

"CARTA DE PARIS": AO PÉ DA LETRA...

MICHEL RIAUDEL

Université Paris X, Nanterre

Resumo

A célebre "Carta de Paris" de Ana Cristina Cesar revela-se não ser nem uma carta, nem escrita em Paris, mas sobretudo uma "imitação" do "Cisne" de Baudelaire, redigida na época de sua segunda estada na Inglaterra, em 1980. O poema permanece sem dúvida exemplar do fazer poético de Ana Cristina, reinventando apaixonadamente, a partir de múltiplas leituras, um texto original.

Abstract

Ana Cristina Cesar's famous "Letter from Paris" turns out to be neither a letter nor a text written in Paris, but above all an imitation of Baudelaire's "The Swan", composed during the author's second stay in England in 1980. The poem surely remains exemplary of Ana Cristina Cesar's poetic work, as it passionately recreates an original text through multiple readings.

Este trabalho se inscreve num estudo mais abrangente da obra e da estética de Ana Cristina César, desenvolvido no âmbito de uma tese de doutoramento em Literatura Comparada, dirigida pela professora Colette Astier (Paris X - Nanterre).

Palavras-chave

Ana Cristina
Cesar, Charles
Baudelaire,
poesia,
imitação,
tradução.

Keywords

Ana Cristina
Cesar, Charles
Baudelaire,
poesy,
imitation,
traduction.

Na ausência de um destino francamente traçado pelo seu autor, até onde se sabe hoje, certos textos de Ana Cristina César terão conhecido um estranho percurso. Como o postumamente publicado no ano de 1984, em *Inéditos e dispersos*, intitulado "Carta de Paris", sob os cuidados de Armando Freitas Filho.

Pouco mais de dez anos depois, Caio Fernando Abreu revelou¹ que Ana Cristina César havia lhe enviado o texto sob o título "O cisne" (*Le cygne*). Um bilhete acompanhando o texto dedicado ao professor de literatura Arthur Terry falava sobre a origem da "tradução". Mais recentemente ainda, *Correspondência incompleta*, um conjunto de textos de Ana Cristina César, lançado em setembro de 1999, informa que uma versão um pouco diferente, sem título, tinha sido inicialmente enviada a Ana Cândida Perez por volta do mês de janeiro de 1980, logo no início de fevereiro, com o comentário: "Fiz uma versão livre que incluo para você palpar, mexer e melhorar. Não digo qual é o original por enquanto – mas se você tiver lido recentemente, reconhece logo. Pode mexer, tem partes que decididamente não gosto", seguido, depois do texto da "versão livre", deste convite: "Taí minha versão. Certas liberdades. Te proponho um jogo, você faz um copydesk sem escrúpulos antes de ir ao original. Pode mexer – não tenho nenhum amor especial pelo texto, que curti como exercício de estilo, implacável apenas no ritmo que o poema me sugeriu e que não me largou mais. Manda ver".²

Essas peripécias ilustram a necessidade de estabelecer uma edição crítica da obra de Ana Cristina César que trace a história dos textos, de suas variantes eventuais e que permita distinguir seus diferentes estatutos: rascunho, exercício, esboço, primeira versão, comunicado aos amigos, editado, selecionado durante a vida

¹ Cf. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 de julho de 1995.

² Ana Cristina César, *Correspondência incompleta*, Rio de Janeiro, Aeroplano; São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1999, respectivamente p. 268 e p. 271-2. Apesar de não estar datada, são vários os elementos que nos permitem situar cronologicamente o momento citado.

do autor... Porém, sem esperar pelo estabelecimento desse repertório exaustivo, propomos a leitura da “Carta de Paris” como sendo um exemplo precioso do processo criativo de Ana Cristina César.

Sem esperar, entretanto, o estabelecimento de um repertório exaustivo, propomos a leitura da “Carta de Paris” como um precioso exemplo do processo criativo de Ana Cristina César.

Uma das questões levantadas pelos diferentes estatutos se refere à natureza desse texto. Para entender melhor, é preciso se basear não somente no que Ana Cristina César diz dele, mas também na identidade dos interlocutores que escolhe. Os três destinatários, tais como estão atualmente consignados, têm de fato em comum uma qualidade “crítica”. A amiga Ana Cândida Perez foi sua colega de estudos da Pontifícia Universidade Católica de Rio de Janeiro, “monitora” como ela, e a co-tradutora de poemas de Sylvia Plath em 1976. A carta do inverno de 1979-1980 parece querer recriar a atmosfera dessa colaboração. O destinatário virtual, Arthur Terry, que supostamente pode ler o texto conhecendo a origem, foi o orientador da sua pós-graduação em Artes sobre a tradução literária realizada no decorrer de 1980 na Universidade de l'Essex.

Caio Fernando Abreu, enfim, deu abertura às publicações mensais em *Leia Livros*, a partir de 1981-1982. Paralelamente, ele acompanhava, para a Editora Brasiliense, a preparação da edição de *A teus pés*, para a qual redigiu a quarta capa. O momento em que ela lhe endereça sua “tradução” se situa no início da sua convivência com ele, antes ainda de ele se tornar um de seus próximos. Ela, sem dúvida, espera de seu interlocutor “profissional”, também escritor, um julgamento literário, ou até mesmo a proposta de publicação. Para ele, ela não faz segredo da fonte baudelaireana, o que não é verdade com relação à sua correspondência de 1980. A carta a Ana Cândida Perez, mais cúmplice, testemunha, pelo contrário, um gosto de enigma que exige que se coloque em alerta o leitor, o intrigue e acrescentante para tanto à trama um motivo adjacente do qual o autor deixa ultrapassar o fio condutor.

Essas três direções têm em comum o fato de salientar o caráter livre da tradução do texto, explicitamente garantidos por todos os seus correspondentes. Contrariamente àquilo que se pode afirmar em comentários hostis a respeito da obra de Ana Cristina César, estamos muito distantes do plágio: não há intenção de enganar o leitor, o original de Baudelaire está claramente revelado e sugerido. No entanto, também não se trata de uma tradução no sentido estrito, apesar da competência no assunto de dois dos destinatários que ela procura talvez surpreender, provocar ou desestabilizar na matéria. Poderíamos antes falar de uma adaptação, ou ainda mais precisamente de uma “imitação”, daquelas que ela define num ensaio redigido justamente na Inglaterra e nesse mesmo período, “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”. A imitação seria:

um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que incluía digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do trot compromissado

com o leitor, aquela coisa fascinante que são as “imitações” – o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê (Robert Lowell tem um belo livro chamado *Imitations*, em que ele imita os seus queridos).³

Saber se aderimos ou não à tese de Maria Lúcia de Barros Camargo,⁴ que vê nela uma paródia no sentido que lhe dá Gerard Genette, impregnada de seriedade, redigida sem vontade de se caricaturar o original, nem intenção irônica, importa menos do que compreender o processo em construção: sua profunda originalidade, o extremamente sutil trabalho de re-escrita, no extremo oposto da arte do plágio. Pois mesmo que “Le cygne” esteja claramente identificado, surgindo sempre tal e qual na versão brasileira, o distanciamento é grande entre os dois textos. Estamos longe de uma simples modernização do poema dos “Tableaux parisiens” [“Quadros parisienses”], no qual se teria simplesmente passado do alexandrino ao verso livre, no qual a edificação do Carrousel e o urbanismo do bairro do Doyenné, entre o Louvre e a Tulherias, teriam cedido lugar ao centro restaurado do Paris dos anos 1970: Beaubourg e Fórum dos Halles. É preciso atentar para o fato de apenas fazer a leitura do texto como sendo uma espécie de supervalorização intertextual muito apreciada pela crítica pós-moderna, mas já difundida na época da escrita baudelaireana. De Eurípedes a Virgílio, do canto III da Eneida a Baudelaire, chegaríamos assim pouco a pouco na versão de Ana Cristina César. Mas o jogo de referências e alusões não remonta assim tão longe ao passado. De fato, estamos aqui diante do que se parece logicamente com uma homenagem, aquela feita ao “Baudelaire querido”,⁵ mas que toma ares de viravolta em pleno vôo,⁶ de uma desapropriação caracterizada, onde o menor detalhe está revestido de um novo sistema, a começar pela primeira pessoa que remete não mais a Baudelaire mas à “pirata do ar” Ana Cristina César. Em resumo, intertextualidade, provavelmente. Tradução, se preferir. Transferência, certamente. De fato não seria conveniente ouvir essa “Carta de Paris” ao pé da letra, recebê-la como a confissão dolorosa de uma brasileira nostálgica, sofrendo com os rigores da Europa. Seu texto é, antes de tudo, fruto da alegria, nascido de uma leitura apaixonada do “Cygne” que, por sua vez, resistiu a toda espécie de violações e de projeções. É, aliás, o que sugere indiretamente um outro parágrafo da correspondência a Ana Cândida Perez, sem que ele se referisse precisamente à “tradução” que ela lhe envia.

³ Ana Cristina César, *Escritos no Rio*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 152.

⁴ Cf. Maria Lúcia de Barros Camargo, *Atrás dos olhos parados, uma leitura da poesia de Ana Cristina César*, São Paulo, 1990, p. 148-70, Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.

⁵ Cf. “Abomino Baudelaire querido”, retirado do poema “21 de fevereiro”, in Ana Cristina César, *A teus pés*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 76.

⁶ Cf. “Piratária em pleno ar”, retirado do poema “Instruções de bordo”, Ana C., *A teus pés*, op. cit., p. 64.

Minha cabeça destampou com a tua (dela) carta do Itamaraty (inclusive com processos transferenciais, *I'm afraid*). Tem um *strain* que não sei como você aguenta, um esforço diário de produção. Aliás, sei: é pelo personagem. E pelo consolo da rotina que dá para imaginar tudo. Você não me irrita "falando de você sem parar", mas ainda imagino editar nossa correspondência completa, aperfeiçoando os personagens. Acontece que, de repente, aperfeiçoar o personagem meio que elimina uma ternura, sabe como é? Eu sempre acabo tendendo para eliminações, porque a ternura cruza irremediavelmente com *self-pity*, vício lamentável (que eu tenho). Os metafísicos não têm o menor *self-pity*: funcionam na convenção cortês. Curto muito. É bom curtir sem identificações pronunciadas. Mas acabo correndo para a autobiografia. Penso (sem parar) em escrever, acho até que estou escrevendo mais que nunca, agora que tenho dinheiro no banco *and a room of own's own*... Mas tenho horror da carreira de escritor.⁷

Esse comentário, significativamente encadeado entre a apresentação de seu poema citado antes e o poema "ele-mesmo", está claramente situado sob a égide da transferência: entre Ana Cristina César e o que ela lê; entre ela e o que escreve. Por ocasião de uma carta que ela acaba de receber de sua amiga, mas talvez também a propósito de suas leituras literárias, numa fase na qual ela passa facilmente de textos bastante codificados, dos poetas metafísicos ingleses, para os textos mais pessoais, mais aptos a uma identificação, tal como a autobiografia de William Carlos Williams, que ela havia declarado anteriormente estar descobrindo. Podemos também, no entanto, compreender este "Mas acabo correndo para a autobiografia" como a denúncia de uma dificuldade de sua escrita que lutaria contra a comisseração sentimental, o desabafo lírico, que tenderia a construir um personagem, mas que incidiria, apesar dos seus esforços, na autobiografia nada discreta. O emaranhamento do literário e do vivenciado, da leitura e da escrita, reapareceria em dois momentos ainda: na sua proposta de publicação da sua "correspondência completa" e na sua aversão pela "carreira de escritor". Assumir um estatuto de escritor, *a fortiori*, de escritor profissional, o que seria reconhecer claramente espaços distintos entre o domínio do privado e o do público – mesmo se, nesse assunto, as fronteiras não têm pretensão de serem impermeáveis – ao passo que ela se esforça, pelo contrário, em apagar as pistas, sem escolher entre uma ou outra máscara, sem jamais "dizer seu nome".

Aliás, a publicação póstuma dessas cartas ilustra esse processo de uma maneira parcialmente inesperada. Armando Freitas Filho, um dos organizadores do volume, faz da sua natureza matricial um dos argumentos da edição: "mostrar em estado original uma das principais matrizes da sua criação literária".⁸ Assim, a carta do inverno de 1980 começa por detalhes íntimos que ilustram o contexto e a elaboração de certas passagens de *Luvas de pelica*, ou constituem uma terceira versão do que era já conhecido pela escrita ensaísta ("Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir") e poética (ainda *Luvas de pelica*). No entanto, a fonte de inspiração jorra nos dois sentidos, confundindo ir e vir: da correspondência para a literatura, mas também da literatura para a correspondência. Quando Ana Cristina César escreve

⁷ Cf. Ana C. *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 269.

⁸ *Idem ibidem*, p. 9.

para a sua outra amiga Maria Cecília Fonseca (também identificada como Cecília Londres), em 7 de março de 1980: "Paris estava linda como jamais, e eu curti sobretudo as altas modernidades como o Centro George Pompidou, o Fórum dos Halles e o metrô profundo que vira abrigo antiatômico e viaja a 120 km",⁹ desenvolve o que ela inventou de maneira mais elíptica, algumas semanas antes, na sua "tradução" de Baudelaire: "minha melancolia não se move. Centre Pompidou, Fórum dos Halles, metrô profundo".¹⁰ Ao entusiasmo da carta se sucede a melancolia do poema, de circunstância ou não, dissimulado ou não, mas as formulações "não mudam". Ana Cristina César foi seduzida pelo ritmo desses alexandrinos, pela urdidura dos ritmos cruzados, pela fluidez dos encadeamentos, pela cadência das enumerações, pela escansão das anáforas, pela potência das imagens, pelo crescendo final: "curti como exercício de estilo, implacável apenas no ritmo que o poema me sugeriu e que não me largou mais". Em uma forma poética renovada, mas conservando a estrutura do texto baudelaireano em duas partes e a inigualável repartição das estrofes, sete depois seis, ela encontra de fato a eficácia e a progressão envolvente, mestria a propósito da qual o poeta, o crítico e o tradutor das *Flores do mal*, Ivan Junqueira, fala de "astucioso talento e extraordinária sensibilidade".¹¹ Então, a forma está presente, mas e o fundo?

Ana Cristina César parece, no entanto, percorrer as mesmas águas. Flora Süssekind mostrou, num artigo decisivo,¹² a centralidade do tema do exílio, tanto no original francês (e mesmo em latim) quanto no seu desdobramento brasileiro. Lembremos que a redação do "Cygne" teve um contexto histórico bem preciso, o Segundo Império, cuja proclamação, por ocasião do Golpe de Estado do dia 2 de dezembro de 1851, foi sucedida de numerosas deportações. Se Baudelaire dedica seu poema a Victor Hugo, não é somente para homenagear um grande poeta, mas também para aclamar o soldado da Resistência Guernesey, e mais ainda aquele que não cedeu ao chamado de Napoleão III que acaba por oferecer, em 15 de agosto de 1859, uma anistia aos candidatos a regresso: "Ninguém esperará de mim que eu conceda, no que se refere a mim, um momento de atenção à coisa chamada anistia...".¹³ O contexto brasileiro da "Carta de Paris" tem todas as aparências da similitude: estamos nesse início do ano de 1980, em plena fase de anistia política. O cerco militar se enfraquece, os exilados, particularmente numerosos os que escolheram a França e Paris como terra de asilo, voltam ao país. No entanto, as

⁹ *Idem, ibidem*, p. 173.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 271. Não se pode excluir uma fonte ainda anterior, como um diário de viagem. A versão do poema publicada pelos *Inéditos e dispersos*, idêntica àquela endereçada a Caio Fernando Abreu, comporta aqui uma correção, onde "Centro Pompidou" foi substituído por "Beaubourg". A variante, mais concisa, mais familiar, manifesta o cuidado de uma fluidez da leitura.

¹¹ Ivan Junqueira, "Ana Cristina César: a vocação do abismo", *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2/Outras Palavras, São Paulo, 3 de janeiro de 1984.

¹² Flora Süssekind, "Exílios", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de junho de 1996.

¹³ Charles Baudelaire, "Victor Hugo, le 18 août 1859", in: *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 1005. t.1 (Coll. La Pléiade).

coisas são bastante diferentes de um texto ao outro. De um lado, a anistia brasileira não foi vivida, tal como aquela dada pelo imperador, como um “favor” do regime. Ela aparece com a satisfação de uma reivindicação, quase uma conquista da oposição. Aceitá-la não implicava renegar. De outro lado, o lugar de onde o texto é escrito se inverte: é em seu país que Baudelaire, que não está exilado, “pensa [...] nos cativos, nos vencidos”, longe dele e do país deles. Ana Cristina César, no entanto, escreve, se não de Paris, pelo menos da Europa, um oceano a separa do seu país. Mesmo não sendo refugiada política, ela compartilha o desenraizar-se dos seus compatriotas como estudante estrangeira. Em consequência, a problemática não é mais exatamente a do exílio, mas da demora do seu fim e da volta. Seu poema evoca aqueles que têm medo do regresso, aculturados ou, simplesmente, envoltos por um sonho que chega ao fim, aqueles para quem a partida significaria virar definitivamente a página aberta nos anos 1960. O que evocam as estrofes 2 e 3 da primeira parte é o mito do levante de uma cidade, irreverente, que tem em mente os “Americanos em Paris”, aquela das barricadas de maio de 1968, dos muros cobertos de *slogans*, da conduta insolente do casal Henry Miller – Anaís Nin ou dos personagens de *À bout de souffle* [Acossado], ou até do pitoresco e cosmopolita encontro de jovens talentos desconhecidos ou incompreendidos, ilustrado por Vicente Minelli. Se o exílio era para um provação e ato de resistência, é considerado pelo outro como fermento de ilusões que não preparam para encontrar realidades da “terra amada”, formulação na qual se nota muita ironia. Baudelaire admirava (de maneira conflituosa) Hugo, Ana Cristina César se pergunta não sem ternura e simpatia sobre os “profissionais do não-regresso” e sobre os meandros de seus sentimentos: aqueles que esqueceram que esqueceram e negam o conforto de seu exílio, vendo apenas de repente o “céu gelado”, aqueles que “desejam Paris sublime para sempre, sem trégua” e só pensam em deixá-la com amargor, como uma frustração, um “desejo inacabado”.

Como para Baudelaire, no entanto, o tratamento do tema do exílio não se esgota na sua dimensão histórica e política. “Le cygne” chamava a imagem cara ao poeta da “negritude [...] procurando, o olhar arregalado/os coqueiros ausentes da soberba África/Atrás da muralha imensa da neblina” ou ainda como uma lembrança pessoal, “os marinheiros esquecidos em uma ilha”. Explorando o mesmo campo com esse sempre “astucioso talento”, Ana Cristina César inverte o modelo como uma luva: os coqueiros, o exotismo, não mais o outro, a Vênus negra; mas ela e seus companheiros brasileiros que o encarnam. Pois a terra dela tem palmeiras onde canta o sabiá. E eis o “grande cisne”, com “gestos loucos”, “o coração pleno de seu lindo lago natal”, ressuscitado pelas “aves que aqui gorjeiam”, ícone cansado da alma brasileira. Não é mais Baudelaire que Ana Cristina César parafraseia, mas Gonçalves Dias, não é mais “Le cygne”, que ela reescreve, mas a primeira grande página de poesia nacional deitada romanticamente, no século XIX, na “Canção do exílio”, justamente. Com qual espírito? Não se deve excluir nada, nem o sofrimento interior mudo e compartilhado, nem a homenagem impertinente, nem a ironia mordaz. Nem o pastiche à Mário de Andrade, irreverente e sensível ao mesmo tempo, nem o gesto irreverente à Oswald, renovando em tom cáustico a

historiografia nacional oficial ou revirando a relação do civilizado e do primitivo antropofágico. No momento em que ela envia esse texto a Ana Cândida Perez, não parece, no entanto, estar tocada pelo fatal sentimento português e brasileiro da “saudeade”. Eis aqui como ela começa essa carta já muitas vezes explorada e citada: “Preciso dizer uma coisa. Não sinto a menor saudade do Brasil – do Rio de Janeiro [...] Sinto alívio de ter me livrado dos empregos humilhantes e das confusões familiares (como é simpática a família a distância) e do círculo Sol-Ipanema”.¹⁴ Mas esses estados de alma mudam, contrariamente ao que pretende o poema, e há outros momentos da sua correspondência onde se precipitam certas formas da falta do país ou da pressa do regresso. Por mais que tenha algo da mulher Ana Cristina, o poema brasileiro, pelo seu caráter de imitação, de tradução ou de pastiche – alguns dos modos dos quais dispõe um texto para revestir uma máscara, fazer falar várias vozes ao mesmo tempo – fica aberto a todas as leituras, e é o que importa reter, afinal de contas.

Quanto à espessura existencial do exílio da qual se trata aqui, já tão presente em Baudelaire para quem o Poeta, albatroz ou cisne ou Andrômaca, longe de seu autêntico Simois troiano, está exilado na terra, toma, junto à brasileira, outras conotações, que a biografia ajuda ainda a apreciar sem que seja necessário reduzir a amplitude do poema. Ela permite, de todo modo, que o título selecionado pela posteridade de “Carta de Paris” – que não é do autor do texto, mas dos organizadores do póstumo *Inéditos e dispersos* – pode levar o leitor desprevenido a um contrassenso. Pois essa reescrita é certamente inglesa. É assim que é necessário reinterpretar a menção à neblina e à ilha, outra “sedução” baudelaireana. Aliás, Ana Cristina César nunca escreve tão bem quanto em Colchester:

Depois que voltei de Paris e me acalmei [...] entrei numa fase de sossego. Guardando força para a próxima? Parei em Colchester pela 1ª vez nos fins de semana: dias inteiros no quatinho escrevendo sem parar, ouvindo rádio 1 (pop) até de madrugada, lendo coisas disparatadas – *Actuel*, culinária local, autobiografia de W. C. Williams. O romance começado em Roma mixou na loucura parisiense. Voltei pra o diário íntimo, onde pego pé, localista, memorialista. Passei duas semanas quietas nesse clima.¹⁵

Ela retorna, de fato, de uma semana agitada, no início do ano passado na casa de Beth, “uma menina maluquete que conheci chez Helô e mora na Île St. Louis”.¹⁶ Nós apenas sabemos desses dias o que a edição de *Correspondência incompleta* deixa vislumbrar: estresse, a anfitriã era uma verdadeira matraca, cheia de teorias sobre os homens e as mulheres e os homossexuais, recebendo na casa dela até seis horas da manhã, seduzindo as “moças bobas como eu”.¹⁷ “Aliás, sedução é que

¹⁴ Ana C. *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 266.

¹⁵ *Idem*, *ibidem* p. 266.

¹⁶ Carta a Maria Cecilia Londres, de 27 de novembro 1979, *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 190.

¹⁷ Carta a Heloísa Buarque de Hollanda, de 7 de maio de 1980, *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 50.

não faltou.¹⁸ Ali, ela diz ter conhecido “a colônia toda”¹⁹ dos brasileiros residindo em Paris ou de passagem.

Passei lá uma semana muito louca – saco com clareza que afinal de contas não gosto, meu corpo reclama, de loucuras, noitadas e agitos frenéticos e seduções generalizadas. Fora este lado porraloca, Paris estava linda como jamais, e eu curti sobretudo as altas modernidades como o Centro Georges Pompidou, o Forum de Halles e o metrô profundo que vira abrigo anti-atômico e viaja a 120 Km.²⁰ Bref, “Não há nada como Paris – lá é perdição final!”²¹

O espaço europeu de Ana Cristina César aparece claramente estruturado na sua correspondência: a Inglaterra como lugar de trabalho, de reflexão, de produção intelectual, Paris como lugar de prazeres, de aventuras e brilhos, como “*Buraco preto*”.²²

Uma segunda viagem parisiense, três meses mais tarde, durante as férias de Páscoa, estada que parece ser ainda mais turbulenta, suscita este comentário *a posteriori*, uma vez de volta à ilha: “queria me desfazer do mito de Paris, está me irritando: toda vez que eu vou lá apronto e fico achando que aqui é um convento”.²³ Isso salienta de novo e singularmente o fio condutor do exílio, não mais apenas como distanciamento da mãe pátria, rememorada em Paris com lamento na voz, mas exílio de si, de um ser dividido entre o espírito e o corpo, a censura e as pulsões, entre Londres (ou Colchester) e Paris, de um ser cindido, clivado, condenado, cuja harmonia não se alcança de agora em diante, cujos cacós estão irreconciliáveis. Podemos entender melhor a substituição de Andrômaca por “minha filha”, ao mesmo tempo “amante sedutora”, “mãe de todos nós perdidos em Paris”, viúva dela mesma e de seus sonhos órficos de unidade alcançada de novo. E tenhamos a precaução de não reduzir “o eterno” à “circunstância”, teria dito o modelo. Nem Beth, nem Ana Cristina César, nem nenhum outro, mas todos, elas, eles, nós, consumidos pela clivagem da modernidade; nem tradução; nem traição, pois é desviando dele que se chega ao assunto inicial.

A essa compilação de referências pessoais e textuais é preciso ainda acrescentar uma, não menos esclarecedora. Existe, de fato, um antecedente a essa transcrição do “*Cygne*”, a “imitação” de Robert Lowell. Lembremos que o poeta americano era ligeiramente citado, em “*Pensamentos sublimes...*”, como modelo, ilustrando certo tipo de prática de tradução que deixa ao tradutor uma grande liberdade de cria-

¹⁸ Carta a Maria Cecília Londres, de 25 de janeiro de 1980, *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 190.

¹⁹ Carta a Heloísa Buarque de Hollanda, de 12 de janeiro de 1980, *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 86.

²⁰ Carta a Maria Cecília Londres, de 7 março de 1980, *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 172-3.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 193.

²² Carta a Heloísa Buarque de Hollanda, de 7 de maio de 1980, *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 54.

²³ *Idem, ibidem*, p. 53.

ção e de recriação, ou até mesmo a possibilidade de fusão das escritas. No conjunto dos poemas que ele “imitava” na sua coletânea figura “*The Swan*”, que Ana Cristina César leu de perto. Seria até plausível considerar que é a descoberta dessa escrita que forneceu o gatilho para a versão brasileira. A leitura do poema pelo autor do “*Cygne*” não é de forma alguma uma especulação. Pelo menos dois indícios demonstram que ela tinha consciência do processo e até que ela tinha o poema sob os olhos ou muito presente na mente no momento em que ela transcreve Baudelaire: dois acréscimos que parecem insólitos ao olhar da versão francesa, mas que se explicam quando nós temos em mão a versão inglesa. O primeiro elemento se situa na terceira estrofe da segunda parte do poema. Por que fazer surgir em plena noite, de maneira tão impetuosa e indelicada, um *disk-jockey* e suas bagagens, por entre prostitutas e travestis, no momento da solene invocação das figuras do exílio? Informações biográficas precisas esclarecerão talvez um dia essa alusão enigmática. Mas nós podemos desde já estabelecer que sua intrusão encontra sua origem na transcrição dessa estrofe por Robert Lowell:

*Andromache, fallen from your great bridegroom,
and now the concubine and baggage of Pyrrhus –
you loiter wailing by the empty tomb,
Hector's widow and the last wife of Helenus!*²⁴

Esse uso do termo “*bagagem*”, de emprego metafórico de certo modo francamente denotativo, mas imediatamente sem maiores relações com o contexto, indica o estado de espírito literariamente lúdico da brasileira. É verdade que esse movimento, imperceptível para quem está impossibilitado de fazer esse percurso, tem o mérito de introduzir, na versão de 1980, elementos estranhos, certamente triviais, mas intrigantes, que estão longe de descaracterizar o exercício e, ao contrário, servindo a algumas de suas intenções modernas e provocadoras, na linha irreverente dos poetas “*marginais*” de sua geração.

Se fosse necessária uma outra ilustração dos meandros pelos quais passam a composição do “*Cisne*”, nós a encontraríamos na última estrofe, onde o surgimento da bandeira branca, por menos imprevista que seja, não deixa de trazer elementos para uma confrontação exigente. Aqui está o reduto:

*and in this forest, on my downward drag,
my old sorrow lets out its lion's roar.
I think of Paris raising the white flag,
drowned sailors, fallen girls... and many more!*²⁵

²⁴ Robert Lowell, *Imitations*, New York, The Noonday Press - Farrar, Straus & Giroux, 1990, p. 58. (“*Andrômaca, caída junto de seu jovem esposo/e agora concubina e bagagem de Pyrrhus/Lamenta de pé perto da sepultura vazia/viúva de Hector e última mulher de Helenus!*”).

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 59 (“*e nessa floresta, da minha fatal conduta/ minha antiga tristeza deixa escapar seu rugido de leão/ Eu penso em Paris alçando sua bandeira branca, / aos marinheiros submergidos, às garotas caídas... e bem outras ainda!*”).

Os encontros, provavelmente curiosos para a compreensão de nosso texto, têm dois interesses fúteis. O primeiro é o deixar entrever a complexidade da gênese da escrita de Ana Cristina César, o que convida a levar mais adiante a comparação entre seu procedimento e o de Robert Lowell, no qual reside justamente o segundo interesse, o estabelecimento dessas relações.

Podemos imaginar o projeto do poeta americano quanto às intenções que ele enuncia e quanto ao resultado ao qual ele alude. Na introdução de *Imitation*, ele declara ter procurado reinventar os poemas num inglês de uso, da maneira como o seu autor de origem teria podido escrevê-los se ele tivesse vivido no século XX nos Estados Unidos.²⁶ O cuidado é o de atualizar o tom, a forma, à custa de algumas modificações que só tornarão o espírito mais vivo. O esforço da "tradução" associa a pesquisa de equivalências lingüísticas à de equivalências culturais, geográficas, históricas..., mas sem ir até a uma transposição radical e exaustiva dos contextos. Considerando-se uma imagem que seria cara a Lowell, mas não a Ana Cristina César, nada de se introduzir um avião onde só havia charretes. A maior ousadia que ele se permite é a substituição dos "exilados" por um "refugiado" ("refugee"), na nona estrofe, ou na anterior, dos "velhos arredores" pelos bairros baixos ("slum wards"). De fato, a reescrita inglesa do "Cygne" fica, desse ponto de vista, bastante convencional. A dificuldade da rima que se impõe ao imitador, logicamente menos freqüente do que em Baudelaire, explica talvez o sacrifício do ritmo. Na sua versão, o poeta original perde sua fluidez, de seus jogos de ruptura.

A musa que inspira o americano é, de fato, da maneira moderna e "clássica", como seria um texto estudado em "classe", sobretudo por causa da erudição que ele denota. O nome de Jeanne Duval, a menção ao "Mar Negro"²⁷ localizam o exílio de Ovídio, acrescentam informações eruditas, quase didáticas, que desorientam um pouco a atenção do leitor do eixo do poema, aliás supostamente bastante informado por sua vez para apreciar as acrobacias da versificação da cultura do tradutor. Da mesma forma, acontece o mesmo com o muito pedagógico "mon symbole" (my symbol), substituindo a simplicidade da "imagem" baudelaireana (estrofe 9, sempre). A despeito das grandes qualidades, incontestáveis, a proeza não é acompanhada senão de uma certa rigidez – um pouco distraída pelo rugido leonino ("lion's roar", última estrofe)! – rigidez ausente da versão de Ana Cristina César.

Sem condescendência ou submissão quanto às facilidades da sua época, ela não recua diante de anacronismos, de divergências, de um certo tipo de traição.

²⁶ "I have tried to write alive English and to do what my authors might have done if they were writing their poems now in American" (*Idem, ibidem*, p. xi).

²⁷ Para a Ponte-Euxin, mas Baudelaire escamoteava totalmente a questão, já que ele falava do homem de Ovídeo, e não diretamente de Ovídio ele mesmo. Assim, do mesmo modo, a referência a Racine, na primeira estrofe de Robert Lowell, se ela confirma uma tendência à elucidação, perde aqui o seu alvo, já que sabemos, não é Andrômaca que Baudelaire tem em mente, mas nada além de *Eneida*.

Ali, onde Robert Lowell freqüentemente apenas se atreve a uma respeitosa paráfrase, ela toma asas e vai mais longe na apropriação. Seu modelo não tem certamente o escrúpulo literal, que ele o assimila à ética de um empalhador: o resultado de uma extrema fidelidade à métrica por exemplo, não dá, segundo ele, um poema traduzido mas um "pássaro empalhado".²⁸

Ele não tem, no entanto, a ousadia do "translator", seja o que for que se tiver escrito sobre ele. "The Swan" está até mesmo em retração, comparado a uma realização como *Homage to Sextus Propertius* de Ezra Pound, cujo nome está, no entanto, em filigrana da primeira frase de introdução de *Imitations*: "Esse livro é em parte auto-suficiente e distinto de suas fontes, e poderia ser primeiro lido como uma seqüência, uma só e única voz corrente através de muitas individualidades, de contrastes e de repetições".²⁹ Estamos tão pertos da "ventriloquia" que poderíamos acreditar que estamos lendo Ezra Pound sob a pluma de Robert Lowell.

É verdade que na sua homenagem ao poeta latino, mais tarde integrado ao volume *Personae*, Ezra Pound tinha, em 1917, uma maior ambição. Tratava-se para ele de fazer papel ao mesmo tempo de poeta e de crítico, de propor uma tradução e de reinventar o estilo alusivo, as incoerências, os achados, as idiocrasias, a energia de Properc, sua "dança do intelecto por entre as palavras".³⁰ Apesar de, segundo seu próprio testemunho, latinista necessitado, Pound se gabava até de ter mostrado aos especialistas algumas qualidades de escrita até então ignoradas³¹ pelo poeta augustiano. No nível do "Cygne", as aspirações de Ana Cristina César são mais modestas e também mais legíveis. Ao passo que o *Homage to Sextus Propertius* provocava em T. S. Eliot sentimentos inequívocos, às vezes de admiração, às vezes de reserva, porque ele via ao mesmo tempo "não suficientemente uma tradução" e "uma tradução demais",³² "O cisne" constitui um texto acessível desde a primeira leitura, sem as asperezas que denunciam uma construção intelectual de segundos sentidos, relegando a sensibilidade atrás do empenho do cérebro. A prova é a sua história editorial. No entanto, de um outro ponto de vista, ela parece mais próxima do que Robert Lowell da construção de uma verdadeira "persona", desdobramento e máscara, almejada pelo pai dos *Cantos*.

O crítico Philip Hobsbaum salienta, no entanto, que pelas suas escolhas antológicas, *Imitations* acaba por refletir e colocar em primeiro plano a personalidade do seu autor:

²⁸ "Strict metrical translators [...] seem to live in a pure world untouched by contemporary poetry. Their difficulties are bold and honest, but they are taxidermists, not poets, and their poems are likely to be stuffed birds" (*Idem, ibidem*).

²⁹ "This book is partly self-sufficient and separate from its sources, and should be first read as a sequence, one voice running through many personalities, contrasts and repetition" (Robert Lowell, *Imitations*, op. cit., p. xi).

³⁰ É assim que Pound define a "logopoesia" (*Idem, ibidem*, p. 36).

³¹ *Idem, ibidem*, p. 546.

³² "Homage to Sextus Propertius would give difficulty to many readers, because it is not enough a 'translation', and because it is, on the other hand, too much a 'translation', to be intelligible to any but the accomplished student of Pound's poetry", citado por Jean-Pierre Attal (*Idem, ibidem*, p. 556).

Sua temática é romântica. O tédio significa a morte; a loucura ilumina; o sofrimento é a matriz da poesia. Trata-se de uma auto-justificação: exatamente tanto quanto a doutrina de Eliot da impessoalidade, apesar de estar no extremo oposto do espectro. Existe seguramente uma dose de incoerência, na teoria, e ela é eticamente exposta ao ataque [...] Dos poetas europeus, Lowell absorveu os temas que comungam de seu espírito atormentado, e fez deles os seus.³³

Aliás, muito além desses exercícios de transcrição, os poetas que ele seleciona, Beaudelaire em particular, lhe serviram muito cedo de trampolim para compor alguns de seus poemas.³⁴ Isso já bastaria para inscrever seu nome no "paideuma" de Ana Cristina César.

Essa "Carta de Paris" é, portanto, mais do que uma transposição transitória, uma transposição fugitiva, contingente, é uma arte poética como "Le cygne" tinha na sua época, com valor de manifesto para Beaudelaire, que reinventava um novo destino para a alegoria, reunindo a mitologia, a visão accidental rememorada pela lembrança e o velho-e-relho confuso do tempo presente. O exílio geográfico, o exílio temporal denunciado pelo trabalho de memória, o exílio de si se traduzem naturalmente pelo emprego de uma voz outra, detestável e fraterna. Não para dizer de novo, repetir, copiar de novo religiosamente não se sabe qual Quichote, mas para subverter. Quando Ana Cristina César flerta com Fernando Pessoa, a quem da citação latina, é para reverter o desdobramento: "voltar é impreciso",³⁵ quando ela adota o recusa baudelaireana é para fazer uma contra-recusa... E assim como Baudelaire avançava de frente "Le cygne" e "Le peintre de la vie moderne" ["O pintor da vida moderna"], ela teoriza sua prática no mesmo instante em que ela escreve.

A paixão, sua impossível renúncia, e sua impossível completude, é o que une estreitamente os três textos "ingleses" de Ana Cristina César, "Pensamentos su-

blimes sobre o ato de traduzir", "Carta de Paris" e *Luvas de pelica*: "A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente". *Luvas de pelica* começam aí onde os dois terminam. Mas esse monumento da poesia contemporânea brasileira fala também do epílogo: uma luva deixada "no espaldar desta cadeira". Tal é o destino do texto tecido, abandonado àquele que dele se deixa prender, uma forma, vazia talvez, que o leitor preencherá ao seu bel-prazer até que lhe caia bem como uma luva, mas que não é nada, que já seja o ímpeto da mão, que mantenha por dentro e por fora o viés dos dedos, as dobras do ser. Assim o texto mergulhará novamente na trama dessa alegoria que faz revirar, cujos contornos inventam uma maneira de ser nobre da literatura.

Tradução de Cristina Vaz Duarte.

³³ "The theme of, then, is a romantic one. Ennui spells death; mania brings enlightenment; suffering is the matrix of poetry. This is self-justification: quite as much as T. S. Eliot's doctrine of impersonality, though at the opposite end of the spectrum. There is undoubtedly an extent of incoherence in the theory, and it is ethically open to assault. [...] At his most apparently personal, Lowell is most literary. [...] From European poets Lowell has extracted themes congenial to his trouble spirit, and made them his own" (Philip Hobsbaum, *A Reader's Guide to Robert Lowell*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 123). Acrescentemos que, entre as contradições possíveis, figura aquela que consiste em propor uma "pequena antologia da poesia européia" ("a small anthology of European poetry", *Imitations*, op. cit., p. xi), conforme o projeto didático analisado acima, de pretender ser e ficar ele mesmo sem ceder em nada ("one voice..."), projeto desta vez de uma subjetividade confirmada, aspirando ao mesmo tempo se tornar o outro aqui e agora, projeto interpretativo e hermenêutico, ao mesmo tempo que verdadeiro desafio ontológico. Dessa soma de paradoxos provém a dificuldade. Da habilidade em resolvê-la nasce a grandeza.

³⁴ "Lowell had used other men's texts as a springboard for his own poems" (*idem*, *ibidem*, p. 97).

³⁵ Este ambíguo "voltar é vago" ou "voltar não é necessário" remete às linhas de "Palavras de pórtico": "Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: 'Navegar é preciso; viver não é preciso.'/ Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar..." in Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977, p. 15. A formulação de Pessoa foi retomada por Caetano Veloso, na sua música "Os argonautas", que consta no álbum gravado em concerto com Chico Buarque, *Caetano e Chico juntos e ao vivo* (Polygram, 1972).