S. Eliot comentou que, antes de qualquer coisa, Baudelaire era cristão. Esta ideia foi apresentada em um ensaio que possui um título bastante breve: Baudelaire.

A questão satânica tem sido supervalorizada, de fato.





Curiosamente, são estes tópicos que trazem novamente os clássicos à tona (ou, expondo de modo bruto, ao mercado editorial), que movimentam os debates sobre uma obra para depois se esgotarem também e serem substituídos por outra abordagem teórica que, como se supõe, será supervalorizada também. A poesia fica.

O mote inicial do texto de Eliot – texto que acabou se tornando um elogio à vida de Baudelaire – traz a análise e, em larga medida, a divulgação de uma tradução para o inglês de *Diários íntimos*. Baudelaire foi um tradutor mais apaixonado que profissional, no sentido de que com suas traduções visava trazer à literatura francesa inovações temáticas vindas da literatura inglesa, em especial dos escritores dos Estados Unidos da América. Uma bela maneira de se homenagear e discutir um poeta é com poesia; uma bela maneira de se discutir e homenagear um tradutor-escritor é com traduções.

Salvo alguns poemas escolares, rascunhos de textos e ensaios de escrita pouco divulgados, toda a obra literária de Baudelaire já está traduzida para a língua portuguesa, seja em livro, seja em exercícios on-line em blogs e revistas. É verdade que não há um trabalho sistemático de um grupo (ou de um tradutor só) em fazer a tradução da obra completa deste autor: muitos traduziram vários livros, e algumas destas obras foram mais traduzidas que outras. Nesta perspectiva generalizante, estão incluídos até livros inexistentes, como a seguinte obra.

Afirma-se que esta tradução é de uma obra inexistente pelo fato de que ela não fora acabada e revista por Baudelaire: trata-se de um conjunto de fragmentos que foram organizados e compilados após a morte do escritor. O coerente lógico que

vemos em cada uma das subdivisões (que doravante vamos chamar de capítulos) é muito mais um trabalho dos organizadores que propriamente do poeta. Claro que há algumas ideias que são mais comuns, daí a possibilidade de se fazer a compilação.

Contudo, a armadilha ainda prossegue. Ao contrário do que o título possa demonstrar, Baudelaire nunca manteve um diário no sentido corriqueiro do termo; "nunca" fora descoberto um diário, pelo menos. Como Claude Pichois[1] anota de maneira direta: "Faz-se necessário demonstrar que este título é fictício."

Apesar de algumas anotações financeiras e lembranças de cobranças a serem feitas, a contabilidade pessoal do poeta fora reunida em um compêndio intitulado "caderneta". Nesta compilação, podemos ver um homem bastante organizado quanto ao que é preciso receber e quanto é preciso pagar: uma dissonância da imagem normalmente cultuada de poeta-maldito, mas condizente ao poder de organização de um Dândi.

A citação da "caderneta" é a título de ilustração, pois esta é uma compilação que não se configurará como capítulo na presente tradução. O que segue são cinco grupos de textos, cada um com características bastante peculiares. Os três primeiros (Estalos, Higiene e Meu Coração Desnudado) figuram em todas as traduções desta obra, mesmo que com variações; os dois últimos (Pensamentos de Álbum e Aforismo) não são tão conhecidos: bastante breves, estes capítulos finais parecem estar acrescentados aos Diários Íntimos para uma economia prag-

[1] BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Texto estabilizado, apresentado e anotado por Claude Pichois. Paris, Éditions Gallimard, 1975. Bibliothèque de la Pléiade.





mática de espaço.

O nome em francês "fusées" apresenta dificuldade ao ser traduzido à língua portuguesa: pode ser tanto os fogos de artifício quanto o foguete espacial, pode ser também o barulho que fazemos com os dedos quando nos vem uma ideia ou súbita compreensão. A tradução de Buarque de Holanda[2] optou por "Repentes"; nós optamos por usar o nome de um brinquedo de festa junina na esperança que a palavra consiga dar conta do significado sem muitas notas de rodapé.

Mais que o cuidado com o corpo, ou o "simples" asseio, a higiene do título se refere muito mais à disciplina e ao cuidado financeiro para conseguir desenvolver os projetos imaginados. Daí a constância dos dois outros subtítulos: "moral" e "conduta", sempre direcionados ao mesmo fim. De todos os capítulos, este é o mais redundante no sentido que recupera mais frequentemente as ideias de cuidar melhor dos parentes (em especial da mãe), de si mesmo e em organizar o tempo de modo a ser mais produtivo.

É neste capítulo que se encontram longas citações à obra de Ralph Waldo Emerson, *The conduct of life*. Mais representativo dos trabalhos transcendentalistas de Emerson, parecia ser uma das leituras em língua inglesa que Baudelaire estava pensando em traduzir (esta é uma livre interpretação nossa, pois não há nenhuma indicação propriamente dita desta ideia). Ao contrário de breves citações em latim e em grego, quando Baudelaire copia trechos deste livro, faz a citação de longos

[2] BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Coleção Poiesis.

períodos em língua inglesa.

Mas, sem dúvida, o aforismo que resume o espírito de *Diários íntimos* é a primeira sentença de Meu Coração Desnudado: "Sobre a vaporização e sobre a centralização do Eu, tudo está aqui."

E, sim, tudo está aí mesmo: um Baudelaire mais condizente com a imagem construída do poeta-maldito (crítico literário, de costumes e histórico) e as várias anotações de projetos literários a serem desenvolvidos, mais intensamente que nos capítulos anteriores.

Também podemos encontrar a imagem do Dândi, que jamais seria detalhada no Higiene, e, não raro, estando em contradição com o desejo de utilidade econômica e disciplina laboral: "O que eu penso do voto e do direito de eleição. Dos direitos do homem. / O que há de vil em uma função qualquer. / Um dândi não faz nada. / Vós imaginais um dândi falando ao povo, exceto para escarnecê-lo?"

Se relacionarmos estas três partes principais em um coeso narrativo, Baudelaire está deitado na cama pensando na arte, esboçando um sorriso de aprovação a cada Estalo de uma ideia que chega; em Higiene ele é o homem cujo corpo sofre com a doença e necessidades; e em Meu Coração Desnudado é o Dândi flanando pelas ruas de Paris, analisando e criticando costumes e participando de revoluções. O Dândi acreditava na arte pela arte, o homem pagava as contas e entre os dois estava o poeta.





## CRONOLOGIA

1821 – Nasce Charles-Pierre Baudelaire no dia 09 de abril.

1827 – Morre Joseph-François, pai de Baudelaire.

1828 – A mãe de Baudelaire se casa novamente com um militar de carreira, Aupick.

1836 – Após voltar de Lyon com sua família, Baudelaire passa a estudar no liceu Louis-le-Grand, em Paris.

1839 – Termina os estudos regulares no liceu; é aprovado em seu *baccaleuréat* (prova que antecede o ensino superior na França).

1840 – Com a maioridade, obtém o direito de usufruir da herança do pai. Passa a frequentar a vida noturna de Paris e ter um contato mais íntimo com o mundo literário. Acumula uma série bastante grande de dívidas.

1841 – Com o intuito de trazer o poeta à ordem produtiva, Aupick consegue uma viagem de trabalho para Baudelaire na Índia. A viagem acaba sendo na Ilha da Reunião, um domínio francês.

1842 – Retornando a Paris, conhece Jeanne Duval, que será sua amante pela vida toda em um relacionamento marcado por uniões e rupturas.

1844 – Devido às festas e dívidas, a família de Baudelaire consegue nomear um tutor para a herança de Baudelaire. Por ele ter gasto mais da metade desta fortuna, o notário M. Ancelle fica responsável em dar uma quantia mensal do dinheiro que já era do poeta.

1845 – Tentativa de suicídio ocasionada pela situação

# Anexo 2: Primeiras páginas de cada tradução

# I

Da vaporização e da centralização do Eu. Nisto se resume tudo.

De uma certa fruição sensual na sociedade dos extravagantes.

(Eu penso começar *Meu Coração Desnudado* seja onde for, seja como for, e continuá-lo dia a dia, conforme a inspiração do dia e da circunstância, contanto que a inspiração seja viva.)

## II

Qualquer joão-ninguém, desde que saiba divertir, tem o direito de falar de si mesmo.



## III

Compreendo que se abandone uma causa para saber o que se experimentará em servir a outra causa.

Seria agradável, talvez, ser alternativamente vítima e carrasco.

# MEU CORAÇÃO A NU

I

MEU CORAÇÃO A NU 1.

Da vaporização e centralização do *Eu*. Tudo reside nisso.

Uma certa satisfação sensual que nos transmite o convívio com pessoas extravagantes.

(Poderei começar *Meu coração a nu* em qualquer lugar e não importa como, continuando-o dia a dia, seguindo a inspiração e as circunstâncias — desde que a inspiração se mantenha viva).

2.

A qualquer pessoa, desde que saiba entreter os outros, é dado o direito de falar de si.

MEU CORAÇÃO A NU 3.

Compreendo que se abandone uma causa só para saber o que se virá a sentir entregando-se a outra.

Haveria um certo prazer em ser simultaneamente o carrasco e a vítima.

II

MEU CORAÇÃO A NU 4.

*Tolices de Girardin*

Temos o hábito, diz-se, de pegar o touro *pelos cornos*. Peguemos portanto o discurso pelo *fim* (7 nov. 1863). Girardin considera, assim, que os cornos dos touros se encontram plantados no traseiro. Confunde os chifres com a cauda.

"Que, antes de imitar os Ptolomeus do jornalismo francês, os jornalistas belgas se dêem o trabalho de refletir acerca do problema que eu estudo de trinta



anos para cá sob todos os aspectos, tal como o provará o volume, de próxima publicação, com este título: Problemas de Imprensa; que eles não se apressem em tachar de soberanamente ridícula uma opinião que é tão verdadeira quanto verdadeiro é que a Terra gira e o Sol não gira."

ÉMILE DE GIRARDIN

"Há pessoas que pretendem não haver nada que as impreça de crer que, estando o céu imóvel, é a terra que gira em torno de seu eixo. Mas essas pessoas não sabem, em função do que se passa ao nosso redor, o quanto sua opinião é soberbamente ridícula (em grego).

Ptolomeu, *Almagesto*, cena I, cap. II.

*Et habet mea mentrita* [sic]*meatum.*

GIRARDIN

III

*Para*

MEU CORAÇÃO A NU 5.

A mulher é o oposto do Dândi.
Deve pois nos causar repulsa.
A mulher tem fome e quer comer — sede, e quer beber.
No cio, quer ser comida.
Que glória!
A mulher é *natural*, isto é abominável.
Por isso mesmo ela é sempre vulgar, ou seja o contrário do Dândi.

---

*A respeito da Legião de Honra*

Aqueles que pedem para si a comenda parecem estar a dizer: "se não me condecorarem por ter cumprido o meu dever não voltarei a fazer o mesmo".

Se um indivíduo tem valor, para que condecorá-lo? Se não tem, então sim pode-se condecorá-lo, que isso lhe dará algum lustre.

Aceitar ser condecorado é reconhecer ao Estado ou ao príncipe o direito de nos julgar ou de nos elevar, etc.

---

Aliás, se não bastasse o orgulho, a humildade cristã devia-nos impedir de usar uma cruz.

*Cálculo em favor da existência de Deus*

[1] Da vaporização e da centralização do *Eu*. Tudo está nisso.

Sobre um certo gozo sensual na sociedade dos extravagantes.

(Posso começar *Meu coração desnudado* seja lá onde for, seja lá como for, e continuá-lo dia a dia, seguindo a inspiração do dia e da circunstância, contanto que a inspiração esteja viva).

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

[3] Compreendo que se abandone uma causa para saber o que se experimentará ao servir uma outra.

Talvez fosse agradável ser alternadamente vítima e carrasco.

[4] *Tolices de Girardin*

"Costumamos pegar o touro *pelos chifres*. Peguemos pois o discurso pelo *fim*" (7 de novembro de 1863). Girardin acha, portanto, que os chifres dos touros estão situados na sua traseira. Ele 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 sob todos os seus aspectos, como o demonstrará o livro que aparecerá em breve, com o título *Questões de imprensa*; que não se apressem em considerar como *soberanamente ridícula** uma opinião que é tão verdadeira quanto é verdadeiro que a terra gira e o sol não."
ÉMILE DE GIRARDIN.

* "*Há pessoas que acham que nada impede que se acredite que, sendo o céu imóvel, é a terra que gira em torno de seu eixo. Mas essas pessoas não percebem o quanto, levando-se em conta o que se passa ao nosso redor, sua opinião é* soberanamente ridícula (πάνυ γελοιότατον)." PTOLOMEU, *Almagesto*, livro I, cap. VI.

*Et habet mea mentrita meatum.*
GIRARDIN.

[5] A mulher é o contrário do Dândi.



Ela deve, pois, causar horror.
A mulher tem fome: ela quer comer; sede: quer beber.
Está no cio: quer ser fodida.
Grande mérito!
A mulher é *natural*, isto é, abominável.
Ela é, pois, sempre vulgar, isto é, o contrário do Dândi.

***

*Relativamente à Legião de Honra.*
Quem quer a cruz parece dizer: se não me decoram por ter feito meu dever, não faço mais.
Se um homem tem mérito, para que condecorá-lo? Se não tem, pode-se condecorá-lo, porque isso lhe proporcionará um lustre.
Consentir em ser condecorado é conceder ao Estado ou ao príncipe o direito de vos julgar, de vos ilustrar, etc.

***

Aliás, se não é o orgulho, é a humildade cristã que proíbe querer a cruz.

***

*Cálculo em favor de Deus.*
Nada existe sem um fim.
Portanto, minha existência tem um fim. Qual fim? Ignoro-o.
Não fui eu, portanto, quem o designou.

## MEU CORAÇÃO DESNUDADO

### I

MEU CORAÇÃO DESNUDADO

Sobre a vaporização e sobre a centralização do Eu. Tudo está aqui.

Sobre certo gozo sensual na sociedade dos extravagantes.

(Eu posso começar *Meu Coração Desnudado* não importa onde, não importa como, e continuá-lo sem perspectivas, seguindo a inspiração do dia e da circunstância, contanto que a inspiração esteja viva.)

Qualquer um, desde que saiba divertir, tem o direito de falar de si mesmo.

Eu compreendo que desertamos de uma causa para saber o quanto seremos testados ao servir em outra.

Talvez seja doce ser alternadamente vítima e carrasco.





### II

MEU CORAÇÃO DESNUDADO

Bobagens de Girardin.

Nosso hábito é o de prender o touro *pelos chifres*. Prendamos, pois, o discurso *pelo fim*. (07 de novembro de 1863).

Dessa forma, Girardin crê que os chifres do touro estão plantados sobre sua retaguarda. Ele confunde os chifres com a cauda.

Que antes de imitar os Ptolomeus do jornalismo francês, os jornalistas belgas se dão o trabalho de refletir sobre a questão que eu estudo há trinta anos sobre todos os aspectos, assim que o provarem surgirá em pouco tempo o volume com o seguinte título: QUESTÕES DE IMPRENSA; que eles não se adiantem em tratar por *extremamente ridícula** uma opinião que é tão verdadeira que a Terra gira e que o sol não gira.

ÉMILE DE GIRARDIN

* "Há pessoas que insistem que nada impede de crer que, estando o céu imóvel, é a terra que gira ao redor de seu eixo. Mas estas pessoas não sentem, pela razão daquilo que se passa ao redor de nós, como sua opinião é extremamente ridícula (πάνυ γελοιότατον)".

PTOLOMEU, Almagest, livro I, cap. VI.