

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Recriar *Bliss* em Êxtase: paixão e técnica ao traduzir literatura

Karen Lemes Soares Santos

RA00223735

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Cecilia Almeida Salles

São Paulo

2024

Karen Lemes Soares Santos

Recriar *Bliss* em Êxtase: paixão e técnica ao traduzir literatura

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Cecília Salles.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Cecília Almeida Salles

São Paulo

2024

Santos, Karen Lemes Soares

Recriar *Bliss* em Êxtase: paixão e técnica ao traduzir literatura/ Karen Lemes Soares Santos. São Paulo, 2024.
90 p.

Dissertação (Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - SP, Mestrado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária.

Área de concentração: Tradução; Literatura; Crítica do processo criativo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cecília Almeida Salles

1. Tradução literária 2. Crítica do processo de criação. 3. Ana Cristina Cesar. 4. Katherine Mansfield. 5. “Bliss”.

Karen Lemes Soares Santos

Recriar *Bliss* em Êxtase: paixão e técnica ao traduzir literatura

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Cecilia Salles.

Data: ____/____/____

Componentes da banca:

Primeiro membro da banca
Prof.^a Dr.^a Ana Patrícia de Queiroz Carneiro Dourado

Segundo membro da banca
Prof.^a Dr.^a Cecilia Almeida Salles

Terceiro membro da banca
Prof.^a Dr.^a Leila Cristina de Melo Darin

Sumário

INTRODUÇÃO	12
I. ANA C. EM CONSTRUÇÃO	20
I. I. POETA, TRADUTORA E CRÍTICA EM (TRANS)FORMAÇÃO.....	20
I. II. (DES)ENCONTROS ENTRE KATHERINE MANSFIELD & ANA C.	25
II. A TRADUÇÃO LITERÁRIA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO	30
II. I. PERCURSOS E POÉTICAS: CRIAÇÃO COMO GESTO INACABADO.....	30
II. I. I. LEITURA: UM ATO DE (RE)CRIAÇÃO.....	35
II. II. PALIMPSESTO: TRADUÇÃO COMO LEITURA E (RE)CRIAÇÃO	39
II. II. I. PROSA ESPECIAL: UMA QUESTÃO DE FORMA-CONTEÚDO.....	43
III. DO <i>BLISS</i> AO ÊXTASE: PAIXÃO E TÉCNICA AO (RE)CRIAR	48
III. I. O RITMO NA POESIA, O RITMO NA PROSA	49
III. II. (DES)ENCONTROS ENTRE A POESIA E A PROSA ESPECIAL DE ANA C.	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87

Ao Lourival,
que sorriu ao saber de mim

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida, que viabilizou esta pesquisa.

À Cecília, minha orientadora, sem a qual eu teria um objeto de estudo, mas não as ferramentas para fazer dele minha dissertação de mestrado. Agradeço a animação com o tema desde o início (lá na graduação), o apoio e cada uma das recomendações.

A todas as minhas professoras e professores da PUC-SP pela formação. Sou especialmente grata a Diana, Leila e Beth C., sem as quais este trabalho, direta e indiretamente, não seria o mesmo.

À minha família, amor e presença.

Às amigas e amigos – mais recentes e mais antigos – que de perto ou de longe me ouviam falar incansavelmente da Ana, de tradução literária e de poesia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento: 88887.838472/2023-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Finance Code: 88887.838472/2023-00

A única coisa que me interessa no momento é a lenta cumplicidade da correspondência.
Leio para mim as cartas que vou mandar: “Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar
carinho.”

(ana cristina c.)

RESUMO

SANTOS, Karen L. S.. **Recriar *Bliss* em Êxtase**: paixão e técnica ao traduzir literatura.

Por meio desta pesquisa, almejamos estudar o trabalho desenvolvido pela poeta, tradutora, crítica e ensaísta carioca Ana Cristina Cesar em sua tradução anotada do conto “Bliss”. Assim, serão analisadas não apenas a tradução “finalizada” da história, escrita pela neozelandesa Katherine Mansfield, mas também as notas e apontamentos referentes ao processo tradutório, redigidos por Ana C.. Faremos nossas observações a partir das lentes críticas do processo de criação, que nos permitem encarar a tradução como um ato criativo e, assim, contínuo; uma produção conduzida pela combinação de projetos poéticos — o da autora que “inicia” o texto literário e o da tradutora que o retoma e cuja vida prolonga. Ademais, teremos como base a ideia da tradução como tipo específico de reescritura, comparável ao palimpsesto; uma leitura e recriação firmada sobre os alicerces de um projeto específico e previamente apresentado, frequentemente denominado “o original”, o material fonte. A partir da aplicação desses princípios teóricos à análise do objeto de estudo, esperamos não apenas confirmar nossa conjectura quanto à combinação de projetos poéticos na tradução como também observar com maior atenção o que orienta o processo tradutório de Ana Cristina Cesar.

Palavras-chave

Tradução literária; Processo de criação; Ana Cristina Cesar; Katherine Mansfield; “Bliss (Êxtase)”.

ABSTRACT

SANTOS, Karen L. S.. **Recriar *Bliss* em Êxtase: paixão e técnica ao traduzir literatura.**

This research has as its aim studying the work produced by poet, translator, critic, and essayist Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, Brazil) in her annotated translation of the short story “Bliss”. Thus, we are analysing the “finished” translation of the story, written by New Zealander Katherine Mansfield, as well as the notes and records referring to the translation process, all elaborated by Ana C.. Our observations are made through the critical lens of the creative process, a line of reasoning which allows us to see translation as a creative and, therefore, continuous act; a production driven by a combination of poetic projects — that of the author who “initiates” the literary text, and that of the translator who resumes it and extends its life. Furthermore, this study bases itself on the idea of translation as a specific type of rewriting, comparable to the image of a palimpsest; a recreation based on the foundations of a specific and previously presented project, often called “the original text”. With the application of these theoretical principles to our object of research analysis, we hope to not only confirm our conjecture regarding the combination of poetic projects in translation, but also observe more attentively what guides Ana Cristina Cesar’s translation process.

Keywords

Literary Translation; Creative Process; Ana Cristina Cesar; Katherine Mansfield; “Bliss (Êxtase)”.

INTRODUÇÃO

script

vão passando os anos
e eu não te perdi
meu trabalho é te traduzir

Ana Cristina Cesar (2016, p. 266)

Seria possível discutir textos inacabados e suas numerosas alternativas interpretativas a partir de uma infinidade de obras de arte, mas este trabalho se iniciou já com uma curiosidade mais definida e um objeto mais concreto. Quanto à curiosidade, ela sempre esteve ligada com a visibilidade de quem traduz literatura – isso é, para além do nome apresentado na ficha catalográfica ou no miolo (e, raras vezes, em uma das capas). Era um interesse nesse par de mãos envolvido na confecção do que se lê em língua portuguesa, mas que foi escrito em um idioma e cultura dos quais, talvez, quase nada saibamos. Alguém feito de carne e ossos, água e sentimentos, ritmo e desejos; uma pessoa responsável por, de muitas maneiras, *continuar* o texto de partida (aquele do qual se parte, o material fonte). Quanto ao objeto mais concreto, ele mudou diversas vezes antes de ser firmado.

Há muitos tradutores que refletem sobre a própria atividade profissional e publicam detalhes dessa prática, mas costumam fazê-lo por meio de artigos mais breves ou textos de apoio que acompanham o livro traduzido – que vão de apresentações e introduções a prefácios e posfácios. Na contemporaneidade, pode-se falar, ainda, em blogues, ou contas e grupos em redes sociais. A título de exemplo, diversos tradutores alimentam com frequência as chamadas “contas profissionais” na plataforma *Instagram* com dúvidas, dicas e comentários sobre seu próprio cotidiano de trabalho e a profissão que exercem. O conteúdo, em geral sucinto e com traços de chamariz, pode ir desde como conseguir um teste (e possivelmente um trabalho) no ramo editorial, até como traduzir diálogos com naturalidade (como acertar determinados registros e pontuações, dentre outras particularidades).

Porém, por mais que essas possibilidades sejam de alta relevância, faltava-nos um material que fosse mais extenso, talvez registros sequenciais a partir dos quais pudéssemos identificar padrões. Foi o que viemos a entender mais tarde, imersos na Crítica dos Processos de Criação (Salles, 2018), como uma *teoria particular* que se molda no correr da produção, no fazer.

Assim, nossa aproximação com Ana Cristina Cesar se deu como algo que supera a afinidade pessoal por sua poesia e seus ensaios – embora, sem dúvidas, esse apreço também tenha tido seu papel (a propósito, bastante relevante). A autora deixou numerosas anotações que desvelam parte do que foi traduzir um conto – “Bliss”, de Katherine Mansfield – do inglês para o português brasileiro. Ela o fez para fins acadêmicos, pois esse foi um trabalho de mestrado, mas a abordagem das notas é bastante pessoal e intimista. Ademais, Ana C. redigiu, na mesma época em que fazia essa tradução, textos mais extensos sobre o tema. São, sobretudo, ensaios sobre algumas particularidades de se traduzir prosa, poesia e como as duas se encontram em alguns momentos. Eles a colocam não só como uma teórica “indireta” do campo tradutório (elaboradora de uma *teoria particular* a partir do próprio processo), mas também como uma estudiosa que refletiu sobre o processo de outros tradutores e, teorizando-os, formou seu próprio crivo e repertório. Uma mulher feita de carne, ossos, subjetividade.

É importante especificar que essa sua tradução de “Bliss (Êxtase)” com comentários de processo foi entregue como sua dissertação de mestrado na Universidade de Essex, Inglaterra, em 1981. Ou seja, este trabalho de Ana Cristina Cesar em que o número de páginas das anotações supera a extensão do próprio conto se mostra, em seu próprio formato, uma evidência viva das mãos que passaram por ali; dos dedos que envolveram cada termo pelos quais quem lê passa os olhos. Mais do que um documento que registra o curso do traduzir a partir da subjetividade de Ana C., este seu trabalho se mostra um forte elo entre os estudos da tradução e a crítica dos processos criativos.

Vê-se a publicação do processo – que, costumeiramente, fica à margem, inespecífico, desimportante, curiosidade em estado de espera. Mostra-se um convite para que mais gente faça o mesmo – fosse nos bloquinhos de nota de então ou nas redes sociais de hoje. Assim como sua poesia, que flerta com a autoficção (Doubrovsky, 2007; Grell, 2010), e brinca conscientemente com todas as expectativas de quem a busca inteira em algum poema, os trabalhos de Ana C. na tradução colocam-na como alguém que, simultaneamente, se mostra e se esconde, se revela e desvela em fragmentos que não podemos encarar com inocência.

Por mais que tenha vivido por apenas 31 anos antes de suicidar-se, a carioca Ana Cristina Cesar deixou uma obra múltipla e multifacetada. Para além dos livros de poesia publicados em vida — primeiro de forma independente e, mais tarde, pela Editora Brasiliense —, ela teve uma série de poemas seus escolhidos e organizados, de maneira póstuma e amorosa, por nomes como Armando Freitas Filho, Viviana Bosi e Mariano Marovatto. Como escreve Italo Moriconi na orelha do *Poética* (Cesar, 2013, s.p.) – que reúne a obra poética da autora –,

esse livro concentra tanto os poemas de Ana C. considerados “acabados” quanto os “fragmentários, rasurados, experimentais”, selecionados a partir das páginas, papéis e pastas deixados pela poeta como inéditos. Ainda nesse texto introdutório, o estudioso — cujos escritos são onipresentes nas pesquisas acerca de Ana Cristina Cesar e sua poesia — comenta também o caráter contemporâneo de se unirem textos que receberam o “ponto final do autor” àqueles textos oficineiros, inacabados.

E essa pode ser uma via para que adentremos não só a obra de Ana C. como um todo, mas também a literatura em geral – sobretudo a que se traduz. Afinal, o que é um texto acabado? Aquele em que a própria autoria já não mexe mais? Quando dizemos que há textos finalizados, como isso pode mudar nossa forma de perceber a dinâmica da tradução (sobretudo a literária)?

É interessante acessar e trabalhar esses questionamentos a partir dos escritos de Ana Cristina Cesar porque há na produção dela uma mescla intertextual constantemente movediça – como tende a acontecer no fazer literário, dadas as fronteiras traçadas e autorizadas por cada obra. Assim, a materialidade do texto nunca se esvai, mas suas diferentes facetas podem aparecer mais ou menos pronunciadas a depender do(s) ângulo(s) e chave(s) de leitura abordado(s) e do repertório de quem lê. Talvez qual um monólito imaginário que fosse corpo sólido por poucos momentos e, mantendo sua constituição básica, se liquefizesse e permanecesse assim pela maior parte do tempo até voltar a solidificar-se por outro instante. Sólido, líquido, sólido. Em outras palavras, se há leitura e leitores, há certo inacabamento na obra. Sua materialidade é inegável e suas fronteiras fundamentais, mas não se pode conter o movimento dessa forma-conteúdo – que acontece conforme diferentes pessoas de espaços-tempos distintos a acessam.

Antes de estudar tradução, Ana C., que era uma ávida “leitora” das artes (especialmente de literatura, cinema e teatro), já trazia ousados traços tradutórios em sua forma de escrever. Para além de citar nomes e identificar trechos de artistas que exerceram influência consciente e deliberada sobre seus poemas, a carioca ingeria e digeriu tais referências. Em um espelhamento antropofágico (Ferreira, 2013), fazia isso até se apropriar delas e gerar um produto poético seu *a partir* da continuação dessas expressões artísticas que a compunham sem nunca deixarem de ter autorias prévias.

Em seu artigo *O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar*, Michel Riaudel (2015) aponta que para além da contingência profissional, de um parco retorno financeiro ou da manifestação de seu gosto ou dom para línguas, a tradução sempre foi algo que provocou e permeou a vida de poeta de Ana C.. O autor aproxima sua poética da arte

dramática e de reflexões poundianas ao apontar que a poesia da carioca recorre frequentemente a procedimentos teatrais que deixam que o outro fale por meio deles e/ou falam através deste outro. Como na tradução, sempre praticada por seres subjetivos e encarnados, escrever poesia assim trata-se de se constituir de uma profusão de enunciadores. Trata-se de ser “carne que imprime seu ritmo ao texto, seus trancos, seus tremores, cuja verdade acaba por se impor, mesmo que na elisão ou denegação” (Riaudel, 2015, p. 166-167). Para ele, Ana C. já era íntima da tradução antes de iniciar sua vida de tradutora, pois em sua poesia ocorre

a instauração de um espaço fictício cujos jogos de ciladas e de gavetas, sistemas de elocução embutidos e encaixados, de máscaras sob as máscaras, multiplicam engodos e fingimentos, constroem aparências quiçá enganosas, fachadas ilusórias, e que nem por isso renunciam à realidade das coisas. É disso que o recurso à citação/tradução praticado por Ana Cristina Cesar se aproxima (Riaudel, 2015, p. 168).

Com reflexões assim em mente, ao longo do nosso trajeto buscaremos princípios do que orienta o percurso criativo de Ana Cristina Cesar ao traduzir e dos possíveis diálogos que se estabelecem entre o projeto poético de Ana C. e seu trabalho como tradutora. Para tanto, conforme apontamos no início da nossa introdução, empenharemos nossos estudos nas notas tradutórias que ela deixou acerca de seu processo criativo ao traduzir “Bliss”, conto de Katherine Mansfield.

Por enxergarmos a tradução literária como reescritura baseada em uma leitura e interpretação do material que se traduz — e, assim, um ato literariamente criativo —, não é possível que o projeto poético de quem faz a tradução não transpareça em seu texto, nas preferências e decisões tradutórias adotadas. Ademais, dado o cuidado artesão que dedicava a tudo que produzia e ao seu interesse especial por Katherine Mansfield, faz sentido que Ana C. tenha se debruçado com particular afincio sobre a tarefa de resgatar ao máximo a presença literária da autora traduzida. A questão é: de que maneira Ana C. faz isso?

Assim, ao longo deste trabalho, buscaremos responder à seguinte inquietação: como se dá o encontro dos projetos poéticos de Ana Cristina Cesar e de Katherine Mansfield na tradução estudada? E diante desse problema, colocam-se, igualmente, nossas hipóteses. Como desenvolveremos no terceiro momento deste trabalho, Ana C. opta por colocar um trecho dos diários de Mansfield como epígrafe de sua dissertação. Nesse fragmento, temos pistas do que chamou sua atenção ao ler registros deixados por Katherine Mansfield acerca da própria produção. No excerto, comenta-se a imprescindibilidade da atenção ao ritmo e tom do que se escreve — algo que vemos também no projeto poético de Ana C.

Assim, supomos que, ao traduzir “Bliss”, ela tenha adotado mecanismos e alternativas que retomam seu próprio modo de produzir a fim de (re)criar a prosa mansfieldiana em língua portuguesa. São exemplo disso os possíveis (re)arranjos sintáticos e de pontuação; a seleção lexical; as repetições; as sutilezas, tendências e movimento tonal da narração e dos diálogos; as imagens e seus possíveis impactos divergentes em culturas distintas. Assim, pretendemos detectar traços do projeto poético de Ana C. nos documentos de processo deixados por ela acerca da tradução de “Bliss”, conto de Mansfield. Mais especificamente, esperamos:

- analisar como Ana Cristina Cesar, ao traduzir, percebia a importância da autoria de seu material de trabalho. Em outras palavras, atentar-nos a como a poeta-tradutora lidou com a presença literária de Katherine Mansfield ao fazer a tradução de “Bliss”;
- verificar de que forma as anotações tradutórias de Ana C. resgatam e complementam a ideia de tradução literária como (re)criação e, portanto, produto/produtora do projeto poético de quem traduz;
- estudar os mecanismos e alternativas adotados pela tradutora na busca pela reprodução do ritmo e tom da prosa poética de Katherine Mansfield ao longo do conto;
- contribuir com os estudos acerca de Ana C. e sua produção poética e tradutória, além de incrementar discussões acadêmicas que articulam tradução literária e as críticas de processo e genética.

Nossa pesquisa é de natureza básica, sua abordagem é qualitativa e seus fins são descritivos e explicativos. No que diz respeito a seus procedimentos, ela se vale daqueles bibliográficos — ao serem levantados os referenciais teóricos os quais teremos como base, dentre eles estudiosos da literatura, tradução literária e críticas de processo e genética — e documentais — uma vez que nossa pesquisa tem como corpus notas de processo tradutório elaboradas pela poeta-tradutora Ana Cristina Cesar.

Em um levantamento abrangente de fortuna crítica relacionada à produção de Ana C., evidencia-se o interesse de diversos pesquisadores em sua obra ao longo das últimas décadas — sobretudo em sua poesia. No entanto, ao fazermos um recorte e mantermos somente os trabalhos cujo foco são suas traduções e críticas tradutórias, percebe-se que essas pesquisas representam uma fatia fina do todo. Assim, mostra-se relevante ir além nessa ramificação menos explorada, mas a qual se mostra parte essencial da formação da autora-tradutora, uma vez que a literatura que traduziu dialoga intensamente com sua própria poesia.

Ademais, realizar um estudo na área de tradução literária voltado à dança que se desdobra entre a autoria do texto de partida (em nosso caso, Katherine Mansfield) e a autoria do texto de chegada (aqui, Ana C.) pode enriquecer esse campo; especialmente quando se discute a proximidade entre (re)criação ao traduzir e preservação dos aspectos literários do material de trabalho. Nesse sentido, algo que potencializa esta pesquisa é o fato de ela partir de notas tradutórias deixadas pela própria tradutora; anotações as quais desvelam parcialmente seu percurso, trazem reflexões acerca dele e revelam incômodos, conflitos e prioridades que foram estabelecidas no curso do traduzir. São documentos de processo os quais direcionam e guiam nosso olhar para o texto traduzido e, até mesmo, para a completude do corpus ao qual integram: a dissertação de Ana C. em si.

Por meio da nossa pesquisa, temos também a oportunidade de perceber como o estudo do texto traduzido pode auxiliar no estudo da própria literatura. É, muitas vezes, por meio da tradução que novidades são incluídas ou introduzidas a determinado sistema literário. Tanto quem traduz quanto quem venha a produzir após a leitura de determinado texto traduzido poderá ser influenciado por esse material uma vez que ele passa a circular em sua comunidade. Além de ser inviável chamar tradução literária aquela que não resulte em um texto literário, essa modalidade do traduzir compõe também, direta e indiretamente, o cenário da literatura.

Outro aspecto que justifica nosso trabalho é o encontro, promovido neste estudo, entre a tradução literária e as críticas de processo e genética. Essa perspectiva tanto foi fundamental na elaboração de nosso problema de pesquisa quanto nos orienta na busca por respostas a ele. Este entrecruzamento de campos, bastante recente e ainda pouco conhecido e estudado, carece de contribuições as quais o expandam. Visto que as traduções de Ana C. ainda não foram analisadas a partir desse escopo, nossa pesquisa é uma oportunidade de enriquecer os campos que compõem essa perspectiva e contribuir para sua expansão.

Para isso, no primeiro momento do trabalho a atenção e o cuidado maiores serão em resgatar a biografia de Ana C.. Em especial, iremos nos debruçar sobre o contexto histórico, cultural e social que integrou sua formação como poeta, ensaísta, crítica e tradutora. Traremos também uma breve biografia de Katherine Mansfield, a fim de mostrar os encontros e desencontros entre particularidades/generalidades dela e de Ana C.. Este momento será uma parte mais curta, mas fundamental por iniciarmos aqui nossos registros na busca por reconhecer essa autora que atravessa nossa pesquisa e formação acadêmica.

No momento dois deste trabalho, pretendemos trazer luz aos pressupostos teóricos acerca de processo de criação e tradução que têm guiado nossas pesquisas e indicado uma

possível abordagem de nosso corpus. Trataremos de introduzir a crítica do processo de criação (Salles, 2013; Salles, 2017) e apontar alguns dos motivos e possibilidades que nos levaram a seguir um caminho embasado em seus pilares. Nesse percurso, abordaremos também o conceito de projeto poético (Salles, 2011), tão orientador e caro à nossa pesquisa. Dito de outra forma, faremos nossas observações a partir das lentes críticas do processo de criação. Optamos por elas pois permitem que encararemos a tradução como um ato criativo e, assim, contínuo; uma produção conduzida pela combinação de projetos poéticos — o da autora que “inicia” o texto literário e o da tradutora que o retoma e cuja vida prolonga.

Assim, discutiremos o entendimento de tradução como reescritura (Borges, 1988; Paz, 2009) e, dessa forma, recriação (Campos, 2019). Resgataremos também a imagética comparativa do palimpsesto (Arrojo, 1985; Arrojo, 2007) e as noções de leitura e forma-conteúdo (Pareyson, 2001; Campos, 2019) como fundamentais para que compreendamos o processo tradutor. Por fim, discutiremos a importância de se falar no agente criativo como um ser encarnado, subjetivo (Colapietro, 2016). Ademais, por meio destas referências, proporemos a possibilidade de se ver a tradução literária como criação artística, uma recriação firmada sobre os alicerces de um projeto específico e previamente apresentado: o texto fonte.

Em seguida, passaremos ao momento três, no qual, de início, discutiremos a relevância do ritmo na prosa (Cesar, 2016) e as particularidade da tradução romanesca (Galindo, 2015) — sobretudo quando se trata de prosa poética (Campos, 2019). Em seguida, tendo trazido à discussão todas essas considerações teóricas, mergulharemos em “Bliss”, de Mansfield, e nas rimas entre ele e *Luvas de pelica* — livro de poesia em prosa que Ana C. compôs enquanto estudava e traduzia esse conto mansfieldiano.

Poderemos, então, iniciar uma análise dos registros de processo tradutório deixados por Ana C. acerca de seu trabalho com “Bliss”. Assim, no final do terceiro e último momento da pesquisa, nossas leituras e reflexões diante do corpus flutuarão entre o panorama mais amplo e os detalhes, o geral e o pessoal — que na realidade, constituem o par dialético geral/pessoal.

A atenção estará voltada aos documentos de processo — as notas tradutórias e dois textos de apoio (intitulados “introdução” e “anotações”) — e ao que eles nos oferecem de ferramenta para que compreendamos um pouco do percurso da Ana C. tradutora ao trabalhar com “Bliss”. Apesar de não se separar do todo de Ana C., a tradutora apresenta sua poética de modo singular e, poderíamos dizer, mais direcionado. Suas notas de processo e textos de apoio são uma chave de leitura que, por vezes, possibilita novas interpretações ao mergulharmos em seus poemas. Assim, será feita uma descrição comentada do conteúdo desses materiais. Ela virá permeada

pela crítica do processo, que retomará as reflexões trazidas no primeiro e segundo momentos do trabalho.

I. ANA C. EM CONSTRUÇÃO

ana cristina cruz cesar
 ana cristina cesar
 ana cristina c.
 ana c.
 ana

Armando Freitas Filho na apresentação de *Poética* (Cesar, 2013, p. 04)

Nesse primeiro momento do trabalho, a atenção e o cuidado maiores serão em resgatar a biografia de Ana Cristina Cesar, especialmente o contexto histórico, cultural e social que integrou sua formação como poeta, ensaísta, crítica e tradutora. Traremos também uma breve biografia de Katherine Mansfield, a fim de mostrar os encontros e desencontros entre particularidades/generalidades dela e de Ana C.. Essas características apresentadas, indispensáveis, servirão de gancho para estabelecermos o diálogo entre a especificidade da Ana C. que redige um trabalho acadêmico acerca de seu processo tradutório e da Ana C. como um todo — ou os fragmentos desse total que pudemos encontrar e interligar.

I. i. Poeta, tradutora e crítica em (trans)formação

Fui para a maternidade logo cedo. Li e escrevi um pouco, até que disseram: chegou, é menina. Maria bem, um pouco cansada. À tarde voltei, mais a avó, o avô e a tia — e vimos a menina que tinha poucas horas. Uma filha... Pensar muito nela e ajudá-la em tudo. Como vai ser? Imagino ela e a mãe muito amigas. Vai ser uma criatura bonita, viva, inteligente. Sou pai. O tempo caminha. [...] Felicidades, Ana Cristina!

Waldo Cesar [, pai de Ana C.,] em seu diário (Cesar, 2016, p. 523)

Ana.

Ana C.

Ana Cristina C.

Ana Cristina Cesar.

Ana Cristina Cruz Cesar nasceu no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1952, filha de Maria Luiza Cesar e Waldo Aranha Lenz Cesar. Na escola desde os dois anos, aos quatro, enquanto brincava, já ditava versos para que os pais os redigissem. Era comum que fizesse isso enquanto pulava de um sofá para o outro, sendo as quebras de linha poéticas marcadas pela pausa no jogo (Cesar, 2016; Almeida, 2013). Em agosto de 1958, seu poema *Uma poesia de criança* foi

publicado no boletim escolar do Colégio Bennett, onde estudou até o curso secundário. Aos dez anos, já conseguira publicar sua poesia em um jornal carioca e gostava de brincar de ser jornalista, por isso mantinha tanto cadernos de poemas¹ quanto edições do próprio jornalzinho. Era o *Jornal da Tina*, o qual separava de acordo com os gêneros textuais publicados, que iam das HQs e palavras-cruzadas às notícias e colunas de opinião — tudo idealizado e confeccionado por ela (Kmita, 2018). Sobre a publicação de sua poesia, Almeida (2013, s.p.) resgata um comentário feito pela escritora Lúcia Benedetti em *Poetisas de vestidos curtos*, um artigo de novembro de 1959, publicado no jornal carioca Tribuna da Imprensa, no qual Benedetti revela:

Ao entregar ao público os versos de Ana Cristina, sinto a mesma natural reação de alguém que vê nascer uma flor num canteiro cultivado. Ana Cristina começou a fazer poemas antes de saber ler e escrever. O mecanismo de escrita ainda não está para ela suficientemente adestrado para correr em socorro de sua inspiração poética. (Almeida, 2013, s.p.)

Assim, não surpreende que da mais tenra infância Ana já se mostrasse extremamente fecunda, inteligente, sensível, concentrada e crítica em relação a tudo que produzia. Desde cedo, com a ortografia ainda em formação, priorizava a norma culta da língua portuguesa e, em busca da perfeição, lia e relia seus escritos incansavelmente até que estivessem impecáveis. Ainda durante a infância, revisitava os próprios cadernos de poemas e outros textos para fazer marcações; redigia anotações e críticas breves, por vezes ferrenhas — “como escrevi isso?”, “ruim demais” —, a eles. A mãe a incentivava nesse processo, fazia notas relativas aos versos da filha e ajudava a menina nas correções textuais; dentre elas, mais adiante, as dos textos do jornal *Comunidade* (Kmita, 2018).

Ana, seus dois irmãos — Flavio Cruz Lenz Cesar e Luiz Felipe Cruz Lenz Cesar — e os pais constituíam uma família de classe média que seguia os preceitos da comunidade que frequentavam, a Igreja Presbiteriana de Ipanema (atual Comunidade Cristã de Ipanema). Como membro desse grupo, Ana se destacou no “trabalho da mocidade” e passou a dirigir o jornal mensal que mencionamos acima, o *Comunidade*, que era mimeografado (Cesar, 2016) e fora criado por Ana Cristina juntamente com colegas seus — o grupo contava com o apoio de Maria Luiza e Waldo, sociólogo e jornalista, que contribuía com “experiência e aprimoramento intelectual e de caráter pessoal” (Kmita, 2018, p. 26). O papel de Ana no jornal era, possivelmente, um dos mais trabalhosos, mas condizia com o que tinha gosto por fazer. Sempre

¹ Alguns dos quais, datados de 1961, vieram a integrar a antologia *Inéditos e Dispersos*, publicada pela primeira vez em 1985 com organização de Armando Freitas Filho, grande amigo de Ana Cristina Cesar (Gomes, 2006).

rigorosa, ela revisava e editava o material por completo, com direito a observações, recortes e correções para que tudo fluísse bem sob sua direção. Depois de mimeografado e distribuído à comunidade da igreja, ela ainda relia o material para tomar nota de possíveis alterações a serem adotadas no número seguinte (Kmita, 2018, p. 26).

A Ana C. em construção já parecia ter consciência da continuidade do que criava e ajudava a criar; não tinha medo das transformações, via cada uma delas como parte do processo total. Como bem acrescenta Kmita (2018), ainda que compartilhasse a tarefa de manter o jornal com outros colegas, Ana se sentia especialmente responsável pelo condicionamento, organização e evolução do projeto. Como mostrou de outras formas mais adiante em sua vida, não se entregava a nada pela metade, era sempre um mergulho profundo, o modelar apaixonado e cada vez mais técnico de uma produção, um projeto.

Nessa mesma época, entre 1966 e 1967, sua produção escrita em cadernos, diários e blocos foi bastante prolífica. Ademais, por vezes registrava seus escritos com a marca que inventara, a *Editora Problemas Universais* (Cesar, 2016). Aos 17 anos, embarca em seu primeiro intercâmbio para a Inglaterra, que aconteceu entre 1969 e 1970 e foi patrocinado por um programa da juventude cristã, o International Christian Youth Exchange. Ana vai estudar na Richmond School for Girls, em Londres, além de ter a oportunidade de percorrer regiões como País de Gales, Belfast, Dublin, Roma, Florença, Milão, Nice, Cannes, Paris, Amsterdam, Nova York, Boston (Cesar, 2016). Durante esse período, continuou a registrar passagens em cartas que escrevia aos que ficaram; em algumas daquelas escritas de Londres, Ana soava saudosa e abraçada pela melancolia da cidade fria, que parecia fasciná-la e repeli-la ao mesmo tempo. Voltaria ao país uma década mais tarde, como veremos mais adiante. Abaixo, temos alguns dos fragmentos de cartas presentes na cronologia originalmente publicada no livro *Correspondência incompleta, Ana C.*, organizado por Armando Freitas Filho e Heloisa Teixeira:

Londres, 13 de outubro, 69 — Mamãe, sinto tua falta. O pai trouxe consolo, amor, desequilíbrio, pensação. Esta Inglaterra me dói às vezes. [...] Fomos ver *Hair*, estupor, estupendo, fomos ao bairro pobre de Londres (Nothing Hill) [sic.], voltei com o pai à magnífica St. Paul, e descobri a torre de Londres e a Ponte. É noite de domingo, triste, sendo frio, frio, sendo triste.

Londres, novembro 69 — ... as cartas vêm em fluxos, entram pelas frinchas como o hálito do frio — fico no meio do Parliament Square olhando o sol que espreita por trás do Big-Ben — as pessoas falam soltando neveirinhas, os cachecóis se encaracolam na cidade encapada...

Londres, dezembro 69 — ... estou aqui. O céu se indefine, manhã, vozes, riscos, risos e rabiscos, o rastro do jato, e as faltas mais vivas... (Cesar, 2016, p. 524-25)

Ademais, conforme destaca Gomes (2006), foi durante esse tempo estudando na Inglaterra que incluiu em sua bagagem algumas das autoras as quais admirava e tanto a influenciaram: Emily Dickinson, Sylvia Plath e Katherine Mansfield. Ao voltar às terras inglesas, Ana revisitaria também a obra de todas elas, dessa vez como tradutora, algo em que também nos aprofundaremos em breve.

No ano seguinte, 1971, ingressa no curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Ao longo dele, passa a lecionar português e inglês e integrar “a equipe de pesquisa socioeconômica-religiosa da ONG Cenpla — Centro de Estudos, Pesquisa e Planejamento (Rio)” (Cesar, 2016, p. 525), junto à qual viaja constantemente, e de carro, pelo Brasil. Além disso, enquanto estudava na PUC-Rio, Clara Alvim integrava o corpo docente. É por meio dela que Ana conhece Heloisa Teixeira, que, por sua vez, a apresenta a Armando Freitas Filho². Ademais, é a partir de um projeto coordenado por Heloisa que, em 1976, Ana C. figura entre os escolhidos para integrar a antologia *26 poetas hoje* (Cesar, 2016, p. 525).

Sobre sua poesia, especialmente a escrita a partir dos anos 1970, é imprescindível ter claro o principal movimento que mobilizava os jovens poetas de então e o porquê da força dele. O espaço-tempo a que nos referimos é o universo artístico-cultural brasileiro após ser decretado, em dezembro de 1968³, o Ato Institucional Número Cinco (AI-5). Baixado durante o governo de Costa e Silva, ditadura militar brasileira (1964–1985), o AI-5 configurou “o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime [,] ou como tal considerados” (D’Araújo, s.a.). Em resistência ao momento político vivido, os movimentos estudantis — sobretudo universitários — ganharam força e passaram a representar a luta dos jovens pela liberdade e, de modo especial, a palavra deles contra a política tradicional.

Nesse período de vigilância, censura prévia e repressão dos meios de comunicação e das obras de arte por razões como subversão dos bons costumes ou da moral, a poesia se viu, contraditoriamente, fortalecida. Como argumenta Heloisa Teixeira durante o documentário *Bruta Aventura em Versos* (2011)⁴, a poesia, tão pouco difundida e popular, foi negligenciada por esses olhares duros e conservadores. Tornou-se refúgio, lugar da arte que acontecia com

² Futuramente, Heloisa e Armando se tornaram “dois de seus maiores interlocutores” (Cesar, 2016, p. 525).

³ Frequentemente referido como “o ano que não acabou” (D’Araújo, s.a.)

⁴ Dirigido por Leticia Simões, o documentário traz depoimentos de amigas(os), artistas e pesquisadoras(es) que resgatam a memória de Ana Cristina Cesar; além de trechos de poemas e imagens de manuscritos da autora, hoje preservados pelo Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS-RJ).

maior liberdade. Surge a figura da(o) poeta que escreve, edita o próprio livro e o vende, muitas vezes em filas de teatros e cinemas. Foi o modo que essa geração encontrou de falar.

Em meio a esses tempos fervilhantes, surgiu, então, a denominada literatura marginal. Ana C. a integrava mais por uma questão geracional — o espaço-tempo compartilhado — e por ter convivido e interagido intensamente com nomes que a representam do que pelos traços de sua obra. Ademais, ela também estava “à margem” da publicação editorial, o que a aproximava do grupo. Porém, apesar da forte e inevitável influência do movimento marginal no que Ana produzia, de acordo com Heloisa ela se diferenciava do grupo especialmente “por ser muito literária”. Ainda no documentário de Letícia Simões (2011), Teixeira afirma que o principal compromisso do movimento era produzir textos mais “descartáveis e irresponsáveis” no que diz respeito ao “artesanato mais bem feito, um artesanato mais literário”. Eram textos rápidos, fragmentos muitas vezes próximos de recortes do que se ouvia entre amigos. A literatura de Ana C., em contrapartida, era muito trabalhada, reflexiva, pensada e reescrita. Nas palavras de Heloisa, “ela só liberava um texto depois de ele estar muito satisfatório do ponto de vista literário, que era o que a bandeira marginal rejeitava” (Simões, 2011). Ainda sobre a poética de Ana C., Heloisa explica que a densidade e a liberdade, tão cara à juventude no momento, coexistem em seus escritos. E como veremos mais adiante, essas são características que se aplicam também a seu modo de traduzir; afinal, seu trabalho como tradutora não deixa de integrar sua poética.

De volta à cronologia, Ana se forma na PUC-Rio em 1975 e, a partir desse ano, envolve-se intensamente em atividades editoriais, jornalísticas — publicações alternativas da época — e tradutórias, incluindo dois mestrados. O primeiro, cursado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) até 1979⁵, foi na área de comunicação e culminou na pesquisa *Literatura e cinema documentário*, um projeto financiado pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, por meio da Fundação Nacional de Arte (Funarte). O segundo, cursado na Universidade de Essex, Inglaterra, de 1979 a 1981, foi no programa de Teoria e prática da tradução literária. Ao longo dele, produziu sua dissertação sobre o conto “Bliss”, da neozelandesa Katherine Mansfield — que Ana C. traduziu e entregou acompanhado de anotações de processo (Cesar, 2016; Gomes, 2009).

Essa nova ida às terras inglesas aconteceu graças a uma bolsa de estudos cedida pela Rotary Foundation. Ana C. considerava a fundação extremamente conservadora e, por isso,

⁵ Foi também nesse ano que Ana publicou, independentemente, *Cenas de abril* (poesia) e *Correspondência completa* (prosa) no Rio de Janeiro.

segundo conta Heloisa Teixeira no documentário comentado a pouco (Simões, 2011), montou uma personagem para ir à entrevista de candidatura, sentindo-se integrante do mundo que adentraria. O espetáculo funcionou e ela ficou com a bolsa. Heloisa comenta também sobre as diversas personas de Ana Cristina, que podia ser muito tímida, mas, a depender da mensagem que queria passar, transformava-se, em um flerte constante com a ilusão e os enigmas de si e de sua produção.

Foi também enquanto cursava seu mestrado em Essex que Ana — além de ter viajado à França, Itália, Grécia, Espanha e Holanda —, imprimiu, independentemente, *Luvras de pelica* (1980), livro em que transita entre a poesia e a prosa poética. Mais tarde, em 1982, ele foi publicado, junto de outros livros de edição independente da autora e um inédito, pela Editora Brasiliense sob o título *A teus pés* (Cesar, 2016). Como veremos mais adiante, o diálogo possível entre *Luvras de pelica* e Katherine Mansfield, autora que Ana C. traduzia para sua dissertação enquanto o produzia, vai além dos fragmentos em que apareciam, propriamente, a autora neozelandesa e o título de seu conto.

Ademais, vários dos ensaios escritos por Ana C. ao longo de seu período no corpo discente de Essex, inclusive sua dissertação — que será nosso objeto de estudo —, foram organizados e publicados postumamente por Maria Luiza Cesar e Armando Freitas Filho em *Escritos da Inglaterra* (1988). Os materiais foram escritos originalmente em inglês, mas Maria Luiza os verteu cuidadosamente para o português. Dessa forma, em suas próprias palavras, deu “seguimento ao trabalho exigentemente criador de Ana C.” (Cesar, 2016, s.p.), que, sob outras circunstâncias, teria ministrado o curso “Poesia Moderna Traduzida” na PUC-Rio a partir de agosto de 1983, o qual preparava ao longo do primeiro semestre daquele ano. O curso não se realizou e o único livro seu que Ana Cristina Cesar viu publicado foi *A teus pés*. No entanto, por meio dos diversos escritos que integram sua poética e são lidos, relidos e estudados até hoje, Ana C. segue bastante viva — com suas críticas, enigmas e apontamentos.

I. ii. (Des)encontros entre Katherine Mansfield & Ana C.

We are solitary creatures au fonds. It happens so rarely that one feels another understands. But when one does feel it, it's not only a joy, it's a help and comfort in dark moments.⁶

⁶ “No fundo, somos criaturas solitárias. É tão raro sentirmos que alguém nos entende. No entanto, quando nos sentimos dessa forma, isso supera a alegria; é auxílio e consolo em tempos sombrios.” [tradução nossa]

Katherine Mansfield em *The Collected Letters of Katherine Mansfield: Volume 5* (2008, p. 25)

KM.

Katherine Mansfield.

Kathleen Mansfield.

Kathleen Mansfield Beauchamp nasceu em Wellington, Nova Zelândia, em 14 de outubro de 1888. Filha de Anne Burnell Dyer e Harold Beauchamp, nunca esteve entre os favoritos e sentia-se “o patinho feio” dentre os irmãos. Graças à boa situação econômico-financeira da família, teve uma excelente formação em instituições prestigiosas de seu país Natal, como a Miss Swainson's School. Nessa época, aos dez anos, Kathleen já era uma ávida leitora e começara a escrever histórias ficcionais. Em 1903, o pai a enviou para Londres junto de duas irmãs para que terminassem os estudos na influente Queen's College. Durante seus três anos na Inglaterra, escolheu cursar música, alemão, francês e inglês; leu autores como Henrik Ibsen, Liev Tolstói, George Bernard Shaw e Oscar Wilde. Viajou também para Paris e Bruxelas. Ademais, participava na edição da revista da instituição, na qual também publicava as próprias histórias. Retornou à Nova Zelândia em 1906, porém já com planos de convencer os pais a deixarem-na voltar para Londres, o que aconteceu somente em 1908. Nesse meio tempo, porém, continuou a ler autores como Honoré de Balzac e Guy de Maupassant e publicar histórias na *Native Companion*, uma revista local. A partir de seu retorno à Inglaterra, nunca mais voltou à Nova Zelândia (Tomalin, 2008; Stretton, 1986).

Em 1911, após ser apresentada ao editor da revista *New Age*, Katherine Mansfield publica sua primeira coletânea de contos, “In a German Pension” (Numa pensão alemã). Pouco depois, inicia um relacionamento com John Middleton Murray e trabalham juntos como editores da revista *Rhythm*, à qual atraem nomes como D. H. Lawrence, que se torna amigo do casal (Tomalin, 2008). No verão de 1916, visita, pela primeira vez, Garsington Manor, dos influentes Morrell, que recebiam, dentre outros convidados, o casal Woolf — Virginia e Leonard. Em um comentário de Lady Ottoline Morrell sobre Mansfield, resgatado no documentário neozelandês *The Portrait of Katherine Mansfield*⁷, temos: “she was every minute intensely conscious, aware of every shade, shadow and glint in life”⁸. Apesar de alguns desentendimentos entre elas, a amiga Virginia Woolf também a admirava e valorizava a ligação

⁷ Roteirizado e dirigido por Julianne Stretton em 1986.

⁸ “a todo momento, mostrava-se intensamente consciente; conhecedora de cada tom, sombra e centelha da vida” [tradução nossa].

incomum que compartilhavam. Conforme escreveu em seu diário, “to no one else can I talk in the same disembodied way about writing; without altering my thought more than I alter it in writing here”⁹ (Tomalin, 2008, s.p.).

A partir de 1918, devido a uma grave piora em sua saúde respiratória, Katherine Mansfield passa a viajar intensamente entre Londres, França e Suíça em busca da temperatura ideal. Ainda que tente ignorar seu estado, a morte se torna algo bastante possível e palpável. É Ida Baker (LM), amiga de longa data e parceira romântica – para Ana Cristina Cesar (1999), “LM, *her wife* [sua esposa]” –, quem a acompanha durante esses últimos anos (Tomalin, 2008, s.p.).

Após tê-la negligenciado por conta do trabalho, em 1920 Murry, agora marido dela, providencia a publicação de *Bliss and other Stories* e o conto que dá nome ao livro se torna um grande sucesso em Londres e Nova York (Tomalin, 2008, s.p.). Em uma passagem de seu diário, Mansfield revela (Stretton, 1986): “It’s three o’clock, I’ve just finished this new story, Bliss. My God, I have enjoyed writing it.”¹⁰. Mais tarde, em 1922, publica *The Garden Party and other Stories*, pelo qual é muito reconhecida e aclamada (Tomalin, 2008). Porém, incansável, nunca se via satisfeita com o próprio trabalho, sempre buscava melhorar sua produção, elaborar sua prosa especial. E foi assim até o fim.

Hoje, por meio de seus diários, ainda é possível ler suas vívidas impressões sobre viagens e paisagens; acerca das estações do ano, jardins e animais; e, até mesmo, a respeito de seu humor constantemente flutuante. Esses elementos ajudaram a torná-la uma figura adorada principalmente por mulheres mais jovens, porém suas histórias resultaram em admiradores dos mais distintos. Dentre suas características mais aclamadas, temos: sua perspicácia e flerte com elementos surreais; sua escrita econômica e velocidade em concretizar e fazer desvanecer uma cena; sua simpatia voltada àqueles mais vulneráveis, deslocados e solitários; seus insights quanto à crueldade que pode se esgueirar dentre a superfície bela e comportada da vida familiar (Tomalin, 2008).

Com esses eventos e particularidades de Katherine Mansfield em mente, é difícil postergar os diversos encontros e desencontros biográficos, literários e poéticos que se estabelecem entre ela e Ana C.. Apesar da distância significativa entre os espaços-tempos

⁹ “não há ninguém mais com quem eu possa discutir escrita dessa mesma forma desencarnada; sem alterar meus pensamentos mais do que o faço ao escrever aqui” [tradução nossa].

¹⁰ “São três horas e acabo de terminar de escrever ‘Bliss’, essa nova história. Como gostei de escrevê-la, Meu Deus.” [tradução nossa]

vividos por essas mulheres, são muitas as coincidências que as aproximam. Começemos com algumas das que acabamos de registrar neste trabalho ao fazer uma retomada muito breve de alguns momentos da vida de Mansfield — mais especificamente, a Inglaterra e a educação formal das duas.

Sobre o país para o qual ambas se mudaram duas vezes — ou quanto à cidade de Londres, mais especificamente —, podemos concluir que tanto Mansfield quanto Ana C. passaram pela experiência de viver como estrangeiras nesse lugar. As duas viajaram para lá pela primeira vez para terminar os estudos — em momentos semelhantes da vida, embora em espaços-tempos tão distintos — e foi lá onde encontraram alguns dos nomes da literatura que mais as influenciaram ao longo da vida. Para citar um exemplo de cada, Ana C. foi introduzida aos contos de Mansfield e Mansfield aos de Tchekhov, a quem tanto admirava. A segunda vez de Ana foi para cursar seu mestrado na Universidade de Essex, enquanto para Mansfield o objetivo era viver lá pelo tempo que pudesse. Algo curioso é que nessa segunda ida ao Reino Unido, as duas tiveram como foco “viver como inglesas”, conforme comenta Heloisa Teixeira¹¹ ao falar sobre o tempo de Ana C. na Inglaterra (Simões, 2011). Assim, o país parece ter sido, de certa forma, onde procuraram refúgio e puderam entender melhor as próprias identidades enquanto se deixavam influenciar pelas trocas ali vividas e proporcionadas.

Quanto à formação das duas, muito interligada ao tópico anterior, temos, novamente, uma série de (des)encontros. Uma menina de classe média, meados dos anos 1950 e 1960, cujos pais incentivavam criativamente desde muito cedo e outra, anos 1890 e 1900, família com boa situação econômico-financeira, cujos pais investiam para que tivesse a melhor das formações. Ao partirem para a academia, ambas escolheram as artes, as letras, a literatura, além de participarem ativamente como editoras de diferentes publicações marginais ao longo da vida — dentre elas, jornais de comunidades.

(Des)encontram-se também em um tema curioso e bastante característico de ambas: as diferentes personas que assumiam, as (re)criações de si mesmas. A pintora Ana Estelle Rice (Tomalin, 2008), amiga próxima de Katherine Mansfield, referia-se ao rosto de Mansfield como quem caracteriza uma máscara. Era assim pois notou que a amiga tinha gosto por mudanças dramáticas e cotidianas na aparência. Conta que havia uma Katherine Mansfield russa, outra japonesa, uma francesa e assim por diante: era uma intérprete inata. Talvez ninguém tenha

¹¹ Por muito tempo conhecida como Heloisa Buarque de Hollanda, a ensaísta, escritora, editora, crítica literária e imortal da Academia Brasileira de Letras declarou em 2023 que não gostaria mais de ser conhecida pelo sobrenome de seu falecido marido. Em respeito à sua decisão, neste trabalho adotamos seu nome hoje (diferente do sobrenome pelo qual Ana C. a conhecia): Heloisa Teixeira.

nomeado as várias “personas” de Ana C., mas caso procuremos por imagens suas na internet, a surpresa diante de suas transformações é certa. Vão do comprimento dos cabelos e seu penteado aos óculos; do semblante à pose; do ar de confiança e poder aparentemente inesgotáveis ao de uma fragilidade difícil de encarar. Quem menciona as metamorfoses de Ana C. é, novamente, a sempre presente Heloisa Teixeira, que revela sua impressão de que as diferentes “Anas” vinham conforme o momento vivido, a necessidade de uma nova personagem (Simões, 2011), ou, talvez, mesmo a urgência e o prazer da entrega a um projeto novo.

Outro aspecto interessante, que as une e o qual aparece fundamentalmente quando seus projetos poéticos se encontram em “Êxtase (Bliss)”, é a dedicação extrema e apaixonada das duas à produção literária — a paixão e técnica que dão título também ao nosso trabalho. Quando falamos de artesãs das palavras — tão cuidadosas, atentas e entregues —, esses dois termos, paixão e técnica, formam uma unidade fortíssima e inescapável. Por isso, será a partir delas que encerraremos este momento do trabalho e iniciaremos, mais adiante, o terceiro e último momento, com os projetos poéticos de Katherine Mansfield e Ana C. cada vez mais entrelaçados.

II. A TRADUÇÃO LITERÁRIA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original, é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H – já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço.

Jorge Luis Borges sobre tradução em *As versões homéricas* (1988, p. 255).

No momento dois deste trabalho, pretendemos trazer luz aos pressupostos teóricos acerca de processo de criação e tradução que têm guiado nossas pesquisas e indicado uma possível abordagem de nosso objeto de estudo. Trataremos de introduzir a crítica do processo de criação e apontar alguns dos motivos e possibilidades que nos levaram a seguir um caminho embasado em seus pilares. Nesse percurso, abordaremos também o conceito de projeto poético, tão orientador e caro à nossa pesquisa. Ademais, discutiremos o entendimento de tradução como reescritura — e, assim, recriação — e o peso da(s) leitura(s) nesse processo. Também resgataremos a imagética do palimpsesto e proporemos a possibilidade de encarar a tradução literária como criação artística, assim como acontece com os textos fonte, comumente denominados “originais”.

II. i. Percursos e poéticas: criação como gesto inacabado

Perder nosso nome é como perder nossa sombra; ser somente nosso nome é nos reduzir a ser sombra. A ausência de relação entre as coisas e seus nomes é duplamente insuportável: ou o sentido se evapora ou as coisas se desvanecem. Um mundo de puros significados é tão inóspito como um mundo de coisas sem sentido — sem nomes. A linguagem torna o mundo habitável.

Octavio Paz em *Literatura e Literalidade* (2009, p. 21).

Incomum seria, ao experimentar o encantamento de uma obra artística, não sentir curiosidade quanto à sua criação, seu percurso até tornar-se o que lemos, escutamos, assistimos, sentimos, vivenciamos. De onde partiu? Que estrada seguiu? Quais foram os percalços? Por que esse som? Por que essa cor? Por que essa palavra? As perguntas voltadas à discussão estética só não são mais numerosas do que as respostas, afinal há sempre várias delas para cada questão — ainda mais quando nem os criadores são capazes de detectá-las ou apontá-las de forma mais direta. Possivelmente movidos por essa inquietação, integrantes do Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), na França, publicaram em 1979 seus *Essais de critique génétique*, logo ensaios acerca de crítica genética (Willemart, 2001).

Na época, conforme aponta Cecilia Salles (2017), os estudos genéticos tinham como propósito direcionador compreender o processo de produção de uma obra literária. Ademais, tinham como objeto de estudo “os registros deste percurso do escritor, encontrados nos manuscritos” (Salles, 2017, p. 43). A questão, porém, é que o propósito mencionado pede, necessariamente, um rompimento com a barreira da literatura e uma ampliação de suas fronteiras para além da palavra. Isso porque os registros e o processo independem da manifestação material da obra e das linguagens em que essas pegadas se apresentam. Dessa forma, a partir dos rastros deixados pelos artistas, é possível (re)conhecer procedimentos criativos em qualquer manifestação artística (Salles, 2017).

Assim, em um primeiro momento “a crítica genética *deslocou o olhar* do pesquisador do produto acabado para o processo que inclui esse produto considerado como uma das versões” (Willemart, 2001, p. 168). Tal abertura proporcionou novos elos com campos alternativos, dentre eles o da intersemiótica de Charles Pierce¹², que permitiu e catalisou a ampliação dos próprios objetos de estudo para além da literatura, rumo às artes e mídias em geral. Portanto, o vínculo com a intersemiótica abriu portas para pesquisas com novas perspectivas acerca das especificidades e generalidades dos processos criativos artísticos (Salles, 2011). Como declara Salles, passa-se, então,

a oferecer outra abordagem crítica para a literatura, artes e mídias, sob o ponto de vista de seus processos de produção, não em detrimento das críticas sobre os objetos assim como são mostrados publicamente (crítica literária, arte, cinema, etc.). O acesso aos arquivos da criação (anotações, diários, esboços, etc.) gera a compreensão sobre algumas das camadas que sustentam as escolhas dos artistas que, naturalmente, ressignificam a obra. (Salles, 2017, p. 44)

Ademais, a partir dessas lentes voltadas à compreensão de percursos criativos, amplia-se também a noção prévia de “manuscritos”. Passamos a falar em documentos de processo (Salles, 2017), que podem ir de cadernos, anotações, diários a ensaios teatrais, copiões, esboços — além de englobar “todo o potencial oferecido pelas mídias digitais” (Salles, 2017, p. 46-47). Assim, na contramão de indicarem a iminente extinção desses documentos, elas “contribuem para o aumento da diversidade e sua ampliação constante” (Salles, 2017, p. 47).

Ainda nesse movimento de expansão (e transformação) da crítica genética e da de processo, o interesse que elas despertam em outras áreas passou a gerar trabalhos acadêmicos em que diferentes disciplinas se encontram. No caso dos estudos da tradução não foi diferente,

¹² Sobretudo no Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP, fundado em 1993.

mas ainda se trata de uma disciplina emergente (Cordingley e Montini, 2019) – com um número crescente, embora reduzido, de contribuições; algumas delas mais curtas, poucas mais longas. Assim, apesar de nossa pesquisa ser a primeira a estudar as anotações tradutórias de Ana Cristina Cesar a partir desta ótica, não é inédita ao combinar estes campos de estudo.

Ao levantarmos a fortuna crítica que integra este encontro entre os estudos da tradução e as críticas genética e de processo, Marie-Hélène Paret Passos se mostrou um nome incontornável. A pesquisadora defendeu sua tese de doutoramento em 2008 e em 2011 transformou-a em um livro, o qual consultamos repetidamente e referenciamos nesta pesquisa: o *Da crítica genética à tradução literária, uma interdisciplinaridade*. Ao levar a crítica genética ao encontro da tradução literária, seu trabalho demonstra como registrar o próprio processo pode respaldar de maneiras novas a concepção do traduzir como ato criativo.

Enquanto Paret Passos parte de uma de suas traduções em curso para desenvolver sua escrita teórico-processual, há estudiosos que – também nos anos 2010 – redigiram artigos mais gerais, que pretenderam estudar o fazer sem recorrer fundamentalmente a registros próprios ou de outros tradutores. Alguns exemplos são os escritos de Sergio Romanelli e Yan Patrick Brandenburg Siqueira. Em 2011, Romanelli publicava “Traduzir é criar?” para verificar – a partir dos escritos ainda genéticos de Cecília Salles (1992) – se faria sentido considerar a tradução um processo de criação textual e artístico. Como explica em seu texto, seu objetivo não é apenas “mostrar um processo de criação com as leis que lhe são inerentes ou com suas dúvidas, influências, constrições internas e externas, mas sim, colocar em relevo a qualidade e a validade do trabalho criativo do tradutor” (Romanelli, 2011, p. 64).

Este autor se refere a manuscritos tradutórios de forma mais abrangente, mas ao final do artigo registra alguns dossiês de tradutores literários que havia mapeado até então – estando ele próprio, Romanelli, dentre os nomes do “Dossiê Twain”¹³. Termina com uma espécie de conjunto de orientações ao pesquisador ou pesquisadora que decidir estudar algum destes arquivos a partir da crítica genética. Assim, apesar de sua forma, conteúdo e objetivo diferirem dos de Paret Passos, o tom academicamente didático marca, igualmente, a incipiência de uma crítica genética da tradução.

Quanto a Yan Patrick Brandenburg Siqueira, seu artigo é de 2017. Ele também está focado na prática tradutória sem, necessariamente, estabelecer como objeto de estudo algum

¹³ Mark Twain (1835-1910), escritor estadunidense autor de livros como *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884) e *Aventuras de Tom Sawyer* (1876).

dossiê ou documento de processo, mas há uma mudança. Apesar de citar com frequência a crítica genética e os escritos de Sergio Romanelli, ele parte principalmente das reflexões propostas por Cecilia Salles em *Gesto Inacabado: processo de criação artística* – assim, da crítica de processo. Vale ressaltar que, apesar dos anos que separam este trabalho de Siqueira do restante, a intenção ainda é parecida: aproximar autor e tradutor; “compreender como a ação de um tradutor literário é também um ato criativo, complexo e não mecânico no tratamento com a linguagem” (Siqueira, p. 13, 2017).

Porém, se nos textos apresentados como exemplo até aqui temos uma disciplina em estágio ainda bem fragmentado de sua emergência, em 2019 é publicado na revista *Manuscrita* o artigo “Estudos genéticos da tradução: uma disciplina emergente”. É de autoria de Anthony Cordingley e Chiara Montini e apresenta-se com uma maior formalidade curricular. O tom dos artigos e da tese anteriores, por vezes mais experimental e maleável, ganha traços de disciplina – mais do que de campo de estudos. As autorias firmam o nome Estudos genéticos da tradução e definem o tipo de objeto que interessará a pesquisas desta área (a partir de diferentes abordagens): documentos que evidenciem o trabalho de quem traduz em suas diferentes e sucessivas fases. Fases essas que incluem também revisões e reedições de textos já publicados.

Anos depois, por mais que figurem em alguns artigos, pesquisas de maior fôlego e palestras, os Estudos genéticos da tradução seguem sem um reconhecimento maior como disciplina específica e consolidada. Como Ana Cristina Cesar – tão estudada como poeta mas pouco analisada como tradutora –, a tradução e a crítica de processo se encontram em nosso trabalho não por ou com ineditismo, mas certa raridade. Parece-nos pertinente destacar também que a presente pesquisa começou a ser desenvolvida ainda na graduação, portanto nossa monografia de conclusão do curso está incluída nas pesquisas do campo genético e dos processos de criação que estudam o fazer tradutório.

Em retomada, a crítica do processo – que teve origem na pesquisa literária genética, se desdobrou em estudos processuais e se dedica a examinar os estágios iniciais do percurso de criação com o intuito de compreender a evolução de uma obra – aqui retorna à literatura. Como nos estudos mencionados a pouco, é aplicada à tradução, em uma abordagem dos registros de fases intermediárias do processo de tradução; como rascunhos, notas e decisões tomadas por quem traduz ao longo do percurso.

Essa perspectiva tem o potencial de evidenciar e provocar insights valiosos sobre as escolhas, desafios e considerações enfrentados durante o processo criativo tradutório. Ademais,

por a crítica do processo tradutório ter a capacidade de examinar como as decisões do tradutor se desenvolvem à medida que a obra é traduzida, esta abordagem ressalta a natureza dinâmica e inacabada do ato de tradução.

Com essa breve introdução à abordagem adotada em mente, fica mais claro o porquê de a termos escolhido. Como apontamos na introdução e reiteramos ao longo deste trabalho, o documento de processo que temos em mãos é o conjunto de anotações tradutórias que integram a dissertação de Ana C., sua tradução do conto “Bliss”. Iniciamos a pesquisa com o intuito de utilizar esse material para entendermos melhor a abordagem de Ana C. com relação ao texto e seu trabalho ao traduzi-lo. Queríamos também explorar a questão tanto da escrita quanto da reescrita como produções contextualizadas em um espaço-tempo pelo qual são, inevitavelmente, afetadas — e o qual podem afetar de volta. O estudo do processo de criação é capaz de articular essas vertentes e viabilizar esta nossa pesquisa que, em diversos sentidos, busca analisar os fios do particular sem perder sua inseparável relação com a trama do todo.

Foi também por essa aproximação entre a proposta da crítica de processo e nossa abordagem pretendida do objeto de estudo que chegamos a um objetivo que reflete o da própria linha de pensamento selecionada. Então, pretendemos compreender, por meio de documentos e registros de criação, o processo criativo da obra de arte pesquisada, assim como detectar os traços do projeto poético de determinada/o artista e o que norteia seu processo de criação. No entanto, para que se chegue a isso, será necessário discutir o que é um projeto poético e como funcionaria enxergar a tradução, sobretudo a literária, como criação artística. A primeira parte faremos em seguida e a segunda ocupará os próximos momentos.

Como explana Salles (2011, p. 44), as práticas criadoras sempre contam com “fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo”. Dessa forma, a unicidade do artista, sua singularidade, transparece por meio desses princípios. “São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único” (Salles, 2011). No entanto, isso não quer dizer que esse projeto estético de caráter individual ou singular esteja desligado de um total, que não esteja permanentemente interagindo com um contexto que supera a visão dos processos associada a algum tipo de solidão criativa do artista. Há sempre um espaço-tempo que, inevitavelmente, afeta quem cria a partir dele. Relacionamo-nos “com o solo onde o trabalho germina” (Salles, 2011, p. 45) — momento histórico, cultural, social, científico — e promovemos mudanças nele ao passo que ele permeia nossa produção.

Vista dessa forma, a imagem do artista que produz ilhado se desvanece, pois falamos de alguém “inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (Salles, 2011). De uma perspectiva dialética, o objeto em criação é moldado e caracterizado por um artista que carrega sua obra de traços espaço-temporais e, em contrapartida, esse espaço-tempo — e todos que o integram, inclusive o artista — será transformado por esse e outros objetos em criação. Essa rede criativa não oprime singularidades, mas estabelece diálogo entre elas e as contextualiza.

Assim, “o grande projeto” se revela na forma de “princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa” (Salles, 2011). Falamos, desse modo, de uma “teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto”, uma forma de se conhecer, tocar e manipular o projeto de caráter geral (Salles, 2011, p. 45-46). No entanto, é importante destacar que nenhuma obra é iniciada com “uma compreensão infalível de seus propósitos” (Salles, 2011, p. 46). Tratamos sempre de algo inacabado, tendências poéticas que são definidas ao longo de um percurso, “princípios em estado de construção e transformação” (Salles, 2011).

Em retomada, temos aqui, então, reflexões e chaves que serão imprescindíveis para os próximos momentos, uma vez que o “original” — o material fonte — tende a ser visto com algo acabado, intocável, estático, bem definido e determinado, atemporal. Conforme avançarmos em nossa discussão, buscaremos desconstruir essas noções, pois é dessa percepção que deriva a visão do texto traduzido como necessariamente inferior, “traidor do original”. Acontece que, como defende o escritor e tradutor argentino Jorge Luis Borges (1988, p. 255), “não há um bom texto que não *pareça* invariável e definitivo se o praticamos um número suficiente de vezes (grifo nosso)”. A seguir, como apontou Octavio Paz (2009, p. 27), mostraremos que a tradução pode ser operação gêmea da criação. Mais do que isso, dado o contexto teórico que articulamos aqui, o ato tradutório pode ser discutido como um processo de criação.

II. i. i. Leitura: um ato de (re)criação

No que diz respeito à *contemplação* da obra de arte, pode parecer que se trate, como dizem alguns, de um estado de passividade e de esquecimento de si. A contemplação seria uma condição de inércia e de abandono, na qual nos deixamos levar pela obra de arte e nos perdemos nela. Parece essencial à leitura o anulamento do leitor diante da obra: na contemplação somente deve imperar a obra, única protagonista da cena. Nada de mais distante da realidade do que esta concepção de leitura, a qual não se

justifica senão pela preocupação de salvaguardar a obra das ilegítimas e subjetivas sobreposições de parte do leitor.

Luigi Pareyson em *Os problemas da estética* (2001, p. 102).

Escrever – ou redigir um texto que se costuma chamar *inédito* – e traduzir são fazeres muito aproximados, ambos partem da literatura para chegar à literatura. Baseiam sua criação no literário prévio e, no curso da criação, continuam esse tecido que os influencia. Em um artigo seu para a revista *Manuscritica*, Philippe Willemart (1993) comenta a *marginalidade* da crítica genética e o termo logo nos chamou a atenção. Willemart elenca três razões para a crítica genética ter sido considerada marginal por tanto tempo: a dificuldade em se impor como campo de estudo ou disciplina em meio à crítica literária; o fato de se ocupar de documentos de processo difíceis de serem acessados e comumente deixados de lado pela crítica tradicional; e a maneira como, literalmente, “trabalha e leva em conta as margens dos documentos”, mas nem sempre o conteúdo central do fôlio (Willemart, 1993, p. 11).

Não é coincidência os estudos da tradução, também recentes na academia, ainda compartilharem de empecilhos parecidos para serem reconhecidos dentre as pesquisas literárias. Nos textos “impressos”, como aconteceu com os estudos genéticos, quem traduziu *tende* a ser marginalizado; desde o lugar ocupado pelo seu nome nos créditos até aquele ocupado por comentários que desvelam mais diretamente sua presença no texto — as notas de final ou pé de página. Ademais, por ela não *ser o original*, ter como corpus uma tradução e sua feitura sem dar o lugar mais privilegiado ao texto de partida é algo que costuma pedir justificativas. E a resposta estará na maneira como a literatura é encarada. Caso seja entendida apenas como produto acabado, realmente não há lugar para que sejam abarcadas a crítica de processo ou a tradução. Agora, se, como propõe Henri Meschonnic (2010, p. XIX), a entendemos como atividade — logo, como processo, criação em curso —, abordagens como a crítica genética e os estudos da tradução não só são abrangidas, como passam a ser essenciais para uma compreensão mais completa da literatura.

Digo poética do traduzir, mais do que “poética da tradução”, para marcar que se trata da atividade, por meio de seus produtos. Como a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos. Olhar o produto primeiro é, segundo o provérbio, olhar o dedo quando o sábio mostra a lua. (Meschonnic, 2010, p. XIX)

Inclusive, como explica Marie-Hélène Paret Passos (2011, p. 23), a crítica genética pode ser “uma chave na tentativa de rever o pressuposto, dizendo que, por definição, toda

tradução é uma ‘má tradução’, pois a tradução perfeita, que seria o original redobrado, não existe”. Isso porque o próprio original está em constante movimento tradutório, transforma-se conforme o olhar de quem o lê, a comunidade que o interpreta, se altera. Rosemary Arrojo aborda essa mobilidade textual ao explicar que “todo leitor ou tradutor não poderá evitar que seu contato com os textos (e com a própria realidade) seja mediado por suas circunstâncias, suas concepções, seu contexto histórico e social” (Arrojo, 2007, p. 38). Assim, nosso repertório e o espaço-tempo que ocupamos já transformam os textos que lemos *por meio* da leitura.

Luigi Pareyson, filósofo italiano, também se aproxima de reflexões semelhantes em sua obra *Os problemas da estética* (2001). Nela, o pensador aborda a leitura da obra de arte como um processo que supera o ato de interpretar. Destaca a importância de a compreendermos não apenas como um objeto estático, mas como expressão dinâmica do pensamento e da criatividade do artista. Pareyson destaca que a leitura da obra de arte (qualquer uma delas) não é apenas uma busca por significados pré-determinados, mas uma *experiência interpretativa* que envolve a participação *ativa* do espectador. Na citação a seguir, ele menciona a dinâmica do caráter pessoal/coletivo do ato criativo:

Certamente, a obra de arte contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas tudo isto o contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa, porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente. No mundo humano, qualquer manifestação coletiva é sempre ao mesmo tempo pessoal: aquilo que é comum é resultado só das contribuições pessoais e age somente através de adesões e de realizações pessoais. (Pareyson, 2001, p. 102)

Assim, ao discutir o processo de criação artística, Pareyson ressalta a singularidade do artista ao expressar sua subjetividade. Fazer arte surge como um ato de liberdade, junto e ao longo do qual o artista molda sua visão única do mundo. Vista a partir desta ótica, a obra de arte contém não apenas o mundo exterior, mas a interioridade do artista. Quem traduz trabalha, então, com leituras diversas, com uma intervenção criativa guiada pelo texto original e pelas “tendências poéticas que vão se definindo ao longo do percurso [...] [...] princípios em estado de construção e transformação”, como esclarece Cecilia Salles (2011, p. 47).

Por isso, não se pode fazer a leitura de uma tradução sem vestir os óculos subjetivos e singulares de quem a elaborou, que se sobrepõem às nossas próprias lentes. Trata-se de um entrelaçamento constante de processos criativos. Mas em que consistiria essa singularidade do tradutor, o sujeito que transparece no produto? Vejamos o que escreve Vincent Colapietro,

pesquisador semioticista e estudioso do papel da subjetividade nos processos criativos, acerca desses tópicos:

Qualquer outra coisa que a poética da criatividade envolva, sem qualquer dúvida, envolve esforços continuados de atores encarnados. Agentes de carne e osso compõem e cantam canções, coreografam e dançam, escrevem e leem poemas, tiram e observam fotografias, fazem amor e lutam em guerras. A presença palpável de agentes somáticos, bem como os traços dessa presença, são centrais ao meu entendimento de subjetividade. Por isso, o que quer que a descentralização da subjetividade humana signifique, para mim não acarreta o apagamento da ação somática. (Colapietro, 2016, p. 44)

Colapietro nos fala, então, de “agentes de carne e osso”, “presença palpável”, “agentes somáticos” que são essenciais ao seu modo de entender a subjetividade. Portanto, iniciamos com colocações que posicionam sujeitos historicamente contextualizados – e contextualizados em suas próprias histórias – como figuras centrais da criação. Porém, isso não significa reduzir o que produzem às suas origens ou processos geracionais, mas afirmar que tais produtos codificam histórias; tomam forma e disso resulta uma obtenção do “poder de forjar percepção e sensibilidade, experiência e atitude” (Colapietro, 2016, p. 48). Cabe pensarmos, ainda, em outra questão trabalhada por Vincent Colapietro e que dialoga intensamente com este momento do nosso trabalho: a identificação entre agentes criativos, em processo de entrelaçamento.

Parece-nos especialmente frutífero tratar do que pode resultar da proximidade entre agentes criativos a partir da tradução. Colapietro (2016, p. 44) propõe que “assim como processos de criação podem envolver o *distanciamento* do sujeito de si mesmo, os processos de exploração da criatividade podem reduzir a distância entre um sujeito e outro, às vezes ao ponto de identificação”. Portanto, no curso do traduzir as trocas vão muito além do par autor/tradutor. Estabelecem-se verdadeiras redes de criação (Salles, 2006) quando consideradas as somáticas desse par que dava a impressão de ter uma “relação fechada”, mas configura, na realidade, o núcleo poliamoroso de uma complexa malha de conexões – que dificilmente serão desvendadas por completo. Evidentemente, o diálogo com a obra que está sendo traduzida, em sua materialidade, será mais intenso, mas as outras influências também participam dessa interação e podem contribuir significativamente na forma que o produto toma.

Com isso em mente, é fundamental destacar que o fazer tradutório ao qual nos referimos, assim como o fazer literário, não se constitui de uma só vez, de uma leva só. “Ele passa por uma trajetória criativa, de composição, tentativas, dúvidas, hesitações, releituras e reescrituras. Esse movimento constitui-se em ponto nevrálgico, pois é no movimento que cria essa escritura, e no movimento que ela cria, que se situa a invenção do discurso” (Passos, 2011, p. 16). Todas

vividas por um agente criativo caracterizado conforme o ser encarnado que Vincent Colapietro nos apresentou a pouco.

Assim, além de leitor peculiar, o tradutor é escritor, pois “o texto oriundo de uma tradução é, em seu processo de emergência, em seu processo de criação, idêntico ao texto literário” (Passos, 2011, p. 17). Como um palimpsesto, é elaborado progressivamente, possui diversas demãos de leituras e reescrituras, o que abre caminho para registros passíveis de serem estudados como arquivos de criação. Trata-se de expressão artística que, direta ou indiretamente, se traduz em mais expressão artística. Isso porque, como ressalta Luigi Pareyson (2001, p. 202), “toda leitura de uma obra de arte é uma criação nova, um verdadeiro e próprio refazer, já que no seu aspecto externo a obra é uma realidade inerte e muda, à qual se trata de infundir vida e espírito”.

Assim, interpretar exige a participação ativa e criativa dos leitores, partindo-se do que é trazido pela própria obra. Isso é, contempladas as aberturas que o material fonte promove e mantida a inércia de sua fisicalidade, as nuances dele se alteram perante o olhar do interlocutor, com suas vivências e repertório. Da mesma forma, esses serão sempre encontros caracterizados pelo potencial de mudança do sujeito que se abre e disponibiliza ao diálogo generoso com a obra. E, como continuaremos a tratar a seguir, quem traduz sempre entra em contato com o material fonte a partir de uma leitura profunda e permeada por leituras anteriores deste mesmo texto.

II. ii. Palimpsesto: tradução como leitura e (re)criação

Infelizmente ou talvez felizmente — é esse o mistério, como você falou — um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos [...]

Ana C. em abril de 1983 durante uma entrevista em aula (2016, p. 303).

Para que fosse obtido o pergaminho, comumente confeccionado em peles de vaca, ovelha ou cabra, a matéria-prima era processada demoradamente e de várias formas até resultar em um produto resistente e durável. Era um bem bastante caro, o que levava a táticas recorrentes de reutilização. Foi assim que surgiram os palimpsestos: apagava-se, frequentemente por meio da raspagem, a escritura original para que o pergaminho passasse a ser ocupado por novos registros (Oxford, s. a.; Lexicon, s. a.). Poderia essa imagem de palimpsesto configurar uma

representação exemplar do que seria um texto? É o que propõe Rosemary Arrojo, autora da obra *Oficina de tradução* (2007) — dentre outros escritos que abordam os estudos da tradução por vias desconstrutivistas.

Arrojo (2007, p. 22-23) chega a essa comparação a partir de uma crítica à concepção de que traduzir seria “meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para a outra”. Esse ponto de vista é posto em dúvida por ela, que aponta: “o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, *somente poderá ser determinado, provisoriamente*, através de uma leitura (grifo nosso)” (Arrojo, 2007, p. 22-23). Assim, se nem em contextos intralinguais essa transferência idealizada parece funcionar, quando pensamos em interações interlinguais vê-se que ela está mesmo além do alcançável; afinal, como destaca Octavio Paz (2009), a tradução dentro de uma língua não é, essencialmente, diferente daquela que se faz entre duas línguas. No entanto, isso não indica uma hipotética intraduzibilidade. Na verdade, é um indício de que faz sentido repensar *esse* modo de abordar a tradução e superar as imagens que exemplificam tal concepção.

É com isso em mente que Arrojo propõe o palimpsesto como alternativa à imagética que compara textos de chegada e de partida a trens de carga. Dessa forma, em vez de considerarmos o texto “um receptáculo em que algum ‘conteúdo’ possa ser depositado e mantido sob controle” (Arrojo, 2007, p. 23), ele passa a ser palimpsesto. Isto é, torna-se “o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do ‘mesmo’ texto” (Arrojo, 2007, p. 23). O que se pode ter, então, são múltiplas leituras de um texto, suas diversas interpretações, seus inúmeros “palimpsestos” de acordo com o espaço-tempo em que essa abordagem é gerada.

Aproximamo-nos mais um pouco, então, da ideia de que traduzir é criar, uma vez que “a tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados; mesmo porque protegê-los seria impossível” (Arrojo, 2007, p. 24). De outra forma, não nos é possível entrar em contato com um texto em sua — hipotética — pureza; fazemos isso sempre a partir de uma leitura, que tanto se alimenta quanto pode alimentar seu espaço-tempo de origem. Leitores e tradutores não podem evitar que seu contato com textos, e com a realidade, seja mediado por circunstâncias e concepções vinculadas ao seu contexto histórico-social (Arrojo, 2007, p. 38). Assim, a tradução se torna tão produtora de significados quanto a leitura, outra demão em um pergaminho.

No entanto, por pertinentes, relevantes e enriquecedoras que sejam as reflexões e imagens mais atuais, voltar aos escritos clássicos é, para além de inevitável, fundamental. Haroldo de Campos (1929-2003) não só é um dos principais pontos de partida de Rosemary Arrojo, como foi contemporâneo de Ana Cristina Cesar – além de ter exercido forte influência tanto em seu modo de compor poesia, quanto em sua maneira de fazer traduções literárias. Em seu ensaio seminal “Da tradução como criação e como crítica”, Campos (2019) trata a prática tradutória como um ato criativo e crítico. Em outras palavras, defende que, para além de uma reprodução fiel do texto de origem, a tradução é uma atividade intrinsecamente criativa. Assim, argumenta que a pessoa que traduz não deve ser mero agente intermediário entre duas línguas, mas coautora da obra traduzida; alguém que insere o próprio estilo e subjetividade no material de trabalho.

A partir disso, Campos dá destaque à importância de superarmos uma noção de fidelidade literal no fazer tradutório. A busca deve ser pela captura não somente das palavras do texto fonte, mas de sua essência, sonoridade e estrutura poéticas. Traduzir é recriar; o ato de tradução é também um ato de recriação no qual, segundo o autor, temos de experimentar e explorar alternativas enquanto adaptamos o texto para novos interlocutores e contextos culturais.

Neste mesmo ensaio, Haroldo de Campos discute a relação entre poesia e tradução, tão oportuna para nosso trabalho. Parece perguntar: traduzir não seria, afinal e em si, um modo de fazer poesia? Ele defende que sim e afirma o seguinte: quem traduz deve ser poeta, alguém capaz de inovar mesmo quando trabalha com textos dos outros e de lidar com a linguagem de modo criativo. Para ele, fazer tradução seria, dessa forma, recriar os aspectos poéticos do material trabalhado sem a ilusão de que ele possa ser repetido sem ser alterado.

O autor continua a desenvolver esta sua linha de pensamento em outro ensaio dele, o “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. Aqui, Campos (2019) sugere a noção de *transcrição*, que seria uma abordagem aprofundada de sua maneira de conceber a tradução. Ao sugerir o termo, ele aponta que traduzir supera uma transferência mecânica e interlingual de significados; trata-se de um ato de *criação independente* e nele o responsável por transpor o texto de origem o recria em forma e contexto novos.

Neste ensaio mencionado por último, ele retoma também a proximidade entre tradução e poesia, visto que esta última se mostra um elemento central para que se sustente a noção de transcrição. Ela envolve o encontro de estilos e linguagens diversos, mostra-se uma busca por equivalências poéticas – as quais estão distantes de um trabalho com correspondências literais

justamente pela presença da poesia. Logo, para que seja mais do que um intérprete, para que passe a ser um criador de textos, quem traduz tem de possuir sensibilidade poética. Sem seus traços do fazer de poesia – a leitura, a escrita... –, transcriar não seria possível.

Para Haroldo de Campos, os dispositivos poéticos dos textos são tão definitivos que é também na intensidade poética que se deve depositar a tão mencionada “fidelidade ao original”. Em outras palavras, mais do que a forma literal, há que se priorizar a lealdade à intensidade poética – algo que só é viável por meio de uma intervenção criativa. Assim, por mais contraditório que possa parecer, manter proximidade com a obra será intervir nela de modo transformador. Daí a reflexão em que Campos assemelha os tradutores aos poetas, visto que a sensibilidade poética é fundamental ao leitor-tradutor. Sem ela, torna-se difícil identificar a voz e presença literária (Cesar, 2016) do outro, as possibilidades interpretativas que ela promove.

Chegamos então à questão da autoria, de quem escreve os textos que são logo, ou bem mais tarde, traduzidos. Sobre isso, Arrojo (2007, p. 40) comenta ser “impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, *nossa visão daquilo que possam ter sido* (grifo nosso).” Para nós, no entanto, o que há é um entrelaçamento de projetos poéticos. Na impossibilidade de acessarmos de forma integral o projeto do outro, fazemo-lo a partir do nosso próprio projeto – em leitura e em diálogo com a obra. Isso não implica que devemos negligenciar ou descartar o conhecimento que possuímos sobre um autor e seu contexto ao ler ou traduzir um texto. Porém, como Arrojo (2007) mesmo aponta, mesmo que nosso objetivo seja recuperar as intenções originais de um autor específico, só podemos expressar nossa interpretação desse autor e de suas intenções por meio de nossa leitura ou tradução.

De tal modo, quando Ana C. busca recriar a prosa especial de Katherine Mansfield por meio de um grande cuidado rítmico e tonal; ou quando a poeta lê e mergulha em tudo que pode relacionado à contista que traduz; ou mesmo quando tentamos escrever esta pesquisa sobre o processo criativo de Ana C. e também aprofundamo-nos no que encontramos sobre ela... tudo isso surge como produto da nossa história acumulada — o que lemos, quem admiramos, os posicionamentos que construímos paulatinamente. É um processo repleto de intertextualidade, um diálogo constante e plurilateral. Isso porque “quando um leitor ‘produz’ um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve” (Arrojo, 2007, p. 41).

Diante da impossibilidade teórica e prática de traduzir a fim de transferir significados estáveis, surge uma centelha de possível nas palavras de Jacques Derrida (1999), filósofo

francês, que põe em questão a dicotomia traduzível/intraduzível. Para ele, tradução existe como transformação e sobrevivência do texto; o transformar de uma língua em outra, de um texto em outro para que eles possam continuar vivos. Uma suposta intraduzibilidade está ligada à própria impossibilidade de se ler, escrever e traduzir plenamente.

Assim, tradução sempre será criar transformativamente; em um movimento dialético, transformar para manter; transcriar e recriar, como em Haroldo de Campos. Então, vemo-nos de volta às palavras de Borges (1988, p. 255) que abriram este nosso segundo momento do trabalho: “não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço.” *Uma tradução não é apenas uma entre várias outras traduções possíveis, ela é também uma leitura que toma forma dentre diversas leituras alternativas — e que gera novas possibilidades de se ler um texto. Não há senão leituras, as quais refletem o processo criativo de quem as produz, sua singularidade e generalidade, seu eu no espaço-tempo e na própria unicidade. Não há senão rascunhos, o gesto inacabado.*

II. ii. i. Prosa especial: uma questão de forma-conteúdo

Aquele objeto físico e sensível que é a obra de arte foi formado por uma série de gestos que eram esta mesma sensibilidade toda tornada modo de formar, e, por isso, agora a contém, denuncia, declara, revela, exprime. (Pareyson, 2001, p. 62)

Também em sua obra *Os problemas da estética*, Luigi Pareyson desenvolve uma abordagem com a qual busca compreender a relação entre forma e conteúdo na arte e na filosofia. Para o autor, elas não são entidades que podem ser separadas, mas aspectos interdependentes e inseparáveis da experiência estética. Em suas palavras, “forma e conteúdo são vistos[,] assim[,] na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais [do] que a expressão acabada do conteúdo” (Pareyson, 2001, p. 56). Dessa maneira, ele argumenta que a forma não é simplesmente a estrutura externa de uma obra de arte. Pareyson a vê como o *meio* pelo qual o conteúdo se manifesta e se torna visível, sendo ela moldada e informada por ele. Por outro lado, não existe conteúdo que seja independente da forma; ao contrário, ele sempre se revela através da estrutura e da organização formal da obra.

Assim, para além do aspecto visual, a forma-conteúdo se mostra uma manifestação da intencionalidade do artista; busca formal, dinâmica e mutável, como expressão concreta da

liberdade artística. E, caso retomemos nossas reflexões anteriores agora, vê-se que o processo de criação se apresenta como experimentação e concretização paulatina da forma idealizada pelo artista em seu percurso. Ademais, se ler envolve a apreciação da realização dessa forma, mostra-se também uma jornada intrinsecamente ligada à compreensão da singularidade do ato criativo e à apreciação da obra como uma manifestação de pensamentos e sentimentos artísticos.

Em adição, segundo aponta o filósofo, a relação entre forma e conteúdo é dinâmica e mutável, além de sujeita a (re)interpretações contínuas. Como apontamos anteriormente, é a partir das leituras, da interação ativa entre leitor e obra, que nascem as interpretações e compreensões possíveis; ou seja, o encontro e entrelaçamento de forma-conteúdo é um processo de significação mútua.

De modo igualmente entrelaçado e – em muitos momentos – encontrado, Salles (2011) fala em projeto poético e busca artística enquanto Pareyson (2001) desenvolve seu conceito de personalidade, espiritualidade e identidade do artista. Vejamos:

a espiritualidade do artista coincide com a matéria por ele formada, no sentido de que sua operação tem um insuprimível caráter de personalidade, que arrasta para a obra, como matéria formada, todo o seu mundo interior. Mas aqui, analisando bem, a *inseparabilidade de forma e conteúdo é afirmada do ponto de vista da forma*: fazer arte quer dizer não tanto dar forma a um conteúdo espiritual como, antes, formar uma matéria, dar uma configuração a um complexo de palavras, sons, cores, pedras. Isto significa recordar que a obra de arte é, antes de tudo, um objeto sensível, físico e material, e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer outra coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva. (Pareyson, 2001, p. 58)

nem ao menos se trata de inseparabilidade de forma e conteúdo, porque entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar há, precisamente, identidade, e assim a própria matéria formada é, per se, conteúdo expresso. (Pareyson, 2001, p. 63)

Assim, apesar de o pensamento de Cecília Salles abranger processos criativos que superam as fronteiras da arte, os dois teóricos parecem encarar a relação entre produção e produtor de maneira sintonizada. Enxergam produzir como o modo que o artista tem de se expressar – produção que, para Salles, já está em curso nos registros e documentos de processo. Quem produz “não diz senão fazendo: a sua espiritualidade é gesto formante” (Pareyson, 2001, p. 64), assim como criar, em suas diversas fisicalidades, é um inevitável gesto inacabado (Salles, 2011).

Salles e Pareyson se encontram também em como percebem o contexto de criação, o peso da realidade individual e da subjetividade dos seres encarnados ao criar; afinal para ambos o artista molda e recria a realidade de acordo com sua própria visão do mundo. Assim, a forma-conteúdo do que se cria reflete não apenas a realidade externa, mas também a interioridade e a subjetividade do agente de criação. É a partir desses elementos que, no gesto do traduzir, os projetos poéticos e processos criativos se encontram, enlaçam, combinam. Optar por redigir um poema ou um romance, por exemplo, não será uma escolha arbitrária, desligada de quem o cria e das histórias, intenções poéticas, sensações e imagens que se busca encapsular e desenvolver.

Por isso, redigir um conto em prosa poética – como o fez Katherine Mansfield – não é uma atitude impensada, mas parte essencial da confecção da forma-conteúdo por um agente de criação. Porém, antes de nos determos no conceito de prosa poética e suas possibilidades, parece-nos importante refletir brevemente sobre o que distancia prosa de poesia, algo que será retomado em breve ao discutirmos as diferenças entre traduzir uma e outra.

Em seu ensaio “Uma prosa de poeta”, Susan Sontag (2005, p. 15) faz um levantamento crítico de poetas que comparam o fazer poético ao prosaico – vocábulo que, para a autora, em nada está relacionado ao “termo depreciativo, com o sentido de insípido, lugar-comum, banal, corriqueiro, monótono”. Ela nota que muitas vezes a prosa é vista por poetas como “uma comunicação, uma prestação de serviço”, enquanto a poesia lhes surge como uma “atividade dotada de superioridade inerente”, além de ambas figurarem para eles como fazeres radicalmente diferentes (Sontag, 2005, p. 14).

Em uma citação extrema, a autora traz Mandelstam, que aponta um caráter supostamente instrutivo da prosa, como se a matéria dela e da atividade poética fossem absolutamente distintas. Já Tsvetáieva identifica como poesia “toda escrita importante, mesmo quando prosa” e vê no fazer poético o “ápice do esforço literário” (Sontag, 2005, p. 14). Brodsky, por sua vez, aponta grandes trabalhos de prosa como “continuação da poesia por outros meios” (Sontag, 2005, p. 14), além de comparar a poesia ao galope e a prosa ao trote. Valéry teria apontado que a prosa estaria para a poesia assim como o caminhar, para a dança. Termino o resgate do minucioso pinçar de Sontag (2005, p. 16) com “Gertrude Stein, essa virtuose da prosa derramada, da arte do antilaconismo, [a qual] disse que a poesia são substantivos e a prosa, verbos. Em outras palavras, o gênio característico da poesia é o ato de nomear, e o da prosa, o de mostrar o movimento, o processo, o tempo”.

Percebemos, por parte de Sontag, o tom irônico (e válido) de crítica perante falas que diminuem a prosa para diferenciá-la da poesia, mas parece haver nestes pronunciamentos outra

constante – para nós, posta com maestria por Gertrude Stein: poesia como fazer condensado. Durante nossas leituras e as aulas às quais assistimos, chamaram a atenção, em especial, as reflexões de Dirceu Villa¹⁴ nas quais ele reconhece que, embora as fronteiras entre prosa poética e poesia em prosa possam parecer difusas, existem características que as distanciam. É comum que sejam vistas como textos equivalentes – o número dezenove da revista portuguesa eLyra (2022) surge como forte exemplo recente disso –, mas Villa sugere uma questão fundamental e que ecoa os poetas elencados por Sontag a pouco: a da condensação.

Condensação. Uma única palavra, ela própria união conteúdo-formal do que buscamos ilustrar. Não se trata de reduzir a extensão da prosa poética para torná-la poesia, mas de concentrar e adensar as imagens, efeitos e intenções trabalhados para que a poesia seja o produto em si (em vez de uma de suas qualidades ou elementos). Poesia seria, então, corpo e concentração do que está presente na prosa poética, mas nela vem mais espaçado ou diluído – o que não é demérito ou diminuição alguma, apenas um formato distinto (ainda que tão próximo em matéria e fazer). Com isso em mente, voltemos a um autor clássico que nos reaproximará diretamente da tradução.

Em suas reflexões, Haroldo de Campos (2019) traz prosa poética à discussão de modo a destacá-la como um próprio entrelaçamento de prosa e poesia. Concebe-a como um fazer que possibilita a transgressão de fronteiras entre gêneros literários, um limiar em que elementos tanto da poesia quanto da prosa podem coexistir e se combinar em uma linguagem mais dinâmica e expansiva. Essa percepção reflete intimamente seu compromisso junto ao movimento da Poesia Concreta – protagonizado por ele, seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari. Isso porque seu modo de discutir prosa poética também está comprometido com a inovação da forma-conteúdo; de igual maneira, retoma a crença na potência literária.

Para Haroldo de Campos, prosa poética não se atém ao formato convencional de uma ou de outra, mas se apresenta como um lugar-fazer em que esses dois modos de expressão literária convergem, encontram-se criativamente em uma forma híbrida e experimental – e, como Katherine Mansfield talvez preferisse, *especial*. O autor vê na prosa poética uma maior possibilidade de se expressar livremente, como em uma expansão dos moldes tradicionais; é um formato que convida à experimentação linguística e formal. Desse modo, ela foge às normas

¹⁴ Exposição do professor doutor Dirceu Villa de Siqueira Leite nas aulas ministradas acerca de “Verso, prosa & outras formas de poesia”, A Capivara Cultural, jun.-jul. de 2023.

da narrativa linear ou da estrutura poética convencional para experimentar o potencial expressivo da linguagem e propor novas possibilidades estilísticas.

Como pontuamos, a prosa poética detidamente analisada por Haroldo de Campos e mencionada por Dirceu Villa em aula é muito próxima do modo de escrita almejado por Katherine Mansfield (Cesar, 2016, s.p.): “Quero escrever uma espécie de longa elegia... Talvez não em forma de poesia, nem tampouco em prosa. Quase certamente numa espécie de prosa especial.” Nesse trecho de um de seus diários, Mansfield conta sobre o que buscava durante a escrita deste conto que compusera, “Bliss”. Essa é, inclusive, uma parte do fragmento selecionado por Ana C. como epígrafe de sua dissertação de mestrado – a tradução anotada desta mesma história mansfieldiana, “Bliss (Êxtase)”.

Ademais, esta declaração de Katherine Mansfield nos leva de volta às colocações de Pareyson quanto a forma, conteúdo e leitura. Decidir escrever em “prosa especial” contém traços de seu projeto poético e de sua identidade, pois desvela intenções literárias da autora para o conto; a forma-conteúdo que se encontrava em criação. E para nós essas marcas autorais são simultaneamente uma fronteira e uma bússola para quem traduz.

Se, por um lado, esses traços de “presença literária” – como preferia chamar Ana Cristina Cesar (2016) – representam uma área limítrofe para a criatividade do ato tradutório, eles se mostram também uma bússola, logo uma maneira de se orientar ao recriar a partir do trabalho do outro. Por isso consideramos fundamental a busca ativa de Ana C. pela presença literária de Katherine Mansfield em “Bliss”, assim como seu empenho em criar e transformar o material de trabalho para manter o que – em sua subjetividade de poeta e tradutora – leu como indispensável e marcadamente autoral no texto da escritora traduzida.

III. DO *BLISS* AO ÊXTASE: PAIXÃO E TÉCNICA AO (RE)CRIAR

Mudou tudo desde a última carta. Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura – era simplesmente idiota, todo mundo adorando ser marxista, e principalmente saquei que não ia nunca conseguir ler Lukács ou outros autores sérios. Em nome de que, pode me dizer? Senti aversão, fiquei 2 dias entre o cinismo e o tédio, até que encontrei uma solução brilhante: troquei o curso para “teoria e prática da tradução literária”. Um baratão (embora com menos ibope no Brasil, não te parece?). Traduzimos poemas e aí discutimos o que foi que aconteceu. Um maneira muito incrível de discutir teoria.

Trecho de uma das cartas de Ana C. a Heloisa Teixeira – Colchester, Inglaterra, 24.10.79 (Cesar, 1999, s.p.)

Nesse terceiro momento da pesquisa, a atenção estará voltada ao nosso objeto de estudo e ao que ele nos oferece para que compreendamos o percurso da Ana C. tradutora ao trabalhar com “Bliss”. Apesar de não se separar do todo, a tradutora apresenta sua poética de modo singular e, poderíamos dizer, mais direcionado – uma vez que contamos também com seus comentários acerca do material traduzido para nos orientarmos.

Iniciaremos este movimento com a discussão da relevância do ritmo na prosa poética e da presença literária da autoria em um texto fonte. São temas que surgem em um de seus ensaios sobre tradução – conforme sugerem cartas da autora (Cesar, 1999), todos foram escritos na época da elaboração da dissertação (por vezes em simultaneidade a ela). Eles se repetem quando Ana C. traduz “Bliss” e retoma a questão da importância rítmica na prosa poética e da presença literária autoral; ela cita os temas nas notas de processo e textos de apoio que redige e entrega junto da tradução do conto de Katherine Mansfield.

Em seguida, abordaremos diretamente essas notas de processo e textos de apoio aos quais nos referimos. Assim, munidas dos momentos anteriores deste trabalho, realizaremos uma descrição comentada das passagens em que Ana C. revela sua preocupação com o ritmo da prosa poética e a presença literária autoral. Apresentaremos também poemas em que o trabalho de Ana C. como tradutora encontram seu fazer como poeta – momentos em que suas preocupações com o texto se traduzem em poesia, para além do mundo acadêmico e do ofício da tradução. Isso porque, como veremos, em muitos instantes suas anotações de processo são uma chave de leitura que pode promover novas interpretações e sensibilidades ao mergulharmos em alguns de seus poemas e encontrarmos neles um pouco do que orienta a Ana C. tradutora. Ou mesmo um pouco do que Ana C. leu como projeto poético, ou presença literária, de Mansfield.

III. i. O ritmo na poesia, o ritmo na prosa

Em 1979, apareceu na minha casa agitadíssima com a ideia de concorrer a uma bolsa que a Rotary Foundation estava oferecendo para estudos no exterior. Acabamos discutindo exaustivamente qual seria o discurso que pudesse impressionar de fato os imponderáveis rotarianos na prova final que seria uma entrevista pública e formal, na sede do clube. Parece que o discurso foi correto. Ana viajou para Colchester, com a bolsa Rotary e com o firme propósito de estudar sociologia da literatura. Voltou, um ano e meio mais tarde, Master of Arts pela Universidade de Essex, com uma refinadíssima tradução de *Bliss*, de Katherine Mansfield.

Heloisa Teixeira em texto de apoio (Cesar, 1999, s.p.).

Embora sua trajetória tenha sido breve, Ana Cristina Cesar deixou diversos escritos acerca de crítica e tradução, dentre eles uma dissertação que lhe rendeu o título de Master of Arts *with distinction* pela Universidade de Essex, conforme apontamos anteriormente. É por meio desses seus materiais que Ana C. ainda parece conversar conosco sobre suas traduções. Ao trabalhar, dedicava atenção a cada filigrana de seu produto; o cuidado com seus poemas autorais aparecia também em seu modo detalhista de traduzir. Em *Crítica e Tradução* (de 1999 e republicado pela Cia. das Letras em 2016) temos tanto a seção “alguma poesia traduzida” quanto a reunião de três livros previamente publicados. São eles: *Literatura não é documento* (1980), *Escritos no Rio* (1993) e *Escritos da Inglaterra* (1988).

Em *Escritos da Inglaterra*, Armando Freitas Filho compilou postumamente reflexões da autora sobre literatura moderna traduzida. Fez isso junto da mãe dela, Maria Luiza Cruz. Nesse trecho da obra, encontramos a dissertação defendida por Ana Cristina Cesar em Essex, logo sua tradução anotada do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield. É esse o material que estudamos aqui com maior profundidade, especialmente seus registros acerca do processo tradutório.

Ao abriremos o livro nesta obra, recebe-nos um dos títulos escolhidos por Ana C. para sua dissertação: “PAIXÃO E TÉCNICA: tradução, em língua portuguesa, do conto ‘Bliss’, de Katherine Mansfield, seguida de oitenta anotações”. Como epígrafe, opta por um trecho do *Diário* de Mansfield que justifica a maneira como Ana C. batizou seu trabalho acadêmico.

Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em algo completo — se é que me entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho.

Escolhi não apenas o comprimento de cada frase, mas até mesmo o som de cada frase. Escolhi a cadência de cada parágrafo, até conseguir que eles ficassem inteiramente ajustados às frases, criados para elas naquele exato dia e momento. Depois leio o que escrevi em voz alta — inúmeras vezes —, como alguém que estivesse repassando uma

peça musical — tentando chegar cada vez mais perto da expressão perfeita, até lograr alcançá-la por completo.

Quero escrever uma espécie de longa elegia... Talvez não em forma de poesia, nem tampouco em prosa. Quase certamente numa espécie de prosa especial. (Cesar, 2016, s.p.)

Nesse escrito, a autora neozelandesa apresenta sua paixão pela técnica e explica que escolhe desde o comprimento e som de cada frase até a cadência de cada parágrafo. Ademais, como adiantamos, ressalta buscar atingir um produto que esteja próximo da perfeição e não seja nem prosa, nem poesia, mas “uma espécie de prosa especial” (Cesar, 2016, s.p.). Para ler mais sobre isso, revisitamos os volumes das cartas de Katherine Mansfield disponibilizados pela Victoria University of Wellington em sua biblioteca on-line. Fizemos isso para buscar outros momentos em que ela tivesse comentado sobre seu processo criativo ao escrever literatura; encontramos os seguintes trechos:

Não imagine que sinto vaidade quanto àquele esboçozinho. Era o método que me interessava explicar. Com frequência, pergunto-me se outros escritores fazem o mesmo. Se uma coisa realmente deu certo, a mim parece que não deve haver uma única palavra fora de lugar, ou alguma palavra que possa ser descartada. É nisso que MIRA minha escrita. Leva certo tempo até que se chegue minimamente próximo desse ponto.¹⁵ (Mansfield, 1930, p. 89)

Sinto a mesmíssima coisa quanto à escrita. Vivo temerosa de que meus sentimentos não durem o suficiente para que eu expresse tudo o que gostaria.¹⁶ (Mansfield, 1930, p. 79)

Os trechos se referem à escrita de diferentes contos. Isso vale inclusive para o selecionado por Ana C., que, enquanto traduzia “Bliss”, lia a correspondência e outros registros biográficos de Mansfield (deixamos abaixo um dos trechos de carta em que ela faz referência a isso). Essa procura incessante por uma prosa especial, intensamente ritmada e tão próxima da prosa poética que propunha Haroldo de Campos (2019), mostra-se um dos principais traços do projeto poético de Katherine Mansfield, uma de suas principais buscas ao produzir.

Acabo de ler uma das biografias de KM, escrita por LM, *her wife* [sua esposa], e tenho diante de mim outros pontos de vista, o *jo[ur]nal*, and of course [o diário, e é claro], a correspondência completa. Esqueci os contos *for the time being* [por um tempinho], uma coisa muito construída. Comento episódios com a Shirley e ela me diz se eu não acho meio obscena essa publicação de todas as intimidades de alguém, a escrita íntima que não é produzida para a reprodução industrial e o leitor desconhecido. Mas eu estou

¹⁵ *Don't think I'm vain about the little sketch. It's only the method I wanted to explain. I often wonder whether other writers do the same. If a thing has really come off it seems to me there mustn't be one single word out of place, or one word that could be taken out. That's how I AIM at writing. It will take some time to get anywhere near there.* [tradução nossa]

¹⁶ *I feel just the same about writing. I'm always afraid my feelings won't last long enough for me to have expressed all that I wanted to.* [tradução nossa]

fascinada pelo conflito entre as versões, e pelo conflito entre as cartas de KM para diferentes interlocutores, e pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obscuro que toda essa aparente confusão de verdade – *higher up* [alto nível]. (Cesar, 1999, s.p.)

Não a toa Ana C., que buscava identificar e recriar a presença literária de Mansfield em sua tradução, abre seu mestrado com um trecho em que a autora se declara aficionada pelo ritmo da prosa que compunha. Da mesma forma, não é coincidência essas descrições parecerem nos levar precisamente de volta à Ana C., com sua maneira cirúrgica e apaixonada de escrever poesia e traduzir. Afinal, há poucos capazes de captar e entender o ritmo e tom de um texto como quem lê, escreve, traduz e vive poemas.

Em um texto de apoio escrito por Heloisa Teixeira para um livro de cartas de Ana C., *Correspondência Incompleta*, a estudiosa – que organizou a obra – comenta sua impressão das sensações da amiga e pupila ao traduzir “Bliss”. Explica que neste trabalho, a fascinação de Ana C. pela figura do tradutor frente a frente com a escrita do outro, as escolhas e questões de linguagem que surgem à margem do texto, demonstram que sua dissertação supera uma mera análise erudita. “Na realidade, desenha sua profunda ansiedade diante da interdição de alguma coisa da qual Ana procurou, mas não encontrou tradução satisfatória, nem em Essex, nem em qualquer outro lugar” (Cesar, 1999, s.p.).

Assim, parece-nos que parte da busca apaixonada de Katherine Mansfield continua não apenas na tradução de Ana C., mas ecoa na vida da tradutora – e, necessariamente, em suas demais produções. Ecoar não significa apenas que traduzir “Bliss” e estudar Mansfield reaparece em produções futuras de Ana C., ou simultâneas à feitura da dissertação. Quer dizer também que ter escolhido fazer essa tradução – como foi o caso de Ana C., no contexto acadêmico que vivia – reflete as afinidades de quem fez essa opção. Mais do que isso, reflete o projeto poético dessa pessoa, que se vê crescentemente entrelaçado ao projeto poético da autoria do material fonte.

Ao trabalhar nos textos que temos estudado, a autora carioca já estava bastante imersa na vida acadêmica. Cursava seu segundo mestrado e apesar de, à época, ainda não ter sido publicada por editoras, já havia escrito a maior parte de seus poemas; além de reafirmar seu cuidado artesão nos textos da maturidade — de suas cartas particulares aos ensaios. Outro traço seu que parece ter amadurecido junto dela é o apreço pelo ritmo. Vale lembrar que desde muito cedo ela ditava versos para que os pais os redigissem e ditava padrões rítmicos para eles.

Como demonstraremos com mais exemplos no último trecho deste trabalho, o amor pelo ritmo reaparece com frequência não só em seus poemas — como no “onze horas” (1968), colocado a seguir —, mas também nas suas escolhas do que traduzir e estudar no campo da tradução.

onze horas

Hoje comprei um bloco novo.
 Pensei: a você o bloco, a você meu oco.
 Ao lápis a mão e os pensamentos em coro
 Me sugeriam rimas e sons mortos.
 Para, coisa. Se oculta, rosto.
 Cessa estes ecos porcos,
 Esta imundície coxa, este braço torto
 Reabre o tapume verde do poço,
 Salta dentro, ao negrume tosco
 E se nada resta afoga-se no lodo
 Para que sobre o resto do nada, o sono.
 (Sussurro.) Euvocê.

maio/68
 (Cesar, 2013, p. 156)

Aqui, Ana C. parece brincar especialmente com o som e musicalidade dos “o”s e “s”s, assim como o faz com as curvas e sinuosidades dessas letras, que ganham carne e sensualidade conforme se entrelaçam às outras imagens do poema – sobretudo as partes do corpo e outros elementos físicos. Podemos ler palavras suas sobre esta preocupação rítmica – inclusive aplicadas à tradução – em um dos ensaios que Ana C. escreveu para uma disciplina cursada em Essex. Em *O ritmo e a tradução da prosa* (2016), o título já nos aponta a principal preocupação da pesquisadora ao redigir esse texto.

Nele, Ana C. analisa comparativamente duas traduções de Machado de Assis para a língua inglesa; mais especificamente, trechos do capítulo “O delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. As obras estudadas são *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas*, publicada pelo Instituto Nacional do livro em 1955, com tradução de E. Percy Ellis, e *Epitath of a Small Winner*, publicada pela Penguin em 1973 e traduzida por William L. Grossman.

Ana C. justifica a escolha do capítulo selecionado por ele ser como uma unidade fechada que se pudesse destacar do livro, visto que não está diretamente relacionado com a trama. Em um momento de ironia mais afiada, o próprio narrador sugere a possibilidade de pularmos sua leitura. Ademais, a autora aponta detalhes que percebe em “O delírio”. Nota que o “caráter delirante do capítulo leva a um certo senso de liberdade, que revela mais claramente certas obsessões rítmicas. O próprio conteúdo do capítulo favorece esse tipo de *insistências*.” (Cesar, 2016, p. 415). Com isso em mente, Ana C. escolhe para análise trechos que acredita coincidirem

com momentos nos quais o senso de ritmo se apresenta de maneira mais marcante no original. Dessa forma, são partes do capítulo em que as interpretações rítmicas dos tradutores tendem a diferir — consciente ou inconscientemente. Abre-se, então, espaço para a discussão acerca do peso do ritmo na tradução da prosa.

Porém, antes de continuarmos, é preciso entender: o que seria o ritmo a que Ana Cristina Cesar faz menção? Essa é uma questão que Ana C. responde paulatina e constantemente ao longo de seu ensaio. Faz isso por meio de pistas e reflexões abertas, mas sem trazer uma definição propriamente dita do termo. Em seu parágrafo inicial, lembra-nos do sentimento que nos embala ao mergulharmos em um romance e internalizarmos seu padrão rítmico:

DEPOIS DE LERMOS UM ROMANCE durante toda uma tarde e nos deixarmos envolver pelo fascínio da leitura, pode se entranhar em nós *uma espécie de melodia, um ritmo de narração*, que flui e retorna como *uma canção* — e que pode até mesmo moldar o rumo do nosso pensamento. *É mais do que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical* que organiza o mundo do romance e que teima também em organizar o nosso próprio mundo interior. *É uma impressão* que pode nos marcar mais profundamente do que a própria trama, porque vai penetrando imperceptivelmente, tal qual *uma voz inesquecível*; esse dom, nós não o pedimos, mas ele não nos abandonará. (grifos nossos) (Cesar, 2016, p. 412)

Ao mesmo passo em que busca substantivos próximos do que considera *ritmo*, Ana C. incorpora essas impressões ao seu texto e torna o próprio parágrafo um exemplo do que discutirá ao longo do ensaio. Em outro momento, ao falar da presença constante da narração nos últimos romances de Machado de Assis, a autora busca delimitar *ritmo* novamente. Compara-o a um certo fluir sintático; à preferência por determinadas “alternâncias cuidadosas entre movimentos sintáticos curtos e longos, que tendem ao paralelismo” (Cesar, 2016, p. 413).

Quando busca delinear o que entende por rítmica narrativa, Ana C. volta com frequência à temática da obsessão, da repetição. Destaca que é tênue o limite entre a redundância e a idiossincrasia estilística e que resta ao grande estilista “disfarçar suas próprias obsessões (ou às vezes engoli-las)” (Cesar, 2016, p. 416). Nessa última citação, a autora alude, especificamente, à importância de ser mantida a fluência na prosa; à relevância de, em simultaneidade, controlar o desejo pela circunlocução e evitar a diluição excessiva do estilo. Um apontamento que nos leva a outra questão fundamental do ensaio: as diferenças entre o ritmo na prosa e na poesia.

Um dos aspectos mais importantes a serem trabalhados na tradução de poesia é o ritmo. Porém, ao traduzir prosa, o peso maior tende a recair, acima de tudo, sobre questões semânticas. Em outras palavras, como reitera Ana Cristina Cesar (2016), quem traduz prosa não se preocupa com a reprodução de efeitos rítmicos como quem traduz poesia. A autora critica essa falta de

prioridade por considerar a atenção ao ritmo parte da “fluência tradutória”, tão valorizada pelo mercado editorial e pelos leitores.

Ana C. nos diz: “estou me referindo a algo mais específico, a um aspecto da ‘fluência’, que se poderia denominar de *ritmo poético da prosa*. (grifo nosso)” (Cesar, 2016, p. 414). A partir dessa consideração, a autora discute a unidade que, juntos, formam sintaxe, ritmo e conteúdo na prosa. Enquanto na poesia o ritmo consegue ser medido e pode criar leis próprias no que diz respeito à sintaxe e ao conteúdo, na prosa “o ritmo não é mensurável e depende diretamente da sintaxe e do conteúdo; pode, então, acontecer que a consciência de ritmo que o texto nos transmitiu se evapore, capitulando perante o interesse pela trama do livro.” (Cesar, 2016, p. 414). Assim, para Ana C., a principal diferença quando consideramos questões rítmicas na prosa e na poesia seria a maneira como o ritmo se manifesta e sua mensurabilidade. Enquanto na poesia ele pode ou não estar diretamente ligado ao conteúdo e à sintaxe, na prosa é sempre em unidade a esses aspectos que o ritmo se apresentará.

Ainda são poucos os escritos em estudos da tradução que têm como foco o ritmo na prosa, ou o que Ana Cristina Cesar chamou de ritmo poético da prosa. No entanto, por mais que suas produções acerca desse tema datem do fim dos anos 1970 e início dos 1980, ela não foi a primeira ou única a pensar no assunto. Para complementar estas reflexões acerca da rítmica narrativa, trazemos um teórico que também estudou e escreveu sobre ritmo na prosa.

Fazemos menção a Amado Alonso, um filólogo de origem espanhola. Era também linguista e crítico literário e ficou conhecido como um dos fundadores da estilística. Em 1955, foi publicada em caráter inédito *Materia y forma en poesía*, obra sua em que discute, dentre diversos outros temas, a musicalidade na prosa de Ramón María del Valle-Inclán. Para isso, dedica algumas páginas à discussão de: ritmo da prosa; ritmo como figura dinâmica; complexidades rítmicas em um período; ritmo do pensamento; e as peculiaridades rítmicas da prosa valle-inclániana. Este trecho de sua obra foi lido por Ana C.; após mencionar o autor, e fazer uma citação direta da obra aqui aludida, ela afirma: “essa distinção lúcida constituirá minha orientação básica” (Cesar, 2016, p. 415).

Para além dos excertos que Ana C. optou por incluir em seu ensaio, traremos para este trabalho outras reflexões de Alonso (1986). Uma delas é sua primeira colocação acerca do que diferenciaria, especifica e radicalmente, o ritmo da prosa e o da poesia: o fato de as figuras melódica e rítmica se tornarem uma só quando falamos de prosa, além de cair por terra a questão métrica. Dessa forma, não é que essas figuras coincidam; para Alonso, o que acontece é: na

prosa, a figura melódica passa a desempenhar o papel típico da rítmica. Mais adiante, ao analisar trechos de Valle-Inclán, vem uma das passagens que Ana C. citou em seu texto:

Qual seria o ritmo destes dois períodos? *É inútil buscar elementos do verso, números de sílabas – ou pés, ou acentos dispostos segundo um padrão rítmico. Sem dúvidas sentimos “quebras”, porém elas não obedecem a uma metrificação, como ocorre com o verso; uma metrificação indiferente ao sentido e que se repete, ou alterna, regularmente. Aqui, todas as “quebras” são exclusivamente de sentido e, de forma mais concreta, sintáticas.*¹⁷ (grifos nossos) (Alonso, 1985, p. 270-271)

Ao citar este trecho, Ana C. omitiu com colchetes apenas o esclarecimento sobre verso que vem depois do ponto e vírgula (destacados por mim em negrito). Vemos nos grifos em itálico muito do que se tornou a impressão que a própria autora internalizou quanto a ritmo na prosa. Apropriou-se desse discurso e o continuou, já que incluiu na reflexão o elemento *conteúdo*. Esse passo é de extrema relevância, pois demonstra que a análise de padrões rítmicos não pode se deter ou limitar a aspectos sintáticos e melódicos, já que são muitas vezes as imagens projetadas e a tensão dos momentos narrativos que ajustam o compasso e o tom da prosa.

Por último, consideramos relevante destacar outras duas diferenças qualitativas que Alonso (1986) elenca e que distanciam o ritmo do verso daquele da prosa. A primeira é que as unidades métricas em que se divide um período na prosa são, inevitavelmente, sintáticas. A segunda é que o verso é uma maneira de metrifcar e, portanto, de contar poeticamente. As unidades da prosa rítmica, por outro lado, estariam alheias a qualquer tentativa de metrifcação. Vale ressaltar que esta última colocação também moldou significativamente a percepção de Ana C. acerca do ritmo poético da prosa, uma vez que, para a autora, a não mensurabilidade da prosa rítmica também é uma das principais diferenças entre ela e a poesia.

Fica evidente, então, a importância da questão rítmica na produção da agente criadora, Ana C.. Percebe-se também que a autora evita fechar-se em um conceito de ritmo ao mesmo passo em que busca delimitá-lo por meio de comparações, exemplos e reflexões. Assim, ritmo é para ela “uma espécie de melodia, um ritmo de narração, [...] mais que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical [,] [...] uma impressão [,] [...] uma voz inesquecível; esse dom” (Cesar, 2016, p. 412). Neste ensaio que estudamos ao longo das últimas páginas, ela explica ver o ritmo da prosa, em específico, como parte da fluência tradutória, como parte

¹⁷ *¿En qué consiste el ritmo de estos dos periodos? Es inútil ir rastreando elementos del verso, número de sílabas, o pies, o acentos dispuestos según un canon rítmico. Ciertamente sentimos divisiones, pero estas no obedecen a una unidad de medida como el verso: unidad de medida indiferente al sentido y que se repite o alterna reglamentemente con otras unidades. Aquí todas las divisiones lo son exclusivamente de sentido, y, más concretamente, sintáticas.* [tradução nossa]

importante do trabalho de quem traduz. Por acreditar nisso, sobretudo ao traduzir alguém que prezava tanto por uma “prosa especial” e marcadamente ritmada, Ana C. praticava mesmo essa atenção ao ritmo na hora de traduzir.

No entanto, essa aproximação entre prosa e poesia – especialmente quando falamos em seu processo de tradução – podem dividir opiniões de tradutores que também teorizam o fazer tradutório.

Para nós, neste momento do trabalho, são especialmente relevantes os questionamentos e propostas de Caetano Galindo, tradutor e professor brasileiro que contribui recorrentemente para o campo da tradução literária. Em seu ensaio *Tradução & ficção*, para além de abordar o papel da criatividade ao se traduzir prosa, Galindo parte de uma constatação que evidencia diferenças entre como a tradução é percebida no Brasil e nos EUA. Por mais que em ambos predomine, quantitativamente, a produção tradutória técnica, em nosso país a tendência maior é de ser estudada a tradução literária.

Da mesma forma, compara a situação da tradução “não literária”/ literária com a questão da tradução de poesia/ de prosa. Embora seja menos numerosa, em diversos sentidos é ela, a poesia, que predomina dentre os estudos e é mais reconhecida na academia. Apesar de menos volumosa em títulos publicados, vendas e “em relevância para a formação da maioria dos leitores”, parte representativa da “reflexão teórica dos estudos da tradução literária se debruça sobre a tradução da poesia, ela também linguagem de exceção no sentido quantitativo” (Galindo, 2015, p. 100).

Em meio a esta discussão, Galindo (2015) aponta que os estudos da poética, que tendem a explicá-la como uma busca pelos traços criativos de determinado artista, muitas vezes se atem sim exclusivamente ao estudo da poesia. Desta forma, a abordagem e aprofundamento na avaliação da tradução de prosa romanesca¹⁸ seria um vácuo nos nossos estudos tradutológicos. Então, Galindo propõe uma questão que busca diferenciar prosa romanesca, prosa comunicativa e discurso poético: “Como avaliar uma tradução de prosa romanesca, relevando nela o que nela a distingue da tradução de prosa comunicativa, digamos, e, ao mesmo tempo, marcando nela o que a separa do discurso poético”? (Galindo, 2015, p. 101).

¹⁸ Segundo Galindo (2015, p. 99-100), ao explicar seu recorte, a tradução da prosa romanesca, ela seria: prosa de ficção, prosa literária, prosa. Contos, novelas, romances. Todas as manifestações do prosaico na literatura. Posso, portanto, me referir ao romance ou ao romanesco, nas linhas que se seguem, e estar ainda me referindo a qualquer uma dessas linhas, a qualquer um desses registros da prosa literária.

Assim, sem o propósito de diminuir a poesia e a tradução dela, Galindo demonstra como estão mais cristalizados e estabelecidos seus mecanismos de análise. Em seguida, menciona a tentação de ser adotado esse instrumental poético ao analisarmos, por exemplo, um conto a ser traduzido. Ao comentar trechos do conto “Incarnations of Burned Children”, de David Foster Wallace, o tradutor aponta como seria fácil perceber seu efeito métrico, aborda também o papel desta forma na condução do leitor. Trat-se de “ritmo, condução, quase versificação”... para ele, este é um caso “em que aquele instrumental da poética serve muito bem para explicitar os problemas colocados diante do tradutor” (Galindo, 2015, p. 104). Talvez uma sensação semelhante à de Ana C. ao trabalhar com “Bliss”.

No entanto, é a partir desta afirmação que Galindo continua sua diferenciação entre traduzir prosa romanesca e poesia. Destaca o fato de as mais típicas narrativas terem sempre um arco/ movimento/ trama, uma “estória” dirigida, decupada, montada. É neste formato “que se estabelece a qualidade romanesca, o mérito estético, o valor literário final do texto”. Para ele, no entanto, “boa parte dos recursos de nível macro de que dependem a literariedade e, em última instância, a qualidade do texto traduzido independe de procedimentos tradutórios especialmente inventivos” (Galindo, 2015, p. 105-6).

Chega-se, então, ao momento em que, distanciada do traduzir poesia, a tradução de prosa romanesca se vê mais próxima da tradução técnica, em que os recursos estilísticos não teriam tanto peso. Galindo afasta essa possibilidade ao

dizer que o necessário para alguém traduzir competentemente aquela prosa romanesca é, além da competência tradutória geral (fator, aliás, que estamos muito longe de poder definir), um verniz de preocupação poética, de ouvido métrico-aliterativo-asonante. O tradutor de prosa literária, portanto, como uma versão poeticizada do tradutor de prosa comunicativa. (Galindo, 2015, p. 106-7)

Na sequência, Galindo indica que ensaiará “alguns critérios positivos de definição do que separa o tradutor do romanesco do tradutor do poético” (p. 107). Dentre esses critérios, o tradutor coloca a relevância da coerência temático-vocabular em um romance, pois isso terá possivelmente efeitos e efetividades textuais centrais à história. A principal diferença do romance é como ele se prolonga — assim como é mais extenso o tempo de contato entre quem o traduz e ele. Nisso, há também uma questão de escala — mais páginas para que a julguem uma má tradução por conta de algumas inconsistências; mais possibilidade de variedade e diferentes níveis de sofisticação em um mesmo texto.

Se a expressão do poeta é a de um eu definido – com sua própria identidade, suas marcas estilísticas e pessoais –, as vozes presentes em um romance geralmente originam-se de diferentes camadas da sociedade, com perspectivas éticas, estéticas e estilísticas diversas, provenientes de mundos fundamentalmente distintos. Segundo Galindo (2015), essas vozes contribuem para a composição do amplo e variado mundo retratado na prosa literária de alta qualidade.

Portanto, como destaca Galindo (2015), é necessário que o tradutor de prosa literária, assim como o romancista, esteja familiarizado com um amplo espectro de variedades linguísticas. É esperado de quem traduz, assim como de quem escreve romances, um profundo apreço pela língua – não apenas no sentido de extrair dela uma voz única e esteticamente agradável, mas também de aceitar e compreender seus elementos. É essencial possuir uma sensibilidade auditiva que aprecie tanto o belo quanto o estranho, o chocante e o novo, o convencional e o inovador.

Assim, a especificidade da tradução romanesca seria seu caráter inespecífico. É a necessidade de reconstruir algo que não possui uma identidade estável desde o início, de reproduzir aquilo que, inicialmente, se apresenta como uma criação instável. E quanto maior a inespecificidade, maior o espaço para a criação, pois se intensificará a intervenção subjetiva de quem traduzirá esse inespecífico. Isso porque quem interpretará, lerá, dialogará com essa obra será um ser encarnado, como desenvolvemos mais a fundo em nosso segundo momento, com Vincent Colapietro e Luigi Pareyson.

Caso pensemos em “Bliss (Êxtase)”, por exemplo, falar de sua tradução é falar de como Ana C. lidou com um conto idealizado para que seu ritmo – sobretudo as oscilações que acompanham as intensas emoções da protagonista – beire à perfeição (aos olhos de Katherine Mansfield). Mesmo a sensibilidade para identificar e compreender isso depende de pesquisa – o movimento da tradutora de se envolver em textos íntimos da autora – e de um ouvido atento e cuidadoso aos termos, repetições e jogos sintáticos e de pontuação coordenados pela presença literária de Mansfield. Talvez a sintonia entre autoria/tradução tenha funcionado bem neste caso justamente pela afinidade incomum entre o projeto poético das duas.

Como apresentamos no primeiro momento desta pesquisa, há uma série de encontros e desencontros entre o que depreendemos da vida e produção de Ana C. e Mansfield, mas uma característica que deixamos para comentar aqui ao final é a questão da “fusão de ficção e de autobiografia” (Cesar, 2016, p. 328) como traço marcante das duas. Assim, a literatura ficcional que se aproxima da vida da artista criadora. Já discutimos sobre a impossibilidade de não

deixarmos rastros de nosso espaço-tempo e individualidades ao produzir, mas no caso delas, o vínculo entre vida e obra se torna uma chave de leitura preciosa — ainda que bastante escorregadia e, frequentemente, um aspecto que elas encaram como jogo. Não fazemos referência a obras confessionais, mas a criações que parecem flertar com o autobiográfico e permeá-lo de elementos de imaginação até que surja uma espécie de ficção de si mesma, ou autoficção.

Ainda que esta pesquisa não pretenda se aprofundar nessa faceta de Ana Cristina Cesar, aqui pensamos em teóricos como Isabelle Grell (2010) e Serge Doubrovsky (2007), pois reiteram que ler uma autoficção é ler um texto, nunca uma vida. Isso porque nenhuma autobiografia ou texto de autoficção pode capturar fielmente uma vida — como o faria, segundo Doubrovsky, uma fotografia¹⁹. Enquanto a vida é vivida no corpo, o texto não transcende seu estado de representação. O que o texto pode ser é uma tentativa de recriação de experiências íntimas: espelho que altera, ficcionalização do que se viveu.

Ana C. brinca com essa questão principalmente em *Luvas de pelica*, livro de poesia que publicou independentemente durante seu mestrado em Essex; portanto, enquanto preparava sua tradução e ia “mergulhando, paralelamente, no diário de KM, em suas cartas e biografias” (Cesar, 2016, p. 327). Em *Luvas de pelica*, retrata sua aparente literatura confessional e autobiográfica como um show de ilusionismo, um truque de magia — e, para isso, incorpora muito da “prosa especial” de Mansfield ao escrevê-lo.

Ainda quanto a este flerte das duas com um jogo em que ficção e autobiografia se entrelaçam, ele nos ajuda a entender o que promoveu o encontro literário de Ana C. e Mansfield. Fazemos menção a isso pois foi assim que Ana C. indica ter chegado ao desejo de traduzir “Bliss”:

Não chegarei ao extremo de buscar traços de “ser” de KM no conto “Bliss”, o que já foi feito por outro ensaísta. No entanto, *na qualidade de autora, essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz. E, na qualidade de tradutora — alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor —, não consigo deixar de estabelecer uma relação pessoal entre “Bliss” e a figura de KM* (grifo nosso). (Cesar, 2016, p. 328)

Partimos, então, de uma Ana C. que antes de apresentar sua tradução e anotações de processo, esboça um pouco de sua leitura do texto de trabalho. Aponta o que a seduz e aproxima

¹⁹ Que, para nós, também não pode ser vista com inocência. Trata-se de uma representação, mediação, tradução de um olhar.

dele: a narrativa intimista e próxima de como ela própria produz literatura — temática autoficcional, enfoque no íntimo, cuidado especial com o ritmo e a forma. Comenta também sobre como sua abordagem, conscientemente pessoal, guia seu jeito de traduzir e as prioridades que estabelece ao fazê-lo — sendo a maior delas apresentada sutilmente na seleção do trecho do *Diário* de Mansfield que serve de epígrafe à pesquisa e ilustra o título dela. No entanto, não é apenas nas menções a esse projeto poético de Katherine Mansfield — atingir uma prosa especial e uma proximidade da perfeição ao escrever — que a paixão e a técnica aparecem na dissertação de Ana C..

Vemos isso com maior nitidez na forma como Ana C. decide lidar com suas anotações de processo. Em sua “introdução”, esclarece o lugar que as notas de rodapé ocuparão em seu ensaio, além de comentar brevemente sobre o conteúdo delas e procurar classificá-las. A autora explicita que em seu trabalho “as notas, essencialmente discretas, são promovidas à categoria de própria substância do texto” (Cesar, 2016, p. 326). Isso porque é nessas anotações que o leitor encontrará a dissertação de fato, uma vez que “ultrapassam o espaço reduzido de um pé de página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado” (Cesar, 2016, p. 326). Assim, é no próprio corpo do texto que podem ser lidas as oitenta observações redigidas durante a tradução. Ao se justificar, a tradutora elucida que, espontaneamente, elas absorveram a “substância primordial do ensaio ‘a respeito da tradução’” (Cesar, 2016, p. 326).

Aponta também que, em extensão, essas notas superam o conto e sua tradução, assim como se mostram capazes de desvendar gradualmente o curso do processo tradutório. Ademais, Ana C. destaca que “elas convergem, passo a passo, para os movimentos da mão e da mente do tradutor [...] [. Assim,] seguem a trilha do meu próprio pensamento durante a tradução e tentam dar-lhe caráter gráfico (na medida do possível)” (Cesar, 2016, p. 327). Vemos, então, uma significativa preocupação e cuidado com a técnica tradutória, com o percurso criativo. O fato de as notas de pé de página se tornarem “notas de toda a página” é uma evidência quase metafórica disso, uma reiteração concreta de seu posicionamento.

Quanto à paixão, esta transparece principalmente na apresentação do conteúdo dessas anotações. São redigidas de forma bastante fluente e sincera, de maneira que não chegam a ser informais, mas lembram um diário tradutório, uma transcrição de dúvidas e reflexões. Mesmo em suas justificativas e exemplos, seu tom tende a aproximar-se do pessoal. Como aponta Leila C. M. Darin (2015) em seu artigo *Tradução literária e discussão estética: criando e recriando felicidade*, a maneira honesta e despretensiosa com que Ana C. expõe seus impasses e dúvidas torna as notas ainda mais interessantes. A tradutora ensaísta não teme nem hesita em portar-se

como escritora e fazer escolhas embasadas “em sua leitura e em seu talento de poeta” (Darin, 2015, p. 41). E é claro que um elemento se entrelaça ao outro a todo momento, pois, da maneira como percebemos, tanto para Ana C. quanto para Mansfield paixão e técnica não se apartam no curso do fazer poético.

III. ii. (Des)encontros entre a poesia e a prosa especial de Ana C.

Estou escrevendo sobre as traduções do Augusto de Campos dentro do projeto lá deles. Me cansa um pouco, é que eu preciso inventar ensaio. Bom é traduzir. Técnica para fora. Não esquece a Mansfield pra mim.

Trecho de uma das cartas de Ana C. a Heloisa Teixeira – sem data ou data ilegível (Cesar, 1999, s.p.)

Lidas e discutidas nossas referências teóricas – com a própria Ana Cristina Cesar dentre elas –, podemos nos dedicar à parte favorita da autora: a prática que concretiza a poética e essas reflexões, o traduzir em curso, o produto em feitura. Para nós, esse momento será não de traduzir, mas de acompanhar a tradutora enquanto ela registra seus momentos de êxtase e angústia, segurança e insatisfação diante do trabalho que desenvolvia. A mesma Ana C. que lia com encantamento e avidez a correspondência de “KM” – como ela se referia a Mansfield –, era esta, que admite em uma carta de 04.10.80 a Heloisa Teixeira (Cesar, 1999, s.p.): “estou completamente sem saco para Miss Mansfield que já teve lugar de honra”. Ou a que, ao final daquele mês de outubro de 1980, escreveu à mesma interlocutora: “terminei de redigir a tese on Mansfield, vai se chamar *The Annotated Bliss* se eu tiver cara dura. Estou datilografando devagar” (Cesar, 1999, s.p.).

Ainda que também tenha escrito sobre outras autoras que traduziu – e até mesmo deixado anotações sobre este processo –, neste período de sua carreira nenhuma influenciou Ana C. como Katherine Mansfield. Nem mesmo Emily Dickinson, por quem sentia grande admiração desde seu primeiro intercâmbio à Inglaterra (Cesar, 2022) e sobre quem redigiu o belo ensaio *Cinco e meio* meses antes do depósito da dissertação. Nele, estuda o estilo da poeta estadunidense a fundo antes de traduzir alguns de seus poemas e fazer anotações sobre esta experiência. A propósito, como os mestrandos de Essex tinham certa liberdade quando ao formato de sua dissertação, acreditamos ter sido deste primeiro contato com uma “tradução anotada” que Ana C. tenha trazido a ideia de escrever notas enquanto traduzia o conto. No trecho abaixo, em mais uma carta a Heloisa Teixeira – esta de 29.05.80 –, a autora comenta um

pouco sobre sua nova paixão/ obsessão/ paixão-obsessão, afinal havia iniciado as leituras para a elaboração do trabalho final:

As teorias recuam, assim como uma sintaxe meio delirante que às vezes me ataca a cabeça em mania. Fico horas no meu quarto e gostando e inventando. Coisas para fazer. Entrei numa de literatura, é o meu brinquedo. Depois da Emily Dickinson, estou em fase de Katherine Mansfield, leio tudo, inclusive biografias ordinárias (que leio arrepiada, *I must confess* que para dizer a verdade estou achando cartas e biografias mais arrepiantes que a literatura) e fico sonhando com essa personagem. **Também escrevo um caderno, quero fazer um livro que é prosa, que é quase um diário, que conta grandes coisas se passando em quatinhos.** (grifo nosso) (Cesar, 1999, s.p.)

Com os trechos do diário e das cartas de Katherine Mansfield ainda recentes na memória – uma vez que os trouxemos neste mesmo momento da pesquisa –, fica evidente a animação de Ana C. com a presença literária de Mansfield e sua consciência de que mesmo nestes registros íntimos²⁰, só se tem acesso a uma narrativa da vida, não à vida em si. Não é tão diferente desta nossa pesquisa, que a cada parágrafo constrói um pouco mais de sua própria Ana C. em uma tentativa (necessariamente falha, assim como seria qualquer outra) de resgatar suas singularidades e diálogos. No entanto, o que nos chama mais a atenção é o trecho que destacamos em negrito. Nele, Ana C. comenta estar interessada em escrever um livro de prosa que é quase um diário, “que conta grandes coisas se passando em quatinhos” (Cesar, 1999, s.p.).

A descrição e o *timing* (maio de 1980) caem perfeitamente não apenas para *Luvas de pelica* – livro de poesia em prosa que Ana C. publicou de forma independente enquanto ainda estava na Inglaterra –, mas também para “Bliss” (1918), com seus cômodos que parecem pequenos para as confissões que guardam e das quais participam. Para deixar as semelhanças de forma-conteúdo mais evidentes e todo este momento do trabalho mais claro, façamos um breve resumo comentado desse conto de Mansfield e do livro que Ana C. escreveu durante seu mestrado em Tradução.

Desejo e juventude à flor da pele, sensações incontornáveis; sabores, texturas, aromas, vozes e cores que dominam as páginas. Em “Bliss” acompanhamos parte de um dia na vida de Bertha Young, uma jovem mãe casada e socialmente bem posicionada que, inexplicável e

²⁰ Os quais, como Ana C. compartilha no trecho abaixo – já trazido no início deste momento da pesquisa –, não se escreve pensando em qualquer tipo de publicação (por mais que, para ela, não deixe de ser uma manifestação literária, Mansfield como personagem que interage com outras personagens): “Comento episódios com a Shirley e ela me diz se eu não acho meio obscena essa publicação de todas as intimidades de alguém, a escrita íntima que não é produzida para a reprodução industrial e o leitor desconhecido. Mas eu estou fascinada pelo conflito entre as versões, e pelo conflito entre as cartas de KM para diferentes interlocutores, e pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obscuro que toda essa aparente confusão de verdade” (Cesar, 1999, s.p.).

inesperadamente, sente algo especial começar a queimar em seu peito ao entardecer; uma sensação única e que, a partir desse momento, consome a moça e passa a lhe acometer em ondas pelo restante do dia.

O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase — absoluto êxtase! — como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo? (Cesar, 2016, p. 353)

Bertha se prepara para uma noite de festa onde mora: alguns convidados virão jantar na casa do jovem casal (ela e seu marido, Harry). Arrebatada por essa euforia que aumenta e diminui sem aviso, a jovem cuida de cada detalhe do espaço: das frutas que combinam com a mobília às almofadas do sofá. Enquanto ninguém chega, vai até o quartinho da filha e a encontra sendo alimentada pela babá, que se mostra incomodada pela presença da patroa, como se ela fosse uma distração inconveniente para o bebê. Pede permissão para ficar com a pequena — como se não fosse sua, como se fosse a boneca de outra menina ou. “Para que então ter um bebê se é preciso mantê-lo não num estojo como um violino raro — mas nos braços de outra mulher?” (Cesar, 2016, p. 355).

“Você é um amor — um amor!”, disse beijando o seu bebê tão quentinho. “Eu gosto muito de você. Eu gosto muito de você.”

E realmente, ela amava tanto a pequena B — seu pescocinho se inclinando para a frente, seus dedinhos do pé que brilhavam transparentes contra o fogo da lareira — e toda aquela sensação de êxtase voltou novamente, e novamente ela não sabia como exprimir aquilo — e o que fazer daquilo.

“Telefone para a senhora” — era a babá que voltava triunfante e agarrava a *sua* pequena B.

Voando escada abaixo. Era Harry. (Cesar, 2016, p. 355-356)

Seu marido se atrasaria para o jantar, assim teria de iniciar sozinha a recepção do excêntrico casal Norman Knight, do jovem poeta Eddie Warren e da belíssima e prateada Miss Pearl Fulton. Enquanto pensa nesta última convidada e em como Harry costuma se desfazer dela — tão misteriosa e apaixonante para Bertha —, a anfitriã continua ativa; sem poder conter o fogo em seu peito, chama que agora se intensificava. Sozinha, vai até a janela e observa seu belo jardim, sua luxuriante e florida árvore de peras.

“Eu estou feliz demais — demais!”, murmurou.

E parecia ver dentro de suas pálpebras a maravilhosa árvore do jardim, completamente em flor, como um símbolo da sua própria vida.

Era verdade — ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como nunca, davam-se esplendidamente bem, eram realmente bons companheiros. Ela tinha um bebê adorável. Não havia que se preocupar com dinheiro. A casa e o jardim eram

absolutamente satisfatórios. E os amigos — amigos modernos, envolventes, escritores e pintores e poetas ou pessoas interessadas em questões sociais —, exatamente os amigos que eles desejavam. E havia livros, e a música, e uma ótima costureirinha recém-descoberta, e eles iam viajar para o exterior no verão, e a cozinheira nova fazia omeletes fantásticas... (Cesar, 2016, p. 357-358)

Harry, atrasado, aparece antes de Miss Fulton, a última convidada a chegar. Ao encostar na bela loira, as centelhas ganham ainda mais intensidade: “O que é que havia no contato com aquele braço que aticava — aticava — incendiava — incendiava — o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir — e o que fazer daquilo?” (Cesar, 2016, p. 361). Ademais, há, da parte de Bertha, certeza de que a jovem banhada de lua sinta o mesmo: “Mas Bertha sabia, subitamente, como se elas tivessem trocado o olhar mais longo e mais íntimo — como se elas tivessem dito uma para a outra: ‘Você, também?’ —, que Pearl Fulton, ao mexer a bela sopa vermelha no prato cinza, estava sentindo exatamente o que ela estava sentindo” (Cesar, 2016, p. 361).

No entanto, ao final de uma noite animada, todo esse êxtase múltiplo – desejo, ternura, amor – que se acumula (como em taças arredondadas de champagne) antes de transbordar se despede tão repentinamente quanto chegou. Mas agora há um motivo. Depois de desejar ardentemente seu marido pela primeira vez na vida e acreditar ter compartilhado com Miss Fulton um momento de contemplação dessa eletricidade que trocam entre si – instante guiado pela frondosa árvore de peras que domina o jardim e parte do céu tomado pela lua –, Bertha vê os dois juntos. Percebe que seu marido tem algo com a moça vestida de prata. O êxtase dá, então, lugar à dúvida. “Bertha apenas correu para as longas janelas dando para o jardim. ‘E agora, o que vai acontecer?’, exclamou. Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre” (Cesar, 2016, p. 367).

Assim, vemos sentimentos e sensações intensos que vislumbram o exterior – e inclusive o idealizam – sem nunca transbordarem desses cômodos. Cômodos esses que os seguram do lado de dentro, talvez em um paralelo com o que faz Bertha ao conter para si toda essa vivência avassaladora que aflora em seu interior. Essa epifania, essa vontade e desejo que comumente são associados à bissexualidade de Katherine Mansfield, além de sua juventude, casamento e da doença respiratória que lhe acometera e, em tantos dias, a mantinha em casa.

Já em *Luvas de pelica*, vemos o que nos parece o “livro de prosa” que Ana C. explicou estar escrevendo enquanto elaborava seu “Êxtase (Bliss)”. Um livro de quatinhos, meio diário. Como é recorrente na obra da poeta, apaixonada pela fusão entre ficção-vida e dona de um coração cleptomaniaco (para utilizar uma imagem deste seu livro), ter familiaridade com suas

referências e momentos se mostra uma – ainda que não indispensável – interessante chave de leitura. Os traços mansfieldianos vêm de formas variadas. Desde a fixação e estudo das possibilidades do termo *bliss* até menções diretas a Katherine Mansfield, Ida Baker e outras “personagens” de sua correspondência publicada. Desde a apropriação das repetições da autora neozelandesa até reimaginações emaranhadas nas características e vivências de Bertha Young.

Vejamos alguns exemplos, começando com seu fascínio por *bliss*; ao traduzir esse termo como “êxtase”, Ana C. enriquece a língua portuguesa. Até então, ele não era usual como expressão desta alegria eufórica, desejosa e intensa. Sua primeira anotação de processo tradutório é justamente sobre isso, sobre essa busca por uma palavra que fosse tão bela quando *bliss* e traduzisse para o português esse sentimento que é (simultaneamente) enlevo, roubo, deleite.

Em *Luvas de pelica*, temos os seguintes versos em prosa – que colocamos em tópicos para que sejam lidos mais detida e separadamente, visto que são fragmentos de instantes distintos do livro:

- “Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss” (Cesar, 2020, p. 106);
- “Dia a dia: entrei num telefone público em Paris; disquei o número do sinal possível de bliss; não estão respondendo, não tem ninguém em casa” (Cesar, 2020, p. 106);
- “Depressa porque é bliss sem trama para os netos, sem fio nervoso comendo solto sequências inteiras sem trucagem” (Cesar, 2020, p. 113);
- “Blissful Sunday afternoon [Uma blissful tarde num domingo] enroscada na cama. [...] Meu olho pensa mas esquecerei depressa blissful Sunday afternoon às vezes chove uma pancada e para” (Cesar, 2020, p. 113).

Temos também momentos em que Ana C. se apropria de sua própria leitura de “Bliss”, adota em seu poema termos que utiliza em sua tradução (ou variações deles) – logo, ao recriar a prosa especial de Mansfield. Para além disso, resgata e reimagina cenários protagonizados pelas personagens (ou variações delas) que tem traduzido. Eis alguns destes momentos, igualmente em tópicos, com grifos nossos:

- “O desejo é uma *pontada de tarde*. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido./And then it was over [Então, estava tudo acabado]. Viajo num minibus pelo campo inglês. Muitas horas viajando, olhando, quieta” (Cesar, 2020, p. 101). Para além do desejo que, como em “Bliss”, se traduz em um

assomo vespertino, temos a imagem (podemos chamá-la de cena, tão cinematográfica quanto grande parte da poesia de Ana C.) de uma mãe que só tem seu filho por um instante;

- “Minha *filha*, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único *tesouro*. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único *tesouro*” (Cesar, 2020, p. 102). Apesar de nada assim ocorrer no conto, é precisamente o termo “tesouro” que Ana C. utiliza para traduzir “little precious” ao retratar a relação de Bertha com sua pequena filha, um de seus motivos de *bliss*, fonte de amor e ternura que constantemente lhe é tomada das mãos;
- “Pondo na mala de esguelha sobras do *jantar*, *gatos*, *bebês*” (Cesar, 2020, p. 106). Nesse verso curto, temos um possível flerte intrigante com “Bliss”, pois para além de serem termos utilizados na tradução, são imagens que resumem três de seus espaços mais marcantes, lugares de êxtase – a sala de jantar (ocupada pelas frutas e por Miss Fulton), o quartinho (ocupado pela filha); e o jardim (ocupado pelos gatos).
- “Vamos sair? Vamos andar no *jardim*? Por que você me trouxe aqui para *dentro deste quarto*?” (Cesar, 2020, p. 101). Em uma nova menção a quartos e jardins, vemo-nos de volta a “Êxtase (Bliss)”, com seu fora/dentro, seu desejo contido, suas cenas-imagens que seduzem em silêncio. Sugere-se a lembrança de Bertha e Miss Fulton mirando, silentes, o luar prateado que ilumina o jardim e a suntuosa árvore de peras.

Outra maneira possível de enxergarmos a presença literária de Mansfield entrelaçada à de Ana C. em *Luvas de pelica* é observar não apenas as imagens e termos adotados (assim como o que podem evocar), mas o ritmo que tanto temos mencionado e discutido. A seguir, trazemos exemplos de repetição – recurso tão utilizado por Mansfield e, como veremos, traduzidos de formas diferentes por Ana C. –, a primeira banalizante, a segunda enfática e a terceira quase musical. Já o último tópico, este é dono de uma forma-conteúdo que quase evoca os momentos das notas em que a tradutora coloca o trecho em inglês a que se refere e a tradução que propõe para ele. Porém, para além disso, temos neste fragmento – que ocupa o “epílogo” de *Luvas de pelica* – um trabalho minucioso com os sons, sílabas e acentos em ambas as línguas; são texto que rolam na boca e a deixam com facilidade conforme os declamamos²¹:

²¹ Para além do cinema, evidencia-se aqui o sempre presente diálogo de Ana C. com as artes dramáticas, estudo proposto e desenvolvido com cuidado por Michel Riaudel (2015) em seu artigo publicado na obra *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*.

- “Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo *fatos e fatos*. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, *ainda mais para mim, para mim!*” (Cesar, 2020, p. 107);
- Então escuta só; toma esse xarope, deita no meu colo, e descansa aqui; dorme que eu cuido de você e não me assusto; *dorme, dorme.*” (Cesar, 2020, p. 102);
- “I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture postcards./ Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes.” (Cesar, 2020, p. 102).

Por último, trazemos momentos em que Ana C. dá vida à sua própria personagem em criação e mutação constantes: KM, que ocupava a imaginação e os sonhos da tradutora que lia avidamente suas biografias, cartas e diários (Cesar, 1999). Neste primeiro fragmento, mais do que citar “Miss Brill” (nome de uma personagem de Manfield, com conto homônimo), Ana C. parece tomar seu posto: “Dear me! Miss Brill didn’t know whether to admire that or not! [Ó ceus! Miss Brill já não sabia se ficava admirada ou não!]” (Cesar, 2020, p. 107). Quanto aos fragmentos a seguir, em um jogo autoficcional multicamadas, a poeta brinca com essa autora a quem tanto se apegou por meios tão literários que só poderiam se traduzir em mais literatura. Disponibilizamos aqui os trechos na íntegra:

Preciso aproveitar os últimos segundos, as soluções do dia, a maturação da espera — realmente pensei nisso, e não sou um personagem sob a pena impiedosa e suave de KM, wild colonial girl e metas no caminho do bem, tuberculose em Fontainebleau e histórias em fila e um diário com projetos de verdade que me vejo admirando ardentemente nos últimos segundos. E disciplina. E aquela rejeição das soluções mais fáceis. (Cesar, 2020, p. 108)

Primeira tradução

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela. Havia diversas pessoas circulando. LM ficou ali ao lado dela por um tempo mas acabou indo buscar a manta espanhola e a cobriu. O resto do dia LM passou fazendo malas e embalando tudo. O relógio de ouro e a corrente ela guardou consigo conforme o combinado. À noite houve uma reunião de amigos que tinham vindo para o enterro. Antes do jantar LM andou de um lado para o outro com Orage no jardim. Durante o jantar todos se sentaram numa mesa comprida. O jantar começou em silêncio mas aos poucos a atmosfera distendeu e começaram a discutir a vida de KM. Por que ela se havia mudado para lá? O que a impelira? Quando? Como? Inesperadamente LM se levantou — fato extraordinário — e proibiu qualquer discussão sobre KM. Com isso a reunião se dispersou. No dia seguinte uma longa fila de automóveis seguiu KM a passo de tartaruga. LM acabou

descendo e seguiu a pé quilômetros e quilômetros. No cemitério LM e Jack ficaram lado a lado. No último momento houve uma certa hesitação. Parece que estavam esperando que Jack fizesse alguma coisa. LM tocou a mão de Jack, e ele recuou num gesto rápido. Alguém sugeriu que a manta espanhola fosse junto. LM não deixou, lembrando outra vez o combinado. Mais hesitação. LM jogou alguns cravos antes de voltar. Naquela noite todos se sentaram no teatro. LM se sentiu dormente e partida em pequenos pedaços. No extremo oposto Jack falava muito e ria histericamente. Orage veio e pediu a LM que o levasse para cama, o que foi feito. No dia seguinte Jack e LM partiram para o seu país. KM teria apreciado que LM cuidasse dele o máximo possível. (Cesar, 2020, p. 109-110)

E é com “Bliss”, alguns trechos de “Êxtase (Bliss)” e *Luvas de pelica* frescos na memória e fervilhantes nas ideias que passamos a *The Annotated Bliss*, os registros que Ana C. deixou ao traduzir o conto de Mansfield e que foram publicados como sua dissertação de mestrado em Essex, como já mencionamos tantas vezes.

Antes de nos apresentar suas notas, Ana C. completa o ensaio com dois textos de apoio: o “introdução”, que já mencionamos, e o “tradução”. Ao longo deles, inicia uma análise retrospectiva de suas anotações, na qual declara ter reparado nelas um caráter descentralizador que sentiu a necessidade de compensar. Ana C. quis escrever uma síntese, algo mais estrutural, que evidenciasse algum tipo de padrão dentre as oitenta notas. Por esse motivo, classificou-as de acordo com dois tipos, elencados por ela: (i) as relacionadas com problemas gerais de interpretação e (ii) aquelas referentes a idiossincrasias estilísticas da tradutora (Cesar, 2016).

Segundo Ana C., as notas do primeiro tipo, talvez as mais evidentes, dizem respeito a questões mais amplas e podem servir como base para um estudo individual sobre o conto. Em geral, são as mais extensas e vêm acompanhadas de citações. É nelas que podemos acompanhar os materiais que Ana leu e que influenciaram de forma mais direta e imediata sua tradução — são autorias que discutiram o termo *bliss*, outras que estudam com afincos Mansfield ou mesmo o conto traduzido, mais especificamente. Nelas, tem-se a impressão de que Ana C., cheia de personalidade e ousadia, ia além de seu próprio approach, não negava as lentes da leitura individual. Tinha, também, consciência da importância de consultar e apropriar-se, mais formalmente, das pistas produzidas pela comunidade interpretativa influente de/sobre sua época. Elas tornam suas referências mais explícitas e permeiam as anotações, mesmo quando apenas apropriadas pelo processo tradutório de Ana C..

Ademais, segundo a tradutora, as notas do tipo (i) são capazes de revelar a gênese tanto de seu interesse por “Bliss” quanto de sua “insistência em determinados pontos” — como ritmo, tom/clima, sonoridade, dicção. Assim, dentre essas notas de caráter geral pode ser encontrada, principalmente, “*uma leitura pessoal*, em vez de problemas técnicos que a tradução apresenta.

Na realidade, *esses dois processos se fundiam* constantemente no decorrer da tradução, ficando, portanto, menos patente o que era intervenção pessoal e técnica específica (grifo nosso)” (Cesar, 2016, p. 328).

Exemplo disso são as múltiplas notas acerca de problemas de sintaxe. Para contorná-los, adotaram-se procedimentos como a supressão de pronomes supérfluos, a condensação de períodos diferentes através de estruturas subordinativas e a alteração na ordem das palavras. Ana C. justifica a adoção deles para conseguir melhor *ritmo* e tensão. Ela cita “que o interesse pelo ritmo da prosa estava sempre orientando toda e qualquer intervenção sintática, visto que é no nível sintático que o ritmo da prosa é trabalhado” (Cesar, 2016, p. 328-9). É com a atenção voltada a esse aspecto que Ana C. percebe que as questões sintáticas constituem “um dos problemas fundamentais da tradução em prosa” (Cesar, 2016, p. 329), visto que as notas acerca delas são tão numerosas. Vejamos alguns exemplos que ilustram esses apontamentos — em especial a nota 8, que traz comentários mais diretos e grifos nossos:

nota 2 [sintaxe e ritmo]

Comparar: “although Bertha Young was thirty” com “apesar dos seus trinta anos”.

Em português pode-se fazer uso desse recurso, que consiste na redução da frase e na supressão do pronome pessoal e do verbo, diminuindo-se, assim, a tensão sintática.

O mesmo procedimento é visível no início do parágrafo seguinte e em outros trechos da história: “What can you do if you are thirty...” (“O que fazer se aos trinta anos...”). (Cesar, 2016, p. 369)

nota 3 [interpretação]

A expressão “to bowl a hoop” exigiu alguma pesquisa, porque se trata de uma brincadeira antiga, sem palavra de sentido equivalente em português moderno — lendo a expressão “rolar um aro”, o leitor provavelmente pensará numa brincadeira bastante popular há algum tempo. Não se trata, porém, de uma expressão de significado idêntico: a palavra usada na tradução é menos exata. Creio, contudo, que ela evoca visualmente o jogo, acrescentando a ideia de um movimento ao longo da calçada — que não tem relação com a cena descrita por Proust, no jardim do Luxemburgo.

(Cesar, 2016, p. 369-370)

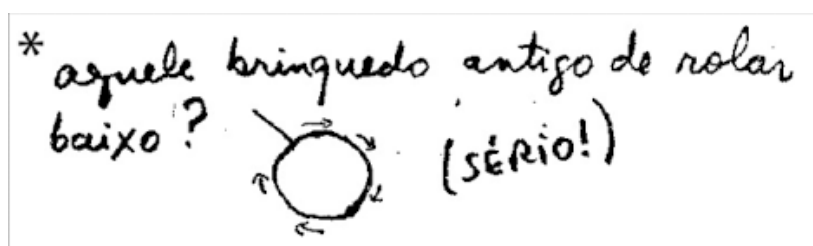


Figura 01: “To bowl a hoop”. Observação e desenho feitos por Ana C. em uma de suas cartas a Heloisa Teixeira — esta sem data ou com data ilegível (Cesar, 1999, s.p.).

nota 7 [sintaxe e ritmo]

“Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?”

“Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro?”

A voz passiva (*be given*) não foi usada, para que a frase soasse mais natural em português. Apesar de termos eliminado o pronome pessoal em “é preciso”, a frase não ficou impessoal. A repetição de “rare, rare fiddle” não poderia ser mantida tal qual. Percebi que a estrutura global da pergunta seria repetida mais adiante, numa espécie de refrão ou eco (“Para que então ter um bebê se é preciso mantê-lo guardado — não num estojo como um violino muito raro — mas nos braços de outra mulher?”). Aí a forma escolhida foi uma pergunta mais enfática: “Para que então...?”.

(Cesar, 2016, p. 376)

nota 8 [sintaxe e ritmo]

Um pequeno problema de natureza técnica deu origem a esta nota; com isso talvez possamos distinguir melhor os limites que existem entre literalismo e estilo. Ao traduzir “Bliss”, deparei, imediatamente, com um problema aparentemente ligado a palavras bem modestas: *pronomes pessoais, possessivos, demonstrativos. Em inglês eles não chamam a atenção, porque são indispensáveis à frase: ninguém pensaria que uma presença tão discreta — de uma sílaba apenas — pudesse ser vista como um excesso. Em português a flexão verbal permite que eles sejam omitidos.* (grifo nosso) Verifica-se também uma rejeição tipicamente brasileira ao uso correto do pronome objetivo, que deve ser levada em consideração. Isso não acontece em Portugal.

No decorrer da tradução vi que estava eliminando pronomes que, em inglês, eram usados com perfeição, a fim de obter um tom mais natural. (grifo nosso) Às vezes, preferi usar o nome próprio, em vez do pronome, como neste exemplo: “She thought” / “pensou Bertha”. Essas supressões cuidadosas referem-se, em geral, a pronomes da terceira pessoa, como o pesado ele, ela, eles, elas e, evidentemente, ao pronome neutro it, que não existe em português.

Às vezes, a solução foi bastante fácil, como podemos ler na nota 2: “Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar” / “Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk”. *O segundo she não foi omitido na tradução, para se evitar uma cacofonia (“em que queria”)* (grifo nosso).

E mais adiante:

“She could not bear the tight clasp of it another moment” / “*impossível* suportá-lo apertado contra o corpo mais um minuto que fosse”.

“But she did not dare to. She stood watching them, her hands by her side” / “Mas não ousava, e ficou ali, olhando, as mãos abanando” (ver também nota 22).

Em muitos casos, os pronomes possessivos podem ser simplesmente eliminados em português. Assim, quando Bertha procura na *sua* bolsa a chave da porta, podemos dizer simplesmente “catando na bolsa a chave”.

Por outro lado, no português oral, o uso excessivo de pronomes é bastante frequente; portanto, não é necessário eliminá-los nos diálogos (grifo nosso). É o que acontece, de forma bastante óbvia, quando Nanny descreve seu passeio à tarde com o bebê (ver nota 21).

(Cesar, 2016, p. 376-377)

nota 25 [interpretação com fortes traços idiossincráticos]

Mantive o tratamento “Miss” ao me referir a Pearl Fulton por duas razões. Primeiro, o artificialismo da palavra “senhorita” no português do Brasil: ora é usada de forma cômica, ora de forma ultraformal. Segundo, “Miss” é uma palavra bem conhecida em português (as jovens dos concursos de beleza são chamadas Miss Brasil ou Miss Inglaterra; uma canção de êxito popular recente se chamava “Miss Brasil Dois Mil”, sem falarmos de outros usos correntes da palavra inglesa). Não é à toa que “Miss Fulton” soa muito bem em português, um pouco entre o exótico e o usual.

(Cesar, 2016, p. 383)

Assim, não só nos exemplos destacados, percebe-se a preocupação constante de Ana C. com o compasso, a cadência do conto — característica que, como poeta, é muito marcante para ela, não lhe escapa. Nesses momentos aparece mais claramente o cuidado com a “presença literária” de Mansfield. Sempre em retomada ao trecho que serve de epígrafe à dissertação, o projeto de Ana se mistura e confunde ao da autora neozelandesa — consciente do artesanato de esquemas rítmicos e ciosa do tom e da seleção lexical.

Antes de irmos adiante e observarmos notas mais obviamente ligadas às idiossincrasias relacionadas ao estilo de Ana C., é importante a leitura da nota 12. Ela resgata algo que parece incomodar um pouco a tradutora em sua busca por construções ritmicamente mais próximas da produção de Mansfield. Ao longo de seus textos de apoio, Ana comenta repetidamente sobre o que Darin (2015, p. 45) denomina “Concentração versus Inflação”, a primeira referente ao inglês e a segunda ao português. Esse par conflitante, sempre presente na poesia da própria Ana C., ganha ainda mais atenção ao ser traduzida para o português uma língua econômica e sucinta como o inglês. Junta-se a esse impasse a questão do ritmo. No entanto, Ana prossegue com a reescrita sem hesitar, além de apontar o perigo de ser perdido seu próprio projeto caso se ativesse a aspectos formais que não funcionam no português, em seu espaço-tempo.

nota 12

“These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet.”/“(e um cacho repleto de uvas vermelhas), comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala.”

Na tradução mantive, em geral, a estrutura sintática do original, mas às vezes impôs-se a necessidade de resumir a estrutura e fundir duas ou três frases num único enunciado, devido a razões de ritmo e de economia, principalmente este último fator. O português não é uma língua concisa, como o inglês, e a revisão do conto, página por página, comprovará esse fato: mesmo com todos esses cortes, o número de palavras usadas na versão portuguesa da história é maior do que no “Bliss” original. Por isso, o português literário não exige tanta explicitação como o inglês. KM pode, facilmente, iniciar um período com estas palavras: “These last she had bought”, referindo-se às uvas vermelhas da frase anterior. Uma tradução literal dessa frase não seria coisa impossível, mas o resultado obtido soaria mal: a frase ficaria pesada, pareceria carta comercial. Daí a opção feita, com a escolha de uma estrutura subordinada. (grifos nosso)

(Cesar, 2016, p. 378-379)

Quanto às notas do tipo (ii) — segundo Ana C. estreitamente ligadas às do (i) —, essas revelam suas idiossincrasias estilísticas, portanto as “alterações arbitrárias movidas pelo desejo de um ‘melhor resultado estilístico’” (Cesar, 2016, p. 328). A tradutora aponta que suas maiores intervenções tiveram como origem o problema da dicção e do tom. Observa que em “Bliss”, “a oposição entre o poético e o prosaico ultrapassa o campo estilístico e [, para ela,] tem algo a ver com o tema da história e seu mais profundo significado” (Cesar, 2016, p. 329). Paixão e técnica. Conta ter sido dessa forma que descobriu estar trabalhando conscientemente com a dicção e o tom “em determinados trechos-chave, que expressam uma percepção e sensibilidade especiais” (Cesar, 2016, p. 329-330).

Em trechos assim, admite ter se preocupado mais com o estudo da dicção e do tom do que com traduções exatas — o que reitera nossa visão do processo tradutório comparável ao palimpsesto, como discutimos anteriormente. Percebemos constantemente a articulação entre sua unicidade/generalidade: sua leitura; seu projeto poético; sua produção poética, que inclui a tradução estudada aqui. Vemos a produção como uma extensão de Ana e de seu espaço-tempo. Entretanto, é algo que ela produz sem nunca perder de vista seu ponto de partida: “Bliss”.

Ana C. revela, por exemplo, que houve vezes em que optou por uma expressão menos precisa por amor à eufonia (ver nota 10, apresentada mais adiante) e outras nas quais a alteração semântica teve por objetivo uma melhor precisão. Da mesma forma, houve vezes em que manteve imagens e metáforas incomuns (ver nota 63, abaixo). Ainda quanto às mudanças, no entanto, vejamos um trecho da primeira nota, em que Ana discute o termo que dá título ao conto:

nota 1

A tradução do título merece atenção especial. Não existe equivalente para *bliss* em português. Nos dicionários há palavras com sentido aproximado: felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem-aventurança etc. Decidi usar “êxtase”, porque exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra “felicidade”, ou é mais forte do que ela. Creio que é importante estabelecer a diferença entre os dois termos. Êxtase sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos. Poder-se-ia dizer que o êxtase é, basicamente, uma emoção imaginária cheia de força e do poder próprios do imaginário.

[...]

A referência de Isherwood a outras línguas nos torna mais conscientes da ausência de tradução para essa palavra inglesa, de significado tão especial. É, porém, interessante notar que a palavra que ele usa logo depois de *bliss* é *ecstasy*.

“Êxtase” foi a palavra que escolhi para traduzir *bliss*. É uma palavra forte, proparoxítona de boa cepa, tem uma aguçada tonalidade religiosa e não pode ser confundida com *just plain happiness* (felicidade). No entanto, eu usaria o título inglês

entre parênteses, logo depois, e, provavelmente, seria essa a única nota que faria para leitores brasileiros

(Cesar, 2016, p. 368-369).

nota 63

“[...] and Mug took his eye out of the conservatory for a moment and then put it under glass again” / “[...] e Coroa tirava por um minuto o olho da estufa e outra vez o metia sob vidro”.

Mantive a metáfora relativa ao monóculo, mesmo que os leitores a considerem enigmática.

(Cesar, 2016, p. 397)

Essa primeira anotação já nos traz a Ana C. cuidadosa, desde nova, com cada filigrana do que produz. A tradução de *bliss* por “felicidade” não lhe pareceu suficiente. Encontrou na alternativa “êxtase” não só uma palavra mais enxuta e sonoramente mais próxima do título de Mansfield, como um termo que, conforme aponta a tradutora, resgata o sentimento avassalador que se apodera da protagonista, Bertha Young, em ondas: quando descreve Miss Fulton; a sensação de estar com seu bebê; a árvore de peras; as cores e formas que integram sua vida. Esse mesmo cuidado cirúrgico com o vocabulário aparenta se repetir com maior frequência justamente nos momentos em que Bertha vê o que sente se intensificar.

Ana C. parece notar isso ao analisar o modo como suas anotações se concentram em certos pontos da tradução. Ela repara que as notas se distribuem de forma quase simétrica *caso* articulemos sua disposição aos momentos do conto ao qual se referem. “Se relacionarmos essa distribuição com o *conteúdo* da história, veremos que as notas tendem a concentrar-se exatamente nos ‘momentos centrais’, isto é, nas partes da história que apontam diretamente para o êxtase de Bertha”. Assim, ainda que elaborar uma tradução anotada possa ser encarado como tarefa sobretudo técnica, observar atentamente o padrão dessa concentração leva a concluir que “o comentário técnico é inconscientemente conduzido por pontos literários centrífugos, pelo *conteúdo*. O tradutor se vê mais envolvido (pessoal e profissionalmente) pelos trechos em que a história se intensifica, sentindo assim maior necessidade de explicá-la” (Cesar, 2016, p. 332-3).

Outra anotação em que podemos ler mais sobre essa preocupação vocabular nos momentos em que Ana C. sente a história engrossar é a nota 5 (apresentada mais adiante). Da mesma forma que cita Christopher Isherwood e sua reflexão sobre o termo *bliss* na primeira anotação, na quinta Ana C. reproduz um excerto em que Marvin Magalaner discute as diversas imagens de prazer oral descritas no conto. Como veremos, esse excerto, bastante importante, é

retomado nas notas 10 e 11, claramente dirigidas pela preocupação em repetir não só a imagem de prazer, mas também a sensualidade que Ana C. percebe na seleção lexical — outro encontro entre seu projeto poético e o de Mansfield: a abordagem sensorial, intimista e repleta de elementos que resgatam o sensual.

nota 10

“Strawberry Pink” foi traduzido pela expressão menos exata “manchas avermelhadas”, *devido à sua sonoridade em português, com um tom vagamente sensual, um plural expressivo e vogais sonoras* (grifo nosso).

(Cesar, 2016, p. 378)

nota 11

“Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with silver bloom and a big cluster of purple ones.”/ “Havia peras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas.”

Esta frase recebeu uma tradução cuidadosa, para poder transmitir, com o devido destaque, a sensação de prazer visual, com ressonâncias sensuais e fortes tonalidades de plenitude, madurez e fertilidade (grifo nosso). Dei ao verbo “there were” uma forma explícita, introduzindo a palavra “havia”, no início da frase, como que para tirar algum efeito rítmico da repetição (a frase anterior também começa com “havia”). *Senti, também, as implicações rítmicas contidas na enumeração da fruta, sua textura e cor.* Por isso, para reforçar o paralelismo, eliminei a palavra “some” e usei a belíssima palavra “repleto” (coisa possível, através do desaparecimento do adjetivo “big”) e repeti a palavra “uvas”.

(Cesar, 2016, p. 378-379)

Quanto à nota 5, nessas palavras percebemos o porquê a busca atenta de Ana C. por uma “presença literária” de Mansfield não indica que ela vise a uma fidelidade idealizada ao texto e sua autoria. Não intenciona transferir significados inerentes ao corpo do texto. Em uma possível abstração nossa, vemos Ana C. traduzir imagens poéticas por imagens poéticas. Como poeta habilidosa, busca reproduzir o impacto de maneira fluente e sintética. Trata-se de um processo de (re)criação. Essas preocupações são ilustradas também na nota 4, em que a tradutora discute sobretudo as iterações que permeiam o conto e como lidou com elas — não há fórmula. Como destacamos no grifo abaixo, após notar a repetição do recurso, Ana C. explica: “percebi que não poderia estabelecer uma regra para sua tradução. Cada iteração requeria uma solução diferente — e isso acontece na medida em que se verificam repetições de sons: um forte recurso fonético, que tem ressonâncias diferentes em línguas diferentes”.

nota 5

[...]

Citei todo o trecho, que é de leitura vagamente escatológica, porque ele fornece um inventário completo das imagens relacionadas com o ato de comer que são usadas no

conto; por vezes, essas imagens proporcionarão ao tradutor a oportunidade de se defrontar com opções interessantes.

No primeiro exemplo, quando KM usa a comparação — “as though you’d suddenly swallowed a bright piece of the late afternoon sun” —, *resolvi concentrar o impacto da imagem apenas sobre o verbo*. Assim, a tradução, em português, fica: “como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde”. O resultado é uma hipérbole espantosa: em vez de engolir um pedaço brilhante do entardecer, o personagem tem agora que engolir todo o sol poente. *Omiti “a bright piece” não para obter um efeito hiperbólico, mas apenas para evitar uma estranha e rebarbativa explicação, em português, assim como o tom pouco natural de “um pedaço brilhante do sol de fim de tarde”. Paradoxalmente, apesar de a força hiperbólica da comparação ficar mais intensa, em português, a tradução soa mais fluente e sintética, sem o uso da expressão “bright piece”. “Um pedaço brilhante” constituiria uma pedra de tropeço que levaria o leitor a tomar consciência do absurdo desse êxtase* (grifo nosso)

(Cesar, 2016, p. 373).

nota 4

“And laugh at — nothing — at nothing, simply.”

No conto há uma longa série de iterações, das quais este é o primeiro exemplo. A iteração é usada principalmente nos momentos em que a história se refere aos sintomas do êxtase de Bertha (nível de conteúdo) ou quando o narrador está tentando revelar o tom de Bertha (nível da técnica narrativa). Tratei mais desse problema na nota 78. *Depois de notar a repetição do recurso, percebi que não poderia estabelecer uma regra para sua tradução. Cada iteração requeria uma solução diferente — e isso acontece na medida em que se verificam repetições de sons: um forte recurso fonético, que tem ressonâncias diferentes em línguas diferentes.* (grifo nosso)

No primeiro caso, transferi a ênfase para o verbo: “... e simplesmente rir — rir à toa...” — basicamente porque à toa é uma expressão demasiado forte e também porque a repetição do som ee em “rir — rir” me pareceu bastante efetiva. A mesma escolha fonética irá ocorrer na última iteração do conto (nota 78).

A transferência da ênfase para o verbo ocorre, novamente, mais adiante e também para se obter um efeito sonoro de maior qualidade: “and yet she breathed deeply, deeply” / “e, no entanto, ela respirava profundamente”.

Não existe nenhuma alteração semântica real, mas note-se que a frase, em português, é maior.

Esse processo não ocorre no trecho em que Bertha “surprised herself by suddenly hugging it to her passionately, passionately” / “surpreendeu-se retendo-a contra o corpo e abraçando-a com paixão”. (Ver também a nota 28.)

Às vezes a tradução é bem literal:

“a feeling of bliss — absolute bliss”/ “uma sensação de êxtase — absoluto êxtase!”

“They were dears — dears”/ “Eram todos uns amores — uns amores”; “But now — ardently! ardently!”/ “Ma’s agora — ardentemente! ardentemente!”

Às vezes ignorei a iteração:

“like a rare, rare fiddle”/ “como um violino muito raro”; “I believe this does happen very, very rarely between women.”/ “Acho que isso acontece muito raramente entre mulheres.”

Por vezes, pratiquei uma intervenção drástica, alterando semanticamente o original, para obter melhor efeito: “She wanted to cry: ‘I am sure there is — often — often!’” / “Ela queria gritar: ‘Eu sei que tem — eu sei — eu sei!’.”

E também:

“What was there in the touch of that cool arm that could fan — fan — start blazing — blazing — the fire of bliss [...]”/ “O que é que havia no contato com aquele braço que aticava — incendiava — incendiava — o fogo do êxtase [...]”

O excesso de rimas que a forma verbal produz (a terminação “ava” no imperfeito do indicativo) não permitiria uma iteração dupla, como no original.

A frase acima citada vai aparecer ainda na nota 45.

(Cesar, 2016, p. 370-371)

Ademais, a nota 4 é a primeira a tratar do que Ana C. denomina “tiques estilísticos de KM” e das soluções às quais a tradutora chega para eles. São aspectos como “a interação emocional de palavras, a repetição de determinada frase em diferentes momentos da história, ou uma espécie de refrão sutil” (Cesar, 2016, p. 330). Assim, como lemos na quarta anotação, outras repetições enfáticas e marcantes — além de, por que não, extáticas — são apresentadas ao longo do conto e recriadas cuidadosamente, caso a caso, na tradução (ver, abaixo, notas 78 e 80).

Ana as associa a um “caráter obsessivo das emoções de Bertha” (Cesar, 2016, p. 400-401); vê a compulsão pelas repetições “como um esforço apaixonado e hesitante para transmitir uma ideia” (Cesar, 2016, p. 400-401), comunicar emoções derivadas da consciência da protagonista. Sensações e impressões difíceis de serem descritas. Viria daí, então, a necessidade de repetir-se. Seria uma maneira de dar voz à paixão. Essa preocupação provém do cuidado especial que a neozelandesa dedica à protagonista, como percebe Ana C.. Para ela, por Mansfield se identificar com a personagem, respeitava profundamente seus sentimentos e buscava modos de expressá-los com grande fidelidade. Por esse motivo, a tradutora estabelece como prioridade evitar que os sentimentos de Bertha soem ridículos, pois eles podem, facilmente, ser lidos dessa forma. Ana C. aponta que Mansfield parece brincar à beira de um abismo; sem errar a mão, a autora evita que algo potencialmente ridículo perca sua sutileza e validade.

Por meio dessa sua leitura, conforme comentamos, a tradutora estabelece prioridades, internaliza o que considera indispensável, pondera soluções e cria — por vezes com maior “racionalidade”, por vezes com menor (ler nosso último grifo, ao final da anotação 78).

nota 78

“Your lovely pear tree — pear tree — pear tree!”/ “Sua árvore linda — linda — linda!”

Outra interferência perigosa, que me fez refletir muito, até tomar uma decisão. *É uma daquelas repetições (veja nota 4) que representam o eco do caráter obsessivo das emoções de Bertha. A maior parte dessas iterações são usadas para exprimir as modulações das ondas de êxtase, como se fossem algo indescritível: na realidade, não há muitas palavras que consigam descrever essa sensação (sem cair no*

sentimentalismo), o que explica a compulsão das repetições, como um esforço apaixonado e hesitante para transmitir uma ideia. (grifo nosso)

Em *Middlemarch*, George Eliot afirma que a tendência de dizer o que já foi dito anteriormente constitui um “princípio fundamental da fala humana”, expressa de forma mais ou menos marcante, de acordo com o personagem e as circunstâncias. No conto “Bliss”, no entanto, *as iterações não constituem um artifício realista, que dê maior verossimilhança à fala do personagem. Elas enfatizam momentos no discurso em que as palavras do narrador representam um esforço de transmissão de emoções, como se fossem filtradas diretamente da consciência do personagem. É esse estado desordenado de consciência que impõe a necessidade de repetir — para dar voz à paixão.* (grifo nosso) “É uma bela e louca paixão”, diz Henry James, em um de seus prefácios, acrescentando a seguir: “Penso que se trata sempre da intensidade do esforço criador, para poder entrar no íntimo do personagem”. Esse sentimento insopitável pode ser expresso através da simples repetição de palavras.

Não é por coincidência que a maior parte das repetições (pelo menos as mais importantes) sejam usadas para descrever a paixão; algumas relacionam metaforicamente esse sentimento com o fogo. Vejamos este esquema:

a feeling of bliss — absolute bliss

deeply, deeply

passionately — passionately

fan — fan — start blazing — blazing

ardently! ardently!

pear tree — pear tree — pear tree

Entenderemos, então, que a expressão “pear tree” constitui uma curiosa exceção dentro da tendência geral. Trata-se da única repetição tripla e é a única que é “substantiva”, como que oposta aos poderes qualificativos e descritivos das outras repetições. O que ecoa incessantemente na mente de Bertha é a existência de uma pereira, a única coisa que restou de tudo.

Ciente desse fato, a tradutora (que já havia proibido a presença inesperada de uma pera) ignorou o senso comum e focalizou a intensidade dos sentimentos no adjetivo. *Não há realmente argumentos racionais que justifiquem minha escolha, que é predominantemente emocional: eu desejava concentrar-me inteiramente naquele momento, no efeito do eco, que realmente funciona melhor, quando se usa palavra paroxítona curta, como “linda”. O som do fonema /i/ perdura em nossos ouvidos, quase como na repetição “tree, tree, tree”.*

Meu desejo era fazer com que o leitor percebesse esse efeito, com a intensidade do eco que ressoava na mente de Bertha. (grifo nosso)

(Cesar, 2016, p. 400-401)

nota 80

“But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still.”/ “Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre.”

Poderia ter repetido a palavra correspondente a *as*, acrescentando apenas a palavra “tão”, antes de cada adjetivo (“tão bela e tão florida e tão imóvel”); no entanto, a solução encontrada me parece mais exata, por ser bastante sóbria. A tradução de “as ever” não caberia em nenhum outro lugar, exceto no fim da frase.

(Cesar, 2016, p. 402)

Dentre as anotações, podem ser encontradas também dificuldades e oportunidades resultantes do encontro com recursos estilísticos e formas de expressão anglo-saxônicas inexistentes no português e vice-versa. Dentre as dificuldades em lidar com essas estruturas, tem-se verbos acompanhados de preposições, como *stretch up*, *creep across*, *rush into*, *toss away*, etc., assim como determinados verbos que fazem referência a um movimento preciso. Quanto às oportunidades, Ana C. indica a possibilidade de adotar o imperfeito do indicativo, “que acrescenta uma certa sutileza aos modos verbais e à tensão da história.” (p. 330-331). Portanto, ao traduzir “Bliss” a partir de suas reflexões e consequente leitura, nem sempre as diferenças que Ana encontrou foram sinal de complicação, pois ao trabalhar com uma língua latina, ela contava com certas ferramentas as quais Mansfield não pôde acessar com o inglês. Vemos exemplos disso nas anotações apresentadas a seguir:

nota 26

Merece atenção neste trecho o uso do imperfeito do indicativo, no momento em que a narração se distancia do que Bertha está fazendo naquele momento. O imperfeito diferencia os dois níveis de tempo com muita exatidão e transmite ainda uma ideia de repetição: sugere que a implicância de Harry e as dúvidas de Bertha tinham sido tema muito frequente nos últimos dias.

(Cesar, 2016, p. 382-384)

nota 47

“But Bertha knew, suddenly” / “Mas Bertha sabia, subitamente”.

O emprego do imperfeito leva a um movimento menos repentino e sutil, na perspectiva de Bertha (como se ela estivesse consciente disso o tempo todo).

(Cesar, 2016, p. 391)

nota 62

“Then the light was snapped on and Face made the coffee...” / “Então a luz acendeu de repente e Careta fazia café”.

O uso do imperfeito lembra uma cena de palco que está sendo apresentada sem nenhum destaque especial; de repente, ela é bruscamente focalizada pela iluminação. Bertha fica consciente de uma cena que estava acontecendo, no momento em que ela havia mergulhado em outra ordem de ideias (consequências do emprego do imperfeito).

(Cesar, 2016, p. 397)

nota 67

“And this something blind and smiling whispered to her” / “Uma coisa cega, que sorria e murmurava”.

Notar a variedade de mudanças neste período. O adjetivo *smiling* passa a verbo, em português, visto que a palavra “sorridente” soaria excessivamente festiva. Ao contrário do pretérito perfeito, o emprego do imperfeito, neste caso, produz um efeito mais trágico, pois faz com que o ambiente de terror fique mais difuso e envolvente.

Esse efeito se intensifica através da supressão do objeto direto ou indireto. (grifo nosso)

(Cesar, 2016, p. 398)

nota 71

“His lips said” / “Seus lábios diziam”.

Novamente o uso do imperfeito *mergulha a cena numa espécie de nível de tempo diferente* (grifo nosso).

(Cesar, 2016, p. 399)

Antes de mudarmos o enfoque novamente e continuarmos com nossas reflexões e discussões, é interessante comentar com maior especificidade a nota 62. É bastante rico o que acontece ali para as questões de processo de criação que temos abordado. Até agora vimos traços e pistas da poética de Ana C., sua personalidade ao criar, mas na anotação 62 temos concretizada em sua leitura uma interpretação muito pessoal e que conversa diretamente com sua formação e os poemas que escrevia durante seu mestrado em Essex. Essa leitura voltada ao teatral, que flerta com o cinematográfico, está ligada a uma forte tendência de sua poesia — principalmente do *Luvas de pelica* em diante. E a nota destacada é evidência de como esse olhar de Ana C. aparece — por mais que nem sempre transpareça — em sua produção tradutória também.

Ainda sobre esses diálogos mais diretos entre as produções de Ana, há passagens em que fica mais evidente a poética da tradutora, a poeta — principalmente nos instantes de humor, ironia e explicação de impressões. Ao final do primeiro texto de apoio, “introdução”, Ana C. parece reconhecer alguns desses traços mencionados quando revela: “ao redigir estas oitenta notas, não pude evitar algumas exclamações subjetivas (impróprias de um tradutor). Espero que o leitor atento e culto releve o fato” (Cesar, 2016, p. 331). Dentre os exemplos referentes a tais “exclamações subjetivas” — um deles as palavras que acabamos de citar —, é possível incluir (com grifos nossos):

- “Muitas vezes, durante a tradução, *senti que estava beirando o ridículo*. Senti que tinha o dever de evitar que os sentimentos de Bertha soassem ridículos, exatamente porque, facilmente, poderiam ser lidos dessa forma” (Cesar, 2016, p. 374);
- “Parece que KM *brinca à beira de um abismo*” (Cesar, 2016, p. 374);
- “Em que momento começamos a duvidar, em ‘Bliss’? [referente às duas facetas de KM ao escrever: a séria e a irônica]” (Cesar, 2016, p. 376);

- “o resultado soaria mal: a frase ficaria pesada, *pareceria carta comercial*” (Cesar, 2016, p. 379);
- “a palavra ‘desejo’ é usada para evitar o termo ‘isto’, *que é deselegante*” (Cesar, 2016, p. 380);
- “Chamo a atenção dos leitores para *esta linda palavra latina*” (Cesar, 2016, p. 380);
- “A tradutora intervém e introduz uma pausa rítmica, *um enfático... nada*” (Cesar, 2016, p. 383);
- “[o] termo ‘pereira’, uma *palavra desarmoniosa e inexpressiva* (em termos de experiência)” (Cesar, 2016, p. 385-386);
- “usei a palavra ‘árvore’ (uma palavra proparoxítona, *forte e bonita por natureza*)” (Cesar, 2016, p. 386);
- “*ironia maliciosa* por parte de KM” (Cesar, 2016, p. 387);
- “Teria Bertha bebido demais nesse momento? Ou *estaria KM usando uma de suas armas especiais*, muito bem disfarçada pelo uso do estilo indireto livre?” (Cesar, 2016, p. 393);
- “Ciente desse fato, *a tradutora (que já havia proibido a presença inesperada de uma pera)* ignorou o senso comum” (Cesar, 2016, p. 401);
- “*eu desejava concentrar-me inteiramente naquele momento, no efeito do eco*, que realmente funciona melhor, quando se usa palavra paroxítona curta, como ‘linda’” (Cesar, 2016, p. 402).

Com esses excertos de notas em mente — que trazem brincadeiras, impressões e preocupações da tradutora —, evidencia-se também a proximidade que Ana C. desenvolve com Mansfield. É uma relação em construção. Ela parece tentar desvendar as complexidades da autora neozelandesa, ao mesmo tempo em que menciona características dela que demonstram bastantes pesquisas. Tudo isso por meio de suas próprias leituras e interpretações. Assim, fica claro seu alto grau de envolvimento com a vida de Mansfield – e não só por a obra dela estar intimamente atrelada a fatores biográficos. É também uma maneira de possivelmente entender suas escolhas, suas intenções, seu modo de produzir, afinal não se pode separar produto/produtor, pois essas são partes de um todo. Pode ser, então, uma questão de não perder contato com o todo de Mansfield, suas particularidades contextualizadas, daí ler seu diário, cartas e biografias.

Por último, iluminamos um aspecto que torna mais evidente a concepção desta tradução, entregue em contexto acadêmico, como uma etapa do processo e não como sua conclusão. Ana

C. comenta diretamente sobre a transformação e continuidade de sua produção ao refletir sobre a então possível publicação de “Êxtase (Bliss)” no Brasil — o que viria a acontecer meses depois, em julho de 1981, na revista paulistana *Status – Plus*²².

Traduzi que foi uma Beleza um conto da K. Mansfield, *Bliss*, é claro. Vai ter na minha tese. Checa pra mim se tem tradução dela e manda um xerox desse conto? Eu queria também o endereço de uma daquelas revistas de contos, me esqueci o nome, para ver se vendo a tradução. (Cesar, 1999, s.p.)

Ao mencionar esse próximo passo, Ana C. deixa claro que a entrega da dissertação não sinaliza o fim do projeto em questão – assim como o faz no trecho de carta apresentado acima (para a sempre presente Heloisa Teixeira, mas sem data identificável). Ela pondera, por exemplo, sobre quais anotações manteria caso sua tradução fosse publicada e conclui que conservaria “talvez a nota 1, sobre a intraduzível palavra ‘bliss’; a 29, sobre a pereira, e a 64, sobre peixe e batatas fritas”. Vejamos as notas — inclusive a primeira, desta vez completa — antes de comentá-las:

nota 1

A tradução do título merece atenção especial. Não existe equivalente para bliss em português. Nos dicionários há palavras com sentido aproximado: felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem-aventurança etc. Decidi usar “êxtase”, porque exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra “felicidade”, ou é mais forte do que ela. Creio que é importante estabelecer a diferença entre os dois termos. Êxtase sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos. *Poder-se-ia dizer que o êxtase é, basicamente, uma emoção imaginária cheia de força e do poder próprios do imaginário.* (grifo nosso)

Uma citação interessante de C. Isherwood estabelece a diferença entre bliss (“êxtase”) e plain happiness (“felicidade”). O narrador passa a ter a sensação de que o termo “felicidade” está mais relacionado com relações heterossexuais, enquanto “êxtase” — que é mais violento e “sensacional”, e não apenas uma sensação de felicidade — é aquilo que uma pessoa busca em relações homossexuais (alguma coisa que não é propriamente deste mundo?). A citação está no livro de Paul Piazza, Christopher Isherwood, *Myth and Anti-Myth*, e refere-se a seu romance *A Single Man*, que trata de um “frustrado homossexual, de meia-idade”:

Com ela, pela primeira vez no romance, ele começa a sentir essa coisa absolutamente misteriosa e alheia aos sentidos — não é “bliss”, nem êxtase, nem alegria — é uma sensação de total felicidade. Das Glueck, le bonheur, la felicidad (palavras que pertencem a gêneros diferentes), mas temos que admitir, mesmo a contragosto, que a língua espanhola leva a melhor: é termo feminino, criado para mulher.

²² Apesar de a revista ter utilizado o título preferido por Ana C. — logo, “Êxtase (Bliss)” —, publicaram a tradução sem as notas de rodapé que Ana intencionava manter. Desconhecemos o motivo.

A referência de Isherwood a outras línguas nos torna mais conscientes da ausência de tradução para essa palavra inglesa, de significado tão especial. É, porém, interessante notar que a palavra que ele usa logo depois de bliss é ecstasy.

“Êxtase” foi a palavra que escolhi para traduzir bliss. É uma palavra forte, proparoxítona de boa cepa, tem uma aguçada tonalidade religiosa e não pode ser confundida com just plain happiness (felicidade). *No entanto, eu usaria o título inglês entre parênteses, logo depois, e, provavelmente, seria essa a única nota que faria para leitores brasileiros.* (grifo nosso)

(Cesar, 2016, p. 368)

nota 29

“[...] at the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree...”/ “[...] no extremo oposto, contra o muro, havia uma árvore alta e esguia”.

Esta frase constituiu um problema muito sério na tradução de “Bliss”. O símbolo central da história se concentra na pereira florescente do jardim. Muito já foi dito a respeito desse símbolo, representado pela pereira; não faltaram também, nessa ordem de comentários, as sugestões biográficas e citações tiradas do Diário. No ensaio que escreveu sobre “Bliss”, Marvin Magalaner vai mais longe ainda:

A relação de Bertha com Pearl — fruto híbrido e místico da única pereira do jardim (ou árvore-par) * — tem seu contraponto na criação e forte presença literária de personagens que aparecem aos pares, no decorrer da história. Na realidade, há muitas explicações a respeito da preferência da autora por essa árvore, que tem grande significado para os leitores ingleses: é a pereira que floresce no quintal das casas e é nela que irão pousar os pássaros da época do Natal. A presença da pereira toca particularmente a sensibilidade do povo inglês e traduz uma experiência do dia a dia.

Pensando em tudo isso, notei, em primeiro lugar, que o nome dessa árvore corresponde, em português, ao termo “pereira”, uma palavra desarmoniosa e inexpressiva (em termos de experiência). Na expressão “pear tree” existe uma suave conotação familiar, que não existe na palavra “pereira”, usada frequentemente como nome próprio, tal qual Smith ou Brown. Em inglês, a palavra “pereira” sugere uma imagem que não tem correspondência na experiência de um leitor de língua portuguesa.

O parágrafo que apresenta a figura da pereira é um parágrafo-chave. É um daqueles raros momentos em que o narrador aceita a qualidade poética da experiência de Bertha: por isso a linguagem é de primeira qualidade. Todo o cenário transmite um impacto estranho e simbólico e sentimos que há uma integração perfeita entre a intenção simbólica e a percepção do personagem. Senti tudo isso e fiz o possível para obter, em português, um parágrafo bem trabalhado, com linguagem exata e fiel. Contudo, a palavra “pereira” não servia; era um sério obstáculo, uma palavra maciça demais, que levava a associações incorretas e transmitia um som desagradável. Por fim, novamente decidi optar pela generalização e usei a palavra “árvore” (uma palavra proparoxítona, forte e bonita por natureza). Examinei o conto cuidadosamente e concluí que essa palavra não prejudicaria a intenção da autora. Além disso também se destacaria na última frase — a fundamental. Não me seria possível terminar a história com uma “pereira”, mesmo que estivesse coberta de flores. (grifo nosso)

(Cesar, 2016, p. 384)

nota 64

“Oh, I am so tempted to do a fried-fish scheme”/ “Estou tão tentada a montar um esquema ‘peixe frito’...”

Talvez decidisse escrever pequena nota etnográfica sobre peixe e batatas fritas, para o leitor brasileiro.

(Cesar, 2016, p. 397)

Em especial, pode-se perceber que seriam mantidas — e, para isso, muito provavelmente adaptadas — notas voltadas a aspectos socioculturais que marcam fortemente a distância entre a Inglaterra de 1918 e o Brasil do começo dos anos 1980. Vemos que, em um primeiro momento, ela pensou em conservar apenas o comentário sobre o termo que dá título ao conto; no entanto, ao redigir os textos de apoio (intitulados “introdução” e “anotações”), muda de opinião e aumenta para três o número de notas a serem mantidas. Dentre essas anotações, temos também duas das mais relevantes mudanças criativas de Ana C., pois falar em *bliss* e *pear tree* é mencionar elementos do conto que são extremamente marcantes e carregados de polissemia — e Ana C. tinha consciência disso. Não é à toa que temos aí alguns de seus comentários mais extensos e, especialmente na nota 29, preocupados em justificar escolhas suas que podem ser encaradas como mero apagamento por liberdade ou capricho. Como leitora e poeta atenta, cuidadosa, insistente, detalhista, Ana C. adianta as críticas que poderão surgir e, como a mais exigente leitora do próprio trabalho, justifica seu percurso e escolhas. Ademais, como acontece ao longo das anotações, faz isso em tom de conversa, sem perder a leveza e o humor, pois não lhe “seria possível terminar a história com uma ‘pereira’, mesmo que estivesse coberta de flores” (Cesar, 2016, p. 384).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não seria honesta uma re-criação legítima desse verso, senão conservando rigorosamente todos esses mesmos caprichosos efeitos. Trabalho de dias, semanas, meses, ela aí está, afinal, talvez com todos os mesmos valores:

Guilherme de Almeida em *Flores das Flores do mal de Baudelaire* (Almeida, 2010, p. 112)

Ainda que a tradução pareça uma atividade bastante solitária, são múltiplas as vozes que ajudam a tecê-la, atá-la, produzi-la. Quando se concretiza o momento mais difundido da profissão — o sentar-se para redigir o texto traduzido —, há muito que o traduzir já está em curso. É como o fotógrafo dedicado, que antes do clique final precisa estudar o espaço e a iluminação, escolher a melhor lente e os ângulos pretendidos, regular da exposição ao balanço de brancos. Ações produtoras como essas antecedem, integram e sucedem o “sentar-se para traduzir”; e há diálogos em todos esses momentos.

As vozes mencionadas autorizam, contestam e duvidam. São vestígios animados do que nos apropriamos: leituras, canções, palestras, pessoas, lugares... tudo que alimenta nosso repertório pode influenciar o olhar e reemergir no que (re)produzimos. Quando quem pesquisa toma consciência de estímulos diversos que atravessa(ra)m um agente criador, torna-se possível identificar o que reaparece no processo criativo estudado. Amplifica-se também a sensibilidade de perceber quando certos temas e ideias repetem sua influência no que é produzido.

Esta dissertação, assim como a pesquisa da própria Ana C. e a produção de Katherine Mansfield, tem suas raízes fíncadas na paixão e na técnica. Na paixão *pela* técnica. E, sobretudo, em uma leitura inevitavelmente pessoal. É uma oportunidade de reafirmar a posição de Ana Cristina Cesar como tradutora dedicada que merece ser estudada pelos colegas da área. Concomitantemente, é uma chance de alargar a abertura iniciada por ela com as anotações, pois esses documentos de processo permitem que acessemos mais a fundo seu percurso tradutório. Possibilitam também que saibamos o que instigou seu interesse por “Bliss” e como ela lidou com a “presença literária” de Mansfield — um desafio que Ana C. enfrentou com prazer e seriedade.

Com todo o preparo por meio de pesquisas aprofundadas e mergulhos no conto e em sua autora, o que acompanhamos é a construção de uma leitura particular que prioriza o rítmico, o tonal e seus efeitos. Ao perceber a sinfonia semiótica de sentidos composta e regida por Mansfield, Ana C. orienta cada escolha sua — das sintáticas às lexicais — de modo que não se perca a prosa especial intencionada pela neozelandesa; de forma que essa prioridade não se

perca nem por pudor e conservadorismo excessivos nem pela ousadia de serem desconsideradas a polissemia e polifonia dessa narrativa. Reiteramos: Ana C. se preocupava com cada filigrana do que produzia, buscava incansavelmente pela melhor versão do que escrevia. Assim, queria reproduzir fielmente sua leitura do conto e manter o que percebia ser a “presença literária” de Mansfield sem deixar de fazer uma tradução muito sua e, poeticamente, bastante natural. Forma-conteúdo que integra e reflete este encontro literário dos projetos poéticos de Ana C. e Katherine Mansfield. Frente a isso, em nossa inquietude, queríamos ir mais a fundo nesses aspectos.

Em uma nota mais geral, é precisamente por não ser um ato meramente mecânico, mas poético, que traduzir é (re)criar, (re)escrever, (re)fazer literatura. Não é coincidência seu processo criativo dialogar tão intensamente com o dos textos que o alicerçam. A preocupação está sim fincada *no texto fonte* e na presença literária de quem o escreveu, mas se o mesmo cuidado não for dedicado à autonomia do processo e do produto que são *próprios*, que são *de si*, o resultado não funcionará literariamente. Ademais, não se pode esquecer que a tradução – sobretudo a literária – também passa a integrar o inacabamento da obra que a motiva. Ela, fortemente entrelaçada ao texto fonte, também poderá estar presente em transformações futuras desse material.

Por essa razão, quando fomos introduzidas à abordagem aqui adotada, fundamentar-nos na crítica do processo criativo pareceu um caminho natural e necessário. Além de tudo, é um caminho que complementa nossa percepção de tradução literária e, assim, da leitura de obras artísticas. É por meio desse modo de abordar o que se estuda que temos podido encontrar rastros de projeto poético, uma teoria pessoal orientadora das produções estudadas. Ademais, ele tem permitido que nossa visão transite entre o particular e o geral — o total — ao contextualizar os objetos de estudo em espaços-tempos determinados, como produto de seres de carne, ossos e subjetividade. Ao fazê-lo, tanto as produções analisadas quanto suas produtoras adquirem maior nitidez (segundo nossa leitura), pois, paulatinamente, é revelada a rede a qual integram, as conversas que estabelecem. É só a partir desse diálogo que os resquícios os quais caracterizam os objetos estudados ganham sentido e indicam possibilidades de interpretação e compreensão.

Por fim, não seria possível fecharmos esta dissertação sem mencionar que mesmo esta pesquisa mais extensa parece insuficiente para dar conta do processo criativo de alguém. No entanto, o fato de termos iniciado esta jornada esperando que tal sensação de incompletude se repetisse nos parece bom sinal. Sabíamos que não seria possível atingir algum tipo de satisfação

total ou qualquer espécie de completude. A beleza e o aprendizado da troca amorosa e terna estão justamente no processo, no tempo que se leva para tentar conhecer o outro. Conflitos permeiam esta vivência, fortalecem sua trama. Será sempre fascinante começar de novo ou retomar a costura de peças que, em alguns pontos, permanecem inacabadas, à espera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Elizama. **As palavras da menina Ana C.** 2013. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/as-palavras-da-menina-ana-c-por-elizama-almeida/>>. Acesso em: 24 jul. 2023.
- ALMEIDA, Guilherme de. **Flores das Flores do mal de Baudelaire**. São Paulo: Editora 34, 2010. 144 pp.
- ALONSO, Amado. La musicalidade de la prosa en Valle-Inclán. **Materia y forma en poesia**. Madrid: Gredos, 1986, p. 247-297.
- ARROJO, Rosemary. A tradução como reescritura: o texto/palimpsesto e um novo conceito de fidelidade. **Trabalhos em lingüística aplicada**. n. 5–6, 1985, p. 17–24.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.
- BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 26, n. 76, p. 47-56, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47538>>. Último acesso em: 01 fev. 2024.
- BORGES, Jorge Luis. **As versões homéricas**. Trad. Josely Vianna Baptista. BORGES, J.L. Obras Completas, I. S. Paulo: Globo, 1988, p. 255–260.
- BRUTA AVENTURA EM VERSOS. Direção: Letícia Simões. [S.I.]: Matizar, 2011. 1 documentário (74 min.).
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2019. 232 pp.
- CESAR, Ana Cristina. **Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2022. 343 pp.
- CESAR, Ana Cristina. **Ana C.: correspondência incompleta**. (e-book). Rio de Janeiro: IMS, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. **Aos teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 137 p.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 531 p.
- CESAR, Ana Cristina. **Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: IMS, 2016. 173 pp.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013. 504 pp.
- COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. Tradução de: Cecília Almeida Salles. PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília. (Orgs.) **Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo: Intermeios, 2016.
- CORDINGLEY, Anthony; MONTINI, Chiara; TERENCE, Juan Manuel. Estudos de tradução genética: uma disciplina emergente. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**. n. 39, p. 92-106, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i39p92-106>>. Acesso em: 27 de jan. 2024.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. **O AI-5**. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>> Último acesso em: 20 out. de 2021.
- DARIN, Leila Cristina Melo. Tradução literária e discussão estética: criando e recriando felicidade. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 1, p. 36–53, 2015.

DERRIDA, Jacques. Lo ilegible (entrevista a Carmen Gonz  le Marin). **No escribo sin luz artificial**. Valladolid: Cuatro Editores, 1999. p. 49-64.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les “i”. In: JEANNELLE, Jean-louis; VIOLLET, Catherine (dir.). **Gen  se et autofiction (Au c  ur des textes)**. Ottignies-Louvain-la-Neuve (Bélgica), n. 6, 2007. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky>>.   ltimo acesso em: nov./2022

FERREIRA, Alice Maria Araújo; ROSSI, Ana Helena. Antropofagia, mestiçagem e estranhamento: tradu  o em (dis)curso. **Cadernos de Tradu  o**, 2013/1, n   31, p. 36-55, Florianópolis.

FIGUEIREDO, Rubens. Notas de um tradutor em 2012. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 26, n. 76, p. 15-19, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47534>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Tradu  o e Fic  o. AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, E. N. (Org.). **Tradu  o &: Perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

GOMES, Adriana de Freitas; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. Ana Cristina Cesar, tradutora de Katherine Mansfield. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, jan./jul. 2009, p. 41 - 56.

GOMES, Adriana de Freitas. Ana Cristina Cesar — a tradu  o como exercício de recria  o. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora: Ed. UFJF. Ano II, v. 4, 2006. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/Adriana-FreitasGomes.pdf>>.

GONÇALVES, Vinícius de Oliveira; SALLES, Cecília Almeida. Anna Maria Maiolino sob a perspectiva da crítica de processo: vestígios da cria  o. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 77, p. 143–167, 2020.

GRELL, Isabelle. Premi  re approche d’un avant-texte de Laiss   pour conte de Serge Doubrovsky. **Dalhousie French Studies** – Serge Doubrovsky, Halifax (Canadá), v. 91, p. 11-17, 2010.

KMITA, Andréia. **O rigor e a sensibilidade poética da prática tradutória de Ana Cristina Cesar** (Disserta  o de mestrado. PUC-SP). 2018. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21653>>.

MANSFIELD, Katherine **The Letters of Katherine Mansfield**: Volume I. London: Constable & Co., 1930. 319 pp.

MANSFIELD, Katherine **The Letters of Katherine Mansfield**: Volume II. London: Constable & Co., 1930. 272 pp.

MANSFIELD, Katherine. **  xtase**. Tradu  o Ana Cristina Cesar. In: Revista STATUS – PLUS. São Paulo, 1981, p. 84-87.

MANSFIELD, Katherine. **The Collected Letters of Katherine Mansfield**: Volume 5: 1922-1923. Nova York: Oxford University Press, 2008. 378 pp.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradu  o de Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010. 344 pp.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 264 pp.

PASSOS, Marie-H  l  ne Paret. **Da crítica genética    tradu  o literária: uma interdisciplinaridade**. Vinhedo: Horizonte, 2011. 157 pp.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Edição bilíngue. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte. FALE/UFMG, 2009. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed-site.pdf>>.

RIAUEDEL, Michel. O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar. BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto. **Sereia de papel: Visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.

ROMANELLI, Sergio. Traduzir é criar?. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 62-66, 2011. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/8555/6069>> Acesso em: 27 de jan. 2024.

SALLES, Cecília Almeida. **Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão**. SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 20/2, p. 41–52, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013.

SILVA, Leide Rozane Alves da; BISERRA, Willian Alves. O caleidoscópio de Ana Cristina Cesar: uma retórica da melancolia. **ABRALIC**. 2017, p. 499–509.

SIQUEIRA, Yan Patrick Brandenburg. Tradução como gesto inacabado: reflexões sobre o ato criativo do tradutor. **Língua, linguística e literatura**. DLCV. João Pessoa, v.13, n.1, jan/jun 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/32718/20049>> Acesso em: 27 de jan. 2024.

SONTAG, Susan. Uma prosa de poeta. **Questão de ênfase: ensaios**. Tradução de: Rubens Figueiredo. Companhia das Letras: São Paulo, 1983. 13-21 p.

THE PORTRAIT OF KATHERINE MANSFIELD. Direção: Julianne Stretton. [S.L.]: Ngā Taonga Sound & Vision, 1986. 1 documentário (53 min.). Disponível em: <<https://www.nzonscreen.com/title/a-portrait-of-katherine-mansfield-1986/overview>>

TOMALIN, Claire. **Murry [née Beauchamp; other married name Bowden], Kathleen [known as Katherine Mansfield]**. 2008. Disponível em: <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-35172>>. Último acesso em: 20 out. de 2021.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1993. 148 pp.

WILLEMART, Philippe. Crítica genética e história literária. **Revista Manuscrita**, São Paulo, v. 10, p. 165-185, 2001.

WILLEMART, Philippe. Discurso e marginalidade. Tradução de Cristiane Grando. **Revista Manuscrita**, São Paulo, n. 10, p. 11-18, 2000.