

Traduzir o outro traduzindo a si próprio: Ana Cristina César e o exercício tradutório

Mayara Ribeiro Guimarães*

*Spring...
Too long...
Gongula...
Ezra Pound, "Papyrus"*

RESUMO: O presente ensaio discute a prática de tradução literária como exercício autônomo que converte o tradutor ao status de autor do texto traduzido a partir das proposições de Haroldo de Campos sobre transcrição e antropofagia para pensar em que medida o gesto tradutório, para Ana Cristina Cesar, é uma continuação ou um ponto de partida da escrita poética. A partir da análise de ensaios teóricos sobre tradução encontrados em seus Escritos da Inglaterra e de procedimentos tradutórios utilizados na tradução do conto "Bliss", de Katherine Mansfield, realizada por Ana C., procuro desvendar a dialogicidade entre original e texto traduzido mantida pela tradutora brasileira na tradução do conto mansfieldiano e destacar o pensamento teórico de Ana C. sobre a natureza da tradução de prosa.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina César, tradução literária, Haroldo de Campos

ABSTRACT: This article discusses the translational process of literary translation as an independent task that gives the translator the same status as the author of the original. Considering the ideas on transcreational writing and anthropophagy conveyed by Haroldo de Campos in many of his essays, this article analyses to what extent translation is a continuous line of poetic creation as well as a starting point from which the creation process can grow, in the eyes of Ana Cristina Cesar. The analysis hereafter developed starts with the study of theoretical essays on the nature of literary translation, registered by Ana C. in her Escritos da Inglaterra, and finishes with the translation strategies used in the translation of "Bliss", by Katherine Mansfield. In between, I discuss the permanent dialogue enclosed by the original and the translation through the hands of Ana C. and her theoretical considerations on the nature of translating prose.

KEYWORDS: Ana Cristina Cesar, literary translation, Haroldo de Campos

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Pará, doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: mayribeiro@uol.com.br

Em 1916, Ezra Pound escreve o poema-ruína “Papyrus”, causando estranhamento e indignação na comunidade literária americana pela maneira como justapõe versos fragmentados, inacabados e quase insignificantes, não fosse o conteúdo enigmático acentuado pela desconhecida palavra Gongula... O efeito de dessacralização e rebaixamento poético disseminado pelo uso da colagem de versos que recusam a estrutura discursiva e promovem a instauração de uma estética do fragmentário, onde o elo semântico é reestabelecido pelo leitor, evoca em muito a experiência poética de Oswald de Andrade em sua poesia *Pau-Brasil*. O poema, publicado na coletânea intitulada *Lustra*, ensina Haroldo de Campos (CAMPOS: 2013, p. 28), lança o poeta em uma espiral talvez expiatória – como aponta o significado da palavra *lustra*, no latim – de sacrificiado incompreendido, uma vez que reencena um gesto de transposição poética que nos remete a práticas tão antigas quanto as apropriações e recriações de poetas do Siglo de Oro espanhol feitas por poetas portugueses e brasileiros. Este é o caso de Gregório de Matos, outro incompreendido, iniciador da prática antropófaga na literatura brasileira, como já apontaram Augusto de Campos, Haroldo e Lucia Helena.

A teoria aristotélica da *imitatio*, incentivada como prática comum e mandatária entre poetas do século XVII, neste período, diferencia furto (associado a roubo e plágio) e imitação, por meio da noção de originalidade, vinculada à metáfora do lume. Essa metáfora é apresentada por Francisco Leitão Ferreira, no século XVII, e reconvocada por João Carlos Teixeira Gomes no livro *Gregório de Matos, O boca de brasa, um estudo de plágio e criação intertextual*, à propósito da reflexão em torno da noção de plágio no Barroco. Entende-se que a imitação é prática aceita e estimulada (enquanto “norma básica de boa autoria” p. 144) quando o poeta “toma a luz” de outro poeta para iluminar a própria obra, onde a obra original e a imitação, ainda que tendo algo em comum, se constituem como produções de autorias distintas. Em outras palavras, entra em cena um “espírito de emulação” que se configura pelo jogo de imitação em que um texto gera outro texto em intercâmbio intertextual (GOMES: 1985, p. 148). Uma das orientações da época

para que a imitação se caracterizasse como original e criativa, e não como furto ou mera apropriação, era a recomendação de que se aumentasse ou diminuísse alguma coisa do original no objeto novo, afastando-se do registro de simples reprodução para constituir-se como exercício de produção, excedendo o original.

O que mais espanta, entretanto, é que se de um lado arrola-se a prática da imitação de modelos antigos, incentivada por textos de autores barrocos e neoclássicos como sendo de natureza “dinâmica e transfiguradora”, de outro associa-se aquilo que se caracterizou por roubo ou latrocínio à noção de tradução, nesse caso como “má tradução”. Cito o texto de Correia Garção (*apud* GOMES):

Muitos, querendo imitar Virgílio, fazem má tradução desta ou daquela imagem de tão grande poeta; e escravos de suas palavras não passam de tradutores. Não imitam, roubam e despedaçam obras alheias: desfiguram o que lhes agradou, como se tomassem por empresa fazer-nos aborrecer o que admiram. Disto acha-se que enfermam tantas quantas são as obras que todos os dias aparecem cheias de lugares dos poetas, não imitados, mas servilmente traduzidos. É tão forte a preocupação de que nascem tão lastimosas desordens que muitos com vaidade e com soberba apontam e mostram os pensamentos ou ideias que roubaram ou traduziram” (GOMES, 1985, p. 145).

Ainda que a noção de tradução veiculada possa se associar à de interpretação, ela também se vincula à de transposição, de onde se pode inferir que se existe uma “boa tradução”, ela se exprime pelo gesto de equivalência, eurocêntrico e homogêneo, e não pela diferença. Isto é, que a ideia de originalidade se enlaça à de inscrição da diferença no horizonte da equivalência, quando na verdade se poderia ver por trás deste gesto de imitação já uma prática canibalizadora, não do ponto de vista do “bom selvagem”, mas do “mau selvagem”, proposto por Oswald de Andrade.

É neste sentido que opera a reflexão de Haroldo de Campos, propondo-se repensar a tradição da imitação aristotélica, “que marcou tão profundamente a poética do Ocidente” (CAMPOS: 2013, p. 205), em termos de uma prática de transcrição, ou de tradução criadora. “Repensá-la não como uma apassivadora teoria da cópia ou do reflexo, mas como um impulso usurpatório no sentido da produção dialética da diferença a partir do mesmo” (idem). O processo de “hibridização contínua”, contaminação criativa ou mestiçagem literária, presente portanto já desde o barroco de Gregório de Matos, constitui para Haroldo de Campos uma prática tradutória, também entendida como exercício dialógico do nacional com o universal, de dizer o outro dizendo a si mesmo.

De volta a Gongula, a chave de leitura oferecida por Hugh Kenner e divulgada por Haroldo (CAMPOS: 2013, p. 27-36) recupera o passado da Grécia antiga pela figura de Safo e os pergaminhos onde se encontram seus poemas, em estado de impossível reconstituição e fragmentação absoluta, para explicar o poema de Pound. Para um amante das ruínas e dos inacabamentos, e também da antiguidade grega, como o foram Pound e Haroldo de Campos, a tradução do fragmento sáfico em novo poema poundiano configura-se como uma transcrição poética que o estado fragmentário dos pergaminhos propiciou. Para Haroldo, este estado naturalmente tornou a poesia sáfica suscetível de um efeito de modernização por meio de um efeito de inacabamento.

A questão para Haroldo de Campos é sobretudo o modo como Pound, pela manutenção do efeito de ruína em seu poema, recupera a herança da antiguidade clássica / lírica grega, coloca-a em contato com a tradição dos haicais, redimensionando a noção de literatura universal a partir do momento em que reatualiza/reorganiza essa tradição à luz da modernidade do século XX.

De 1979 a 1981, período em que viaja para a Inglaterra e se dedica ao Curso de Literatura - Teoria e Prática da Tradução Literária, na Universidade de Essex, Ana Cristina Cesar se empenha em uma exaustiva produção de poemas, ensaios e traduções que darão origem não só literária e os estudos de tradução como partes constitutivas

de seu processo de criação literária. Os textos reunidos nos *Escritos da Inglaterra*², o curso de Poesia Moderna Traduzida, organizado para ser oferecido no segundo semestre de 1983, na PUC do Rio de Janeiro³, as traduções feitas por Ana C., o ensaio “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, recolhido em *Escritos no Rio*, além da bibliografia lida e anotada para a preparação do curso e de suas traduções, cujas notas e marginália presentes na biblioteca pessoal de Ana C. indicam um percurso formativo no campo da tradução, como sugere Michel Riaudel⁴, assinalam um tal caminho. E sendo o exercício da tradução em Ana C. realizado via Pound, a tradução literária redimensiona a escrita poética à maneira poundiana apresentada na primeira parte desse ensaio.

Empenhado em decifrar os elementos constituintes desse imbricado jogo de relações e justaposições entre os métodos de criação poética e a prática tradutória realizados por Ana C., Riaudel lê a obra de Ana C. a partir de três pólos configuradores de produção: o da escrita transferencial, do autor invisível e da derivação metonímica (RIAUEDEL: 2012, p. 114). Neste quadro, o ato da leitura se efetiva como gesto de devoração que já participa do processo de tradução e escrita porque os textos lidos se convertem em textos incorporados em sua poética, a partir da reapropriação, repetição e citação de vozes literárias que compõem sua própria voz.

Assim como os barrocos, Ana C. presta homenagem aos seus pares, transformando a imitação em gesto de tradução criadora. A fidelidade, como explica Riaudel, em operação benjaminiana, é à vida (ou sobrevida) do texto devorado. Entretanto, o cenário se complica ainda mais, uma vez que Ana C. também tem o hábito de inserir fragmentos de correspondência, conversas, textos de autores brasileiros em seus poemas, o que faz com que Flora Süssekind se refira a um modo interpretativo da poética de Ana C. como arte da conversação. Nesse modelo, as vozes alheias são despersonalizadas, inseridas nos poemas e transformadas em modulações tonais da voz írica, promovendo um ambiente textual em que o sujeito se dissolve “em meio a uma profusão de enunciadores” (RIAUEDEL: 2012, p. 119). O recuso da

¹ A edição póstuma organizada por Armando Freitas Filho e traduzido por Maria Luiza Cesar contém não só a tese “O conto Bliss, anotado (Katherine Mansfield)”, com a qual Ana C. obteve o seu Master of Arts, na Universidade de Essex, que inclui conto no original, a tradução para o português, uma introdução e oitenta notas referentes ao processo de tradução, mas também vários ensaios teórico-críticos, no estilo da tradução de “Bliss”, sobre tradução de prosa e de poesia, cartas e traduções de poemas de Emily Dickinson, Dylan Thomas, Anthony Barnett, Marianne Moore, Sylvia Plath e William Carlos Williams. Note-se que alguns dos poemas possuem mais de uma tradução, como é o caso de “Do not go gentle into that good night”, de Dylan Thomas e “Words”, de Sylvia Plath.

O curso não se concretizou por conta do número insuficiente de inscritos, como aponta M. Riaudel.

² O curso não se concretizou por conta do número insuficiente de inscritos, como aponta M. Riaudel.

³ A indicação se encontra no ensaio “O autor invisível. Tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar” e em sua tese de doutoramento intitulada *Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'oeuvre d'Ana Cristina Cesar* (Rio de Janeiro, 1952-1983), Paris X - Nanterre, 2007

metonímia como jogo ou mascarada teatral entre os outros e o eu enreda o texto em fingimentos e encenações que, apesar de criar ilusões e enganos, ainda assim se ancoram na realidade (RIAUDEL, *idem*).

Nesse caminho, Riaudel, por sua vez, sugere o uso de procedimentos teatrais por parte de Ana C. pelos quais contamina sua voz com a de outros, entendendo a atuação do tradutor como ator, muito próximo daquilo que Clarice Lispector, outra tradutora canibal, deixa expresso no ensaio “Traduzir procurando não trair” (LISPECTOR, 2005). Para Lispector, traduzir é reescrever. Não somente porque para se chegar ao produto textual final é necessário um número incontável de revisões e alterações, mas sobretudo pelo que está contido nesse gesto de repetição, que é a reescritura. “Traduzir pode correr o risco de não parar nunca” (LISPECTOR: 2005, p. 115). Esse interminável ato de reescrita faz referência tanto ao ato de traduzir, quanto ao de escrever, o que nos leva a pensar que o exercício tradutório se aproxima muito, no caso da produção de Clarice-tradutora, de uma dinâmica própria daquela encontrada no drama cênico. Correr o risco de não parar nunca é também reencenar o gesto de tradução como um interminável tirar e por a máscara, como se o tradutor assumisse a cada novo exercício uma nova máscara dramática, seja no esforço de encontrar a melhor saída, seja na possibilidade de a cada tradução experimentar um papel distinto. No texto sobre o ato de traduzir, Clarice afirma que “todo escritor é um ator inato” (*idem*, p. 116) porque “representa profundamente porque “representa profundamente o papel de si mesmo” (*ibidem*) e sua obra apenas reflete, “como num espelho”, sua “própria fisionomia” (*idem*).

Porque para Lispector, como assinala André Luis Gomes, a tradução “pressupõe o pensar o texto enquanto encenação” (GOMES: 2007, p. 78), possibilitando a teatralização dos agentes literários. Lilian Hirsch, citada por André Luis Gomes, vai afirmar que a tarefa de encenar a literatura, na adaptação de um texto literário em peça de teatro, está muito próxima da tarefa de tradução, uma vez que “a passagem da literatura para o teatro está muito

próxima de uma ‘impossibilidade’ e que talvez ela só possa se realizar através da ‘transposição criativa’” (HIRSCH, apud Gomes: 2007, p. 163). Como visto anteriormente, para Haroldo de Campos, a impossibilidade da tradução engendra a possibilidade da recriação (CAMPOS: 2007, pp. 34-35), sua força ganha em intensidade de acordo com a crescente dificuldade proporcionada pelo texto original, isto é, quanto maior a distância entre o original e a tradução, mais originalidade, o que abre espaço para a livre encenação da linguagem, apagando os limites da autoria e permitindo a livre troca de papéis.

Assim como Lispector, e não podia ser diferente, já que uma das vozes eleitas no diálogo poético de Ana C. é a própria Clarice, a atitude literária desenvolvida por Ana C. (e por Clarice) desenrola uma complexa rede de encenações onde a linguagem se destaca como protagonista, tanto na atuação poética/ficcional, quanto na produção de tradução, propiciando o tangenciamento entre o ato de traduzir e o ato de encenar, interferindo irreversivelmente nas bases da literariedade, da autoria e do fazer poético. Riaudel relembra que a crise do signo, da significação e do sujeito, tensionada pelo concretismo, remete a uma crise do referente, que confunde as vozes do sujeito lírico e de seus interlocutores.

É Flora Süssekind quem narra o revelador episódio da carta-resenha escrita por Ana C. a Potiguara Mendes da Silveira Jr., e encontrada por sua mãe, Maria Luiza, dentro do exemplar que Ana C. conservava em sua biblioteca. No texto, a poeta desenvolve o questionamento, a propósito do livro de Silveira Jr., sobre a natureza do ato de traduzir, onde perguntas como “Que trabalho é esse o de traduzir? Sobretudo o de traduzir poesia, literatura, tarefa em princípio condenada à impossibilidade? O que faço quando traduzo?” (SÜSSEKIND: 2007, pp. 47-49) remetem às mesmas indagações feitas por Clarice Lispector em seu ensaio. Algumas das respostas, conclui Süssekind, aparecem indiretamente em seu modo de escrita em vozes múltiplas, sobretudo na análise dos cadernos de rascunho deixados por Ana C. Neles “evidencia-se o imbricamento das duas atividades. Às vezes, pela simples convivência, num mesmo caderno, do texto-em-tradução e do poema em proceso de composição. Às vezes pela interferência direta de imagens ou procedimentos estilísticos de algum

texto que interessava traduzir.” (Idem, p. 49) As duas formas de exercício parecem assim se justapor e compor um único mosaico a ser decifrado pelo leitor .

No ensaio “Bastidores da tradução”, Ana C. também opera formulações próximas a tais questionamentos a partir de um método crítico que busca refletir sobre a natureza da prática tradutória empenhada por Manuel Bandeira em seus Poemas traduzidos e por Augusto de Campos em Verso reverso controverso. As indagações feitas se dividem em dois segmentos e guiam toda a exegese: de um lado pergunta-se “o que as duas práticas revelam a respeito de uma atitude relacionada com os problemas da tradução de poesia” e, de outro, o que pensam os dois poetas sobre o ato de traduzir e “sobre a tradução de determinados textos em contexto social definido?” (CESAR: 1999, p. 399).

Bandeira, em sua recolha, não apresenta nem unidade interna nem paratextos que possam explicar suas escolhas. O que confere unidade à coletânea é a sua própria assinatura ou voz autoral, uma vez que os temas evidenciados nas traduções atravessam a obra do próprio Bandeira, conduzindo a um desaparecimento das diferenças entre os autores. A prática de tradução e escolha realizadas pelo poeta absorvem o texto original e reconfiguram um tema que revela o que há de próprio no outro, isto é, uma dicção pessoal que se consubstancia na própria subjetividade autoral de Bandeira. Vejo aí semelhanças com a prática poética e tradutória de Ana C., onde o que importa é a interlocução que permite o intertexto enquanto citação livre.

Augusto de Campos, por sua vez, busca guiar o leitor, assumindo uma atitude política no gesto de escolha dos textos traduzidos, marcado por uma luta ideológica de oposição ao establishment por traduzir o que chama de “poesia revolucionária” voltada para um trabalho de revolução da linguagem que cause impacto na cultura brasileira. Projeto de tradução característico do concretismo: traduzir autores e textos pela irreverência temática, pelo que apresentam de tecnologia poética ou artesanato formal rigoroso, pela manipulação de um significado obscuro ou difícil que conduziria a uma poesia de cunho mais crítico e intelectual (CESAR: 1999, p.404-405).

Ana C., nesse ensaio, apresenta-se como uma leitora atenta ao programa concretista de crítica, tradução e produção poética, corroborando a importância do papel da tradução no construto cultural e crítico do país. Afirma a poeta: “creio que a teoria concretista é mais interessante do que a sua prática. (...) Penso que as traduções feitas pelos poetas concretistas representam o ponto alto de todo o programa concretista. Aqui a relação se inverte: ao falarmos sobre suas traduções, torna-se impossível ignorar que a prática é muito mais vital do que a teoria” (Idem, p. 410)

Assim, o que me motiva no estudo da prática tradutória de Ana C. é a reflexão sobre a relação que esta poeta, em especial, possui com a prática da tradução, em que medida por trás da tradução de vozes estrangeiras está também a reflexão sobre uma tradição literária, sobre uma dicção poética própria, pensando a tradução enquanto experiência de reflexão, nem impressão, nem metodologia, para falar com Antoine Berman, na qual o ato de reflexão sobre si mesma é inseparável do próprio exercício tradutório. Ou, ainda, em que medida o gesto tradutório, para Ana C., é uma continuação, ou um ponto de partida, da escrita poética, isto é, como as vozes estrangeiras traduzidas por Ana C. repercutiram em sua própria produção poética enquanto intertexto.

Na tradução do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, Ana C. confere valor de “substância do texto” às notas de pé de página, convertidas em ensaio escrito em diálogo com o conto, ocupando assim o mesmo lugar privilegiado que a tradução. As notas, oitenta, constituem um texto mais extenso que a tradução, absorvem as preocupações da tradutora, e atuam como se fossem a mente e a voz do tradutor ao longo do processo. Nesse sentido falo a partir de e com Antoine Berman, para quem tradução e crítica, na modernidade literária, tornaram-se consubstanciais ao ato de escrever, de natureza “intersticial” (BERMAN: 2013, p. 31), conferindo à tradução uma experiência plural.

Ao reavaliar suas anotações, em texto introdutório à tradução, a tradutora busca classificar a natureza de cada

uma, agrupando-as em quatro tipos. Aquelas relacionadas a questões de interpretação e estudo do texto, que formam um bloco mais teórico, junto às notas sinalizadoras das “idiossincrasias estilísticas” (CESAR: 1999, p. 288) próprias da tradutora, onde inclui citações de pesquisas já realizadas sobre o texto de Mansfield, entre elas o ensaio de Marvin Magalaner sobre as imagens de comida, vinculadas ao ato de comer/beber, ou, como prefere Ana C., metáforas de prazer oral, centrais ao conto.

Nestas notas pode-se observar também a gênese e o desenvolvimento do interesse pessoal de Ana C. pela obra e personalidade de Mansfield, sobretudo no modo como a ficcionista promove a fusão entre ficção e autobiografia, fusão premente também na constituição poética da própria Ana C., quando acusa a leitura do diário, cartas e biografia da autora neozelandesa paralelamente ao processo tradutório. Nesse ponto, observa-se que o interesse de Ana C. não é mera curiosidade. Ao afirmar que o tradutor “absorve” e “reproduz” em outra língua a “presença literária de um autor” (CESAR: 1999, p. 287) está Ana C. sinalizando a participação de um gesto canibalístico e apropriador inscrito em sua própria poesia? Presença esta que opera em mão dupla, em uma dialogicidade, uma vez que, como declara em depoimento realizado durante o curso Literatura de mulheres no Brasil⁵, a intertextualidade é uma rede, um rizoma, um entrecruzamento do estrangeiro e do próprio, não apenas no processo de tradução, mas sobretudo na criação literária. O pertencimento ou a “consanguinidade” com um outro, ou muitos outros, de que fala Marcos Siscar (SISCAR, 2011). No exercício da apropriação, firma-se terreno para a encenação do sujeito poético, pois na tradução o sujeito finge ser outro, assume temporariamente a máscara, sem no entanto deixar de ser ele mesmo. O exercício promovido pela tradução, mas também pela leitura, afeta o poeta, que passa a intercalar sua voz à do outro, e vice-versa.

A referência a Mansfield, e a muitos outros eus da literatura em língua inglesa e portuguesa, fica patente nos poemas em prosa de Lucas de pelica, sobretudo na fusão entre narrativa biográfica e diário, carta e prosa poética.

⁵ O curso, ministrado por Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, realizou-se no dia 6 de abril de 1983 e foi gravado e transcrito posteriormente. A transcrição em texto pode ser encontrada na obra Ana Cristina Cesar. Crítica e tradução

Porque para Ana C. o "ato de mistura", que passa pela "filragem ou apropriação poética" de materiais e práticas heterogêneas, entre eles a tradução, é entendido enquanto gesto transgressor, que descentraliza, desierarquiza e dessacraliza as forças de domesticação para ganhar força política.

Mas a marca não é apenas sobre sua escrita poética, ela também aparece na tradução de "Bliss", onde a fusão dos processos de intervenção da voz autoral e pessoal, promovendo a rasura do outro e a inscrição idiossincrática de seu próprio estilo, ao lado do distanciamento do próprio na captura do registro original, aponta para uma escolha tradutória que tende ao equilíbrio na correspondência entre o estilo do original e o seu significado transposto para o texto traduzido. Equilíbrio impossível e inatingível entre as forças de domesticação e estrangeirização apontadas por Schleiermacher, mas que Ana C. brilhantemente encontra, na tradução do conto. As forças assinaladas pelo filósofo alemão sinalizam, de um lado, a estratégia de domesticação do original em clara preocupação com o leitor, preocupação expressa por Ana C. por exemplo nas notas 50 e 52, no esforço de "conduzir o leitor ao imaginário de Bertha Young" (CESAR: 1999, p. 346). De outro lado, a estratégia de estrangeirização, que valoriza o "tom" estilístico da narrativa mansfieldiana, a peculiaridade de sua prosa e entonação, mantidas na tradução. Essa preocupação aparecerá nas notas onde trata das séries de iterações próprias do texto mansfieldiano quando, ignorando o senso comum, faz escolhas pautadas por uma ética poética provocando uma fissura entre original e tradução, ou naquelas em que aparecem as imagens de prazer oral. Exemplo disso é o deslocamento provocado pelo sintagma "as though you'd suddenly swallowed a **bright piece of the late afternoon sun**", que obriga a tradutora a receber o impacto da imagem e transportá-lo para o verbo, onde "o resultado é uma hipérbole espantosa": "como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde" (CESAR: 1999, p. 327). Mas talvez o maior estranhamento recaia sobre a expressão "pear tree", sobre a qual se ergue a imagem mais sintomática do texto e o parágrafo chave do conto.

O nome “pereira” encontraria perfeita correspondência na língua-meta, no entanto, não podemos dizer o mesmo se levarmos em conta a experiência poética que a expressão “pear tree” carrega no conto. Ana C. deseja privilegiar essa experiência e a ética que reside sobre a linguagem, naquele ponto em que o estranhamento do parágrafo conecta-se com o estranhamento provocado na e pela linguagem. E conclui: “por fim, (novamente) decidi optar pela generalização e usei a palavra árvore (uma palavra proparoxítona, forte e bonita por natureza). (...) 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” (CESAR: 1999, p. 339).

Nas notas, voltadas para questões de interpretação do conto, observa-se também uma tentativa de teorização sobre o processo tradutório que não aparece nas notas sobre os problemas sintáticos. Detendo-se nas especificidades de um texto em prosa, apoiada nas proposições de Amado Alonso, no livro *Materia y forma en poesía*, sobretudo em suas distinções em relação à tradução de poesia, Ana C. reflete sobre as alterações de ritmo e sintaxe da prosa mansfieldiana que exigem um esforço de tradução por parte do tradutor, paralelamente às notas que dizem respeito a problemas referentes ao comportamento e padrão linguístico específicos de ambas as línguas, como por exemplo no caso de pronomes e expressões idiomáticas.

Paulo Henriques Britto, em *A tradução literária*, observa que o desafio do tradutor de prosa reside especificamente nas “ousadias sintáticas” representativas do estilo autoral (BRITTO: 2012, p. 71), naqueles componentes da linguagem representativos da marca estilística de cada autor, e, ainda, na arte de escrever diálogos, ancorada nas marcas de oralidade (idem, p. 84). Na tradução de poesia, segundo o autor, o desafio passaria pela discussão em torno da possibilidade ou não de se traduzir poesia, com ou sem recriação/transcrição, uma vez que “uma tradução de um poema que não leve em conta as opções de forma tomadas pelo poeta pode nem sequer ser um poema” (idem, p. 120). Se a tarefa do tradutor de poesia centraliza-se sobre a forma, uma vez que a poeticidade do texto depende na maioria das vezes dos aspectos formais empregados pelo poeta, no caso da prosa, o que predomina é o aspecto semântico: a tradução dos elementos formais pode até falhar,

comprometendo a qualidade da tradução, mas não o enredo (ibidem).

No ensaio de Ana C. sobre as traduções de Machado de Assis para o inglês, intitulado "O ritmo e a tradução da prosa", a autora também discutirá as questões envolvendo tradução de prosa e poesia, e observa que o ritmo, elemento de um texto literário vinculado à estrutura formal, e central para a poesia, e portanto para a tradução de poesia, é compartilhado também na prosa. Ainda que a ênfase de um texto em prosa recaia sobre aspectos semânticos, existe o que chama de ritmo poético da prosa, aspecto ligado ao movimento vindo da estrutura formal ou estilística da frase, intrinsecamente conectado ao conteúdo. Na visão de Ana C., o tradutor de prosa tem a tendência de se preocupar menos com a reprodução de efeitos rítmicos do que o tradutor de poesia (CESAR: 1999, p. 365). Ainda que o ritmo na prosa não seja mensurável e evidente como na poesia e esteja preso à sintaxe e ao significado, é nele que reside a força de fluência da prosa. É pela pontuação, pelo movimento, pelo compasso e pela estrutura formal da frase (idem, p. 366) que se tecem os efeitos rítmicos da prosa, ainda que ela não obedeça a uma unidade de medida como o verso (ALONSO, apud CESAR, p. 366). No entanto, se o verso, em poesia, contém um gesto de violência inerente à sua natureza disruptiva e irritada, para falar com Mallarmé, não condicionada pelos limites do sentido ou da unidade sintática, ancorando-se na sua estrutura formal, essa potência disruptiva está vinculada à modulação rítmica da estrutura na prosa.

Quando a prosa possui força e movimento rítmicos variados, o trabalho sobre a forma - estilístico - se sobrepõe à função domesticadora do sentido, e exalta a importância da tarefa das palavras, gesto conferido ao trabalho do informe no pensamento bataillano que envolve a linguagem. Assim, parece-me que a função do tradutor de prosa, para falar junto de Ana C., é dar conta de, através do deslocamento e estranhamento característicos do ato tradutório, permitir que esse dado de violência e deformação se faça vigente. É portanto nas obsessões rítmicas do ficcionista, naquela espécie de "encanto repetitivo" (CESAR: 1999, p. 368), que reside a força descentralizadora da prosa e a tarefa mais desafiadora da tradução de um texto em prosa.

Em suas notas, Ana C. também expressará o que entende por tarefa do tradutor, que já de início aparece como dependente das variações estruturais do texto. No conto de Katherine Mansfield as variações se pautam por um elemento que atua diretamente sobre a forma, regulando seu ritmo, extensão, expressão – o tom. Para Ana C. não se trata de uma orientação medida pelo que chama de “fatores externos” do texto específico, tais como trama e tempo, mundo subjetivo e mundo objetivo, ou ainda entre o mostrar e o narrar, mas de um princípio articulador encontrado no texto original (a ficção mansfieldiana), interno à obra, e que Ana C. chama de *tom*. Esse tom vincula-se diretamente ao comportamento dramático do narrador do conto. A técnica do narrador refletorizado, característico do multiperspectivismo narrativo, onde o narrador empresta sua voz aos personagens, permite que o foco narrativo varie de modo que o leitor vivencie a experiência narrativa junto à voz textual, e não apenas receba a mensagem do personagem, como sugere Henry James em *A arte da ficção* (1995). Ana C. explica a questão a partir da referência a um gesto de dramatização “das percepções mentais da personagem”, que não são narradas, mas vivenciadas. A voz da personagem se infiltra na voz do narrador, mantendo uma tensão sobre a qual as ambiguidades narrativas se erguem (CESAR, 1999, p. 293).

Para Ana C. é no problema de dicção e tom (idem, p. 288) que a intervenção idiossincrática do tradutor atua. Na escrita ficcional de Katherine Mansfield, a oposição entre poético e prosaico reside no significado profundo, representado pela dicção e tom usados pelo narrador. A preocupação da tradutora, portanto, está em traduzir não a correspondência exata, mas o tom do original. E o tom em “Bliss” é ditado pelo êxtase de Bertha Young, a protagonista. A preocupação de Ana C. então se desdobra sobre aquele ritmo da prosa modulado pela fala e pensamento de um personagem, isto é, em um aspecto da forma dessa prosa, que Ana C. chama de “sintomas do êxtase” de Bertha. A cadência da sintaxe é modificada de acordo com a mudança emocional de Bertha, que altera seu olhar sobre o real e, conseqüentemente, a narração.

A tarefa do tradutor, portanto, na visão de Ana C., reside no reconhecimento da existência de uma tensão inerente à arquitetura textual que articula as vozes do autor,

narrador, personagens e leitor, e, a partir dessa consciência, permite a vigência das ambiguidades decorrentes da escrita literária. A ideia de que o desafio de uma tradução literária e a felicidade de sua realização consistem na aceitação da perda de uma correspondência absoluta, a que o tradutor literário se rende, permite-lhe assumir um regime de escrita/tradução do conto de Mansfield regido pela busca de uma equivalência sem adequação no processo de passagem do texto de partida para o texto de chegada. Nesse caso, o horizonte da tradução incluiria a manutenção de uma dialogicidade do ato de traduzir, onde a manutenção do que lhe é próprio exigiria também a manutenção do que lhe é estrangeiro.

Referências

- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____ *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Transcrição*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. (1999) *Crítica e tradução*. São Paulo: Ed. Ática/IMS.
- _____. *Poética* / Ana Cristina Cesar. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- GOMES, André Luís. *Clarice em cena*. As relações entre Clarice Lispector e o teatro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa*. Um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985
- HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra, Brasília: INL, 1981.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. (1995). São Paulo: Ed. Imaginário.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- _____. Outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- MANSFIELD, Katherine. (1962) "Bliss". In: The garden party. Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex
- RIAUDEL, Michel. "O autor invisível. Tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar". In: Estudos Portugueses y Brasileños. n° 11, Salamanca: Luso-Española Ediciones, 2012, pp. 105-120
- _____. "Complicado como um Tintoretto: Ana Cristina Cesar, o corpo e suas traduções". In: Silène Revue- http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=8
- SISCAR, Marcos. (2011) Ana Cristina César / Por Marcos Siscar. Rio de Janeiro: EDUERJ.