

A POETISA ANA C., TRADUTORA DE K. M.

Anélia Montechiari Pietrani*

Traduzir é tanto poetar [*dichten*] como produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro. Afinal de contas, toda poesia é tradução. Eu estou convencido de que o Shakespeare alemão é presentemente melhor que o inglês.

NOVALIS

No final dos incendiários anos 70 e no início dos polêmicos anos 80, a profícua ensaísta, a poetisa marginal dos marginais, a tradutora carioca Ana Cristina Cesar (1962-1983) prepara o material daquele que viria a tornar-se o consistente e minucioso trabalho de tradução completa e comentada em oitenta notas do conto “Bliss” (1918), de autoria da escritora neozelandesa Katherine Mansfield (1888-1923), com que Ana Cristina obtém, em 1981, o grau de *Master of Arts, with distinction*, na Universidade de Essex, na Inglaterra.

A tradução interlingual, para usarmos a expressão de Roman Jakobson, ou a tradução que consiste na interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua, parece carregar um peso bem maior do que o esperado por muitos em suas malas de viagem nas travessias de uma língua para outra. *O conto Bliss anotado...ou “PAIXÃO E TÉCNICA: tradução em língua portuguesa, do conto Bliss, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações”* é o longo título da dissertação de Ana Cristina Cesar. Como epígrafe a seu trabalho, cita as seguintes palavras do *Diário* de Katherine Mansfield: “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.” (*Apud* CESAR, 1999a, p. 283).

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras – UFRJ. Coordenadora do NIELM – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura – FL/UFRJ. Mestre em Literatura Brasileira (UFF) e Doutora em Literatura Comparada (UFF). Autora dos livros *O enigma mulher no universo masculino machadiano* (Niterói: EdUFF, 2000) e *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos* (Niterói: EdUFF, 2009), além de coorganizadora, com Lucia Helena, de *Literatura e poder* (Rio de Janeiro: Contracapa, 2006) e organizadora de *Euclides da Cunha: presente e plural* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010).

As maiúsculas garrafais das palavras “paixão e técnica”, roubadas de Mansfield para o título da dissertação, são reveladoras de que não há atalhos no caminho de escrever, seja em primeira mão, como diz a ficcionista que oferecerá seu conto de partida, seja em segunda mão, como destaca a tradutora (e poetisa, não é possível esquecer isso) que o lerá e recriará na chegada.

Não há atalhos, mas há pedras e saltos, como confirmam as palavras de Novalis em carta endereçada a August Wilhelm Schlegel, datada de novembro de 1797, sobre sua tradução da obra de Shakespeare (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 34), citadas na epígrafe deste trabalho: o ato de traduzir é poetizar; poesia é tradução – numa espécie de trânsito em rua em mão dupla. Como separar do ato de traduzir, e traduzir obras literárias, o ato de criar e recriar, resultado de leitura e releitura, paixão e técnica, em que se associam tradução e transcrição?

O poeta e tradutor Haroldo de Campos, compartilhando das concepções de Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”, considera que a tradução que busca apenas o sentido do vocábulo se perde em conteúdos inessenciais e a que privilegia a forma “será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1992, p. 35. Grifo do autor.).

Apaixonante, diz Ana Cristina na esteira de Mansfield; sedutor, diz Haroldo; o texto a recriar, recriável e recriado precisa atravessar o caminho da língua primeira para chegar a outra, de tal modo que, mais do que viver ou sobreviver em outra língua, ele “perviva” de uma em outra, como continuação da vida da obra e, simultaneamente, como sua transformação e renovação. Sobre isso, podemos citar as palavras de Walter Benjamin no ensaio “A tarefa do tradutor”, em tradução de Susana Kampff Lages:

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. E, aliás, essa conexão é tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada mais significa. É lícito chamá-la de original ou, mais precisamente, de conexão de vida. Como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original. Na verdade, ela deriva tanto da sua vida quanto de sua “sobrevida” (Überleben). Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de sua “pervivência”. A ideia da vida e da “pervivência” das obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento era dos mais preconceituosos. Mas não por isso se trata de estender o império da vida sob o débil cetro da alma, da maneira tentada por Fechner; menos ainda, trata-se de poder definir a vida a partir de aspectos da animalidade, ainda menos propícios a servirem de medida, como a sensação, que apenas ocasionalmente é capaz de caracterizá-la. É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sensação ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda vida natural a partir da vida mais abrangente que

é a história. E não será ao menos a “pervivência” das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua “pervivência”, em princípio eterna, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra tiver chegado, na continuação da sua vida, à época de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua glória (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho) quanto lhe devem sua existência. Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento (BENJAMIN, 2011, p. 104-5).

Em nota de rodapé apensa a esse trecho do ensaio de Walter Benjamin, a tradutora do texto alemão para o português faz importantes esclarecimentos sobre cada um dos três substantivos empregados por Benjamin para a compreensão da relação dialógica que existe entre o texto original e o traduzido: *Leben*, “vida”; *Überleben*, “sobrevivência”, “sobrevida”; e *Fortleben*, “o continuar a viver”, no sentido literal do termo. Para a tradução do último, *Fortleben*, ela usa “pervivência”, adotando o neologismo criado por Haroldo de Campos, que, sobre *Fortleben* e a “pervivência” de Gregório de Matos na literatura brasileira, diz em *O sequestro do barroco*: “De pervivência se trata: *Fortleben*, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer” (2011, p. 63); ao que acrescenta em nota de fim de página: “No conceito de *Fortleben*, ou ‘pervivência’ da obra para além da época de sua produção, relevam as notas de ‘transformação’ (*Wandlung*) e de ‘renovação’ (*Erneuerung*); a isso Benjamin chama o ‘pós-amadurar’ (*Nachreife*) da linguagem da obra” (2011, p. 99).

Considerando que todo ato de tradução conjuga em si a fidelidade e a traição à obra original, representando de alguma forma uma perda (e/ou um ganho), para atingir a plena liberdade, o ato de traduzir supera a ideia de continuação da vida por sobrevivência e se desdobra, transformando e renovando a obra a partir de sua matriz original no ato criador e transcriador executado pelo tradutor. Nesse sentido, pervive a obra traduzida, ou, melhor dizendo, pervive a obra recriada ou transcriada no caminho interlingual, pelo qual atravessa o tradutor fiel, que caminha *pari passu* com seu texto-fonte, e o tradutor traidor, que dele foge em busca da identidade e autonomia. Curiosamente, em latim, convém destacar, *traditor* é tanto aquele que transmite quanto o que trai; em italiano, traduzir é *tradurre*, que tem o mesmo radical de *tradire*, que significa trair. *Traduttore, traditore* (“tradutor, traidor”), diz o brocardo italiano. Tradutor, um atravessador – poderíamos complementar – a fazer perviver continuamente.

O sentido de tradução como “pervivência” revigora a leitura dos escritos de Ana Cristina sobre tradução e crítica, já que – mais do que sobrevivência – a tradução de Ana Cristina Cesar do texto de Katherine Mansfield pervive em língua portuguesa por “absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor” (CESAR, 1999a, p. 287), como nas palavras da própria Ana sobre a finalidade da tradução, e por “expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (BENJAMIN, 2011, p. 106), como nas de Benjamin.

Em ambos, Ana Cristina Cesar e Walter Benjamin, a preocupação parece estar na recriação, que sugeriria, em última instância, a universalidade do texto e sua permanência – ainda que marcado pelas especificidades de uma interpretação em outra língua desse mesmo texto, que se torna outro em sua essência, em seu mistério mesmo de incomunicabilidade. Para Benjamin – sempre ele –, a arte não comunica porque o que é essencial a ela não é comunicação, não é enunciado:

Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (BENJAMIN, 2011, p. 102).

Na introdução a sua dissertação, Ana Cristina parece concordar com a citação de Benjamin e deixa claro que o ato de traduzir ultrapassa a mera e fria decodificação de significantes de uma língua para outra. Há aí a demonstração explícita de que, no ato de traduzir, ocorre um desdobramento de significados em linguagem poética:

eu me preocupava mais com o estudo da dicção e do tom do que com uma tradução exata, o que me levou a empregar palavras portuguesas mais ricas e também recursos de natureza poética. Algumas vezes não hesitei em traduzir palavras inglesas de uso comum por termos, em português, de caráter inteiramente *literário*, desde que o resultado obtido resultasse “natural” e corrente (CESAR, 1999a, p. 288-9. Grifo da autora.).

Constatação semelhante se verifica em outro ensaio de Ana Cristina, intitulado “Traduzindo o poema curto”, que, junto com sua dissertação sobre o conto de Mansfield e outros artigos, integra o livro *Escritos da Inglaterra*. Essa obra reúne estudos e reflexões da autora sobre prosa e poesia moderna traduzidas, expostas em seminários, no decorrer do Curso de Literatura – Teoria e Prática da Tradução Literária, realizado na Universidade de Essex, durante os anos de 1979 a 1981, que foi republicado pela Editora Ática, em 1999, em *Crítica e tradução*, coletânea de seus textos acadêmicos, jornalísticos e de caráter ensaístico.

Escrito originalmente em inglês e traduzido por Maria Luiza Cesar, a mãe da poetisa, o ensaio “Traduzindo o poema curto” revela uma ensaísta preocupada com as dificuldades inerentes ao processo de tradução de poesia e, ao mesmo tempo, ansiosa por inovação na visão do papel do tradutor. Escreve Ana: “[a] poesia moderna poderia, portanto, estar em busca de outra maneira de traduzir, talvez uma relação mais elástica ou criativa com o tradutor virtual – ou com aquela pessoa que reescreve o texto” (CESAR, 1999b, p. 417). Com ela, estão descartadas a imitação clássica e as teorias (sobretudo francesas) pré-românticas da tradução – a *belle infidèle* dá lugar à tradução que é arte, tecnicamente apaixonante e sedutora; e dá lugar também ao tradutor que, livre em sua poética, tem a tarefa de “redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2011, p. 117).

Não à toa, Ana Cristina Cesar subtitula sua tese por “Ou paixão e técnica”, con-vém ainda insistir. De fato, são indubitavelmente curiosas e merecem leitura e atenção cuidadosa as escolhas vocabulares, sintáticas e expressivas de Ana Cristina ao traduzir o texto de Mansfield. E muito instigante também é observar os comentários feitos por Ana, explicando as dúvidas e soluções encontradas no caminho, aliadas com seu olhar atento à compreensão e discussão das representações e construções de gênero, bem como às relações entre o masculino e o feminino, que tanto o conto em língua de partida quanto a tradução de Ana parecem encetar. Significante e significado são, no conto de Kathrine Mansfield e na tradução de Ana Cristina Cesar, alianças indissociáveis.

Com esse aspecto muito parece se preocupar Ana – para citarmos um simples exemplo – ao traduzir *England* pela palavra “aqui” ou ao optar pela palavra “árvore” em supressão à expressão *pear tree* que, em português, é apenas pereira e não admite a dimensão universalizante da palavra “árvore”, ainda que – assim optando – a poetisa-tradutora corra o risco de perder – como vem sugerido no texto primeiro, em inglês, de Katherine Mansfield – a relação pela semelhança fonética entre *pear* e *Pearl*, nome da árvore e da personagem que provocam o êxtase em Bertha, apresentadas como fruto e pérola, ambos elementos denotadores de uma suposta essência de um feminino, da qual a protagonista parece querer, simultaneamente, distanciar-se e ser levada a aproximar-se.

Aliás, é significativa no plano da técnica narrativa e no plano do conteúdo a oscilação entre distanciamento e aproximação da personagem Bertha, que deseja cuidar da filha e é impedida pela babá ou por si mesma; que percebe a suposta harmonia do mundo externo e se questiona internamente, mas não ousa falar; que vê bons frutos e belas flores da sua janela e tenta se convencer de que a casa e o jardim, bem como sua vida são “absolutamente satisfatórios”; que rearruma, desarrumando (sob que ponto de vista?), as almofadas simetricamente dispostas no sofá por Mary, a arrumadeira da casa; que sente o êxtase do contato com o braço de Miss Pearl Fulton e se lembra de colhe-res, garfos, guardanapos, migalhas e conversas. Todas essas sensações em confronto aparecem em constante tensão no conto e acentuam o jogo entre o mundo imaginário de Bertha e o mundo exterior, entre o sublime (que é uma palavra que Ana repete em sua tradução e é, simultaneamente, temida por ela) e o cotidiano em seu parlapatório.

A própria escolha da palavra “êxtase” utilizada por Ana para traduzir *bliss* é reveladora desse estado de tensão. Segundo Ana Cristina, ela escolhe essa palavra que, para ela, é melhor que felicidade, usualmente sugerida pelos dicionários para a tradução de *bliss*, porque êxtase

exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra – ou é mais forte do que ela. Creio que é importante estabelecer a diferença entre êxtase e felicidade. 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 próprio do imaginário (CESAR, 1999a, p. 323. Grifos da autora.).

Ainda sobre a diferença entre *bliss* (êxtase) e *happiness* (felicidade), a partir da leitura que Ana Cristina faz do livro de Paul Piazza sobre Christopher Isherwood (1904-1986) e de trecho do seu romance *A single man* citado por Piazza, Ana destaca que

o narrador [do texto de Isherwood] 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?) (CESAR, 1999a, p. 323. Grifo da autora.)

Essa é a sensação que Ana Cristina parece desejar captar no trecho abaixo, extraído do conto de K.M., em tradução de Ana C.: “Por que sentia tanta ternura pelo mundo inteiro nessa noite? Tudo estava bom – e certo. Tudo que acontecia parecia encher outra vez até a borda a taça transbordante do seu êxtase.” (CESAR, 1999a, p. 318). As palavras longas e ressonantes de “até a borda a taça transbordante do seu êxtase” na tradução em português da quase sempre tão sintética língua inglesa de “*her brimming cup of bliss*” são utilizadas, no dizer de Ana na nota 52, “para poder conduzir o leitor ao mundo imaginário de Bertha e para que ele não comece a questionar a imensa ternura que ela sente pelo mundo exterior” (CESAR, 1999a, p. 346). Tudo parecia tão harmonioso, tão “biblicamente” bom, tão – como bem poderia dizer a poetisa Ana C. –, tão esdruxulamente proparoxítono e pleno de êxtase. Mas não é.

Sim, eis a sensação – contraditória, violenta, tensa, além do mundo e próxima do mistério, o mesmo mistério dos silêncios sedutores de Miss Fulton – que K. M. revela em seu texto-fonte e Ana C. capta em sua tradução-final: a tensão percorre o texto, os dois textos, assim como atravessa seu leitor e leitores em uma e outra língua. Afinal, o estado de tensão de Bertha não aparece apenas marcado no texto no nível do conteúdo, pelo êxtase que experimenta, mas também acontece no nível da narrativa, quando o narrador faz com que o leitor se prenda à mente de um dos personagens, embora a história seja narrada em terceira pessoa; ou, ainda, quando salta no tempo da consciência da personagem em fluidos de um passado que alimenta o presente; ou, mesmo, quando interrompe o pensamento intenso, ardente, luxuriante da personagem, que estaca entre estática e extática diante da cena entrevista furtivamente no final do conto, e quase que também sorrateiramente apresentada ao leitor pelo narrador. Acrescente-se ainda que também Ana Cristina consegue expressar essa realização em tensão, como podemos observar no trecho citado anteriormente, especialmente pela escolha do emprego do verbo no pretérito imperfeito, ambigualmente revelador da primeira e da terceira pessoas, assim como de um tempo passado que se perpetua numa ação contínua.

É quase inevitável não cair na armadilha de ler o texto de Ana Cristina Cesar, que leu o texto de Katherine Mansfield, numa rede de leituras que se imbricam. O texto traduzido por Ana não é mais a paráfrase do texto de Mansfield (nem poderia ser), mas leitura da leitura num caminho de entreleituras. Cumpre-se assim o anseio de Novalis de que o texto traduzido (não mais a imitação) possa ser melhor do que o original, conforme vem sugerido nas palavras que usamos como epígrafe a este artigo?

A essa pergunta sem resposta e ao trabalho incessante de Ana, convém ainda acrescentarmos mais uma reflexão, a partir da pergunta que é feita no final do conto de Mansfield, imediatamente depois do surpreendente final para a personagem Bertha, e também para o leitor de K.M. e Ana C.: “*Oh, what is going to happen now?*” Essa pergunta não respondida pelo narrador, mas respondida pela árvore/pear tree “bela e florida e imóvel como sempre”, é reiterativa de que fazer perguntas é fundamental, porque pressupõe desejo de mudança e não repetição e acomodação, ainda que naquele momento de êxtase, e da carga intensa de violência e transcendência que ele carrega, não se alcance uma resposta; chegue-se apenas a um silêncio perturbador, uma falta incontida, um não saber que ousa mais e mais, quase pronto para o amadurecer do novo e de novo iterativamente em êxtase: “E agora, o que vai acontecer?”

Num certo sentido, a pergunta de Katherine Mansfield, pervivida por Ana Cristina Cesar, parece ser a pergunta que ecoa nos versos finais do poema “Um beijo”, da poetisa Ana, em que repensa o *make it new* de Pound e a Beatrice-destruição de Mallarmé, mas também o *what’s new* a partir do já-dito e escrito (como na sugestão do sentido benjaminiano – agora metafórico – de tradução), pronto a transitar da matriz e da origem em direção a um outro, renunciando e anunciando, como na poética tarefa da tradução transcriadora, como no êxtase de um beijo de amor, sempre renovado e renovador, que só se realiza interlingualmente na difícil e deliciosa tarefa de dar e receber, sem que importe qual a língua de um, qual a de outro:

leitor ensurdecido
talvez embevecido
“ao sucesso”
diria meu censor
“à escuta”
diria meu amor
sempre em blue
mas era um blue
feliz
indagando só
“what’s new”
uma questão
matriz
desenhada a giz
entre um beijo
e a renúncia intuída
de um outro beijo (CESAR, 1998, p. 151-2).

Resumo: Tomando por base o trabalho crítico sobre tradução desenvolvido por Ana Cristina Cesar, especialmente a dis-

sertação em que a poetisa traduz “Bliss”, de Katherine Mansfield, e elabora notas críticas sobre as dúvidas e soluções en-

contradas no processo de tradução do conto, este artigo propõe uma reflexão acerca do conceito de tradução de Walter Benjamin, em diálogo ao de transcrição, segundo Haroldo de Campos, que se unem no sentido de “pervivência”, com o propósito de examinar em que aspectos mantêm correspondência o ato da tradução e o ato poético.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar, tradução, crítica, ato poético.

Abstract: *Based on the critical work about translation developed by Ana Cristina Cesar, especially her thesis about the transla-*

tion of “Bliss”, written by Katherine Mansfield, and the critical notes concerned to doubts and solutions found in the process of this short story’s translation, this paper proposes a reflection on the concept of translation and transcreation, according Walter Benjamin and Haroldo de Campos, which are linked to “pervivência”, the Portuguese word used by Campos to translate Fortleben, in order to examine in which aspects the act of translation and poetry are connected.

Keywords: *Ana Cristina Cesar, translation, criticism, poetry.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011. p. 101-119.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31- 48.
- _____. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. O conto *Bliss* anotado...ou “paixão e técnica: tradução em língua portuguesa, do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a. p. 281-355.
- _____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Traduzindo o poema curto. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b. p. 411-420.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 16ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 63-72.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.