

**A VOZ DA MULHER NO CONTEXTO
TRADUTÓRIO: ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE
“BLISS”, DE KATHERINE MANSFIELD,
PARA O PORTUGUÊS,
POR ANA CRISTINA CESAR**

Adriana de Freitas Gomes

Adriana de Freitas Gomes

**A VOZ DA MULHER NO CONTEXTO
TRADUTÓRIO: ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE
“BLISS”, DE KATHERINE MANSFIELD,
PARA O PORTUGUÊS,
POR ANA CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora,
como requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Clara Castellões de Oliveira

Juiz de Fora
Instituto de Ciências Humanas e de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
Agosto de 2006

Dissertação defendida e aprovada, em 18 de agosto de 2006, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a. Dr.^a. Maria Clara Castellões de Oliveira – Orientadora.

Prof.^a. Dr.^a. Marcia Amaral Peixoto Martins.

Prof.^a. Dr.^a. Márcia de Almeida.

Instituto de Ciências Humanas e de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
Juiz de Fora, 18 de agosto de 2006

DEDICATÓRIAS

A meus amados pais, Miguel e Juracy, pela compreensão, dedicação e amor com que me educaram; por estarem todos esses anos ao meu lado, compartilhando momentos alegres e tristes; por estenderem suas mãos sempre que preciso de apoio; por me ouvirem, acalentarem e, principalmente, pelo constante estímulo a trilhar novos caminhos e a enfrentar os obstáculos que surgem.

Ao meu querido irmão, Júlio César, que este trabalho seja um estímulo para que você também possa continuar buscando alcançar seus objetivos.

À querida Prof^a. Dr^a. Maria Clara Castellões de Oliveira, pela seriedade e dedicação com que se entregou à tarefa de orientação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu alicerce maior e a quem devo minha vida, por ter me abençoado com uma família maravilhosa, responsável direta por todas as minhas conquistas.

À minha amada mãe, interlocutora interessada em participar de minhas inquietações, que se prontificou, em todos os momentos, a ajudar-me a concluir este trabalho, compartilhando carinhosamente das minhas dúvidas e descobertas. Sua amizade, presença e incentivo constantes foram fundamentais para que este objetivo fosse alcançado.

À minha querida orientadora, Prof^a. Maria Clara Castellões de Oliveira, sem a qual este trabalho não teria sido realizado. Agradeço, principalmente, pela confiança na realização desta dissertação; pelo constante incentivo; pela paciência com que me conduziu durante todo o processo de escrita, sempre indicando a direção a ser tomada em momentos de dificuldade; pelas correções infundáveis e pelas sugestões carinhosas.

Aos meus queridos professores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras “Santa Marcelina”, de Muriaé, onde tudo começou.

Aos professores Emília Montezano e Luiz Gonzaga da Silva, pelo apoio e encorajamento durante meus saudosos tempos de graduação, e pelas inestimáveis contribuições à minha vida acadêmica.

Aos meus tios Ney e Wanda Barros, e ao meu primo Rúlio de Freitas Silveira, por terem me acolhido carinhosamente em sua casa em minhas idas a Juiz de Fora.

A Mairton e Luciene Guedes, pelo apoio e amizade.

Ao Prof. Dr. Evando Nascimento, da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo empréstimo de material para a realização desta pesquisa.

Aos colegas de trabalho da E. E. “Temístocles Eutrópio”, em especial à diretora Alcione e à professora Maria de Lourdes, pela amizade e pelo incentivo à produção deste trabalho.

Às amigas Aniery Vieira Guimarães, Rosa Sigilião e Juliana Marchitto, pelos momentos alegres e divertidos, que tanto contribuíram para a minha permanência em Juiz de Fora durante os anos de estudo que passamos longe de nossas famílias.

Aos colegas do Mestrado em Letras – Teoria da Literatura, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aos professores do Mestrado em Letras – Teoria da Literatura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em especial à Prof^a. Dr^a. Márcia de Almeida, que contribuiu diretamente com a bibliografia sobre crítica literária feminista e que aceitou, carinhosamente, fazer parte da Banca.

À Prof^a. Dr^a. Marcia Amaral Peixoto Martins, que gentilmente aceitou participar e colaborar com este trabalho fazendo parte da Banca.

Aos meus queridos alunos da E. E. “Temístocles Eutrópio”, em especial à turma do EJA – 7^a série, pelo carinho e amizade. O esforço e a luta de vocês pela aquisição do conhecimento, após um longo dia de trabalho, são um estímulo para mim.

Aos funcionários da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo carinho e presteza com que auxiliam aos professores e alunos.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo entrelaçar as vozes de Ana Cristina Cesar e Katherine Mansfield através de “Bliss”, conto escrito por Mansfield em 1918 e traduzido por Ana Cristina para a língua portuguesa entre 1979 e 1981. Ressaltamos ambas as autoras como figuras de transição, por se encontrarem em uma posição liminar em relação aos momentos sócio-histórico-culturais em que viveram. Buscamos apresentar a importância da prática tradutória para a ascensão das mulheres ao mundo das letras e para a formação da identidade autoral feminina de Ana Cristina. Destacamos também a existência de afinidades entre as duas escritoras determinadas por questionamentos em relação aos papéis por ela desempenhados enquanto mulheres. Com o intuito de analisar a prática tradutória de Ana Cristina, utilizamos, entre outros, conceitos extraídos do pensamento de estudiosos(as) da tradução e de intelectuais que se dedicaram à crítica literária em geral. Analisamos como os estudos emergentes no final da década de 70 e início dos anos 80 influenciaram Ana Cristina em sua tradução de “Bliss” e verificamos de que forma ela antecipa posicionamentos caros ao momento atual da disciplina Estudos da Tradução.

ABSTRACT

This thesis intends to intertwine the voices of Ana Cristina Cesar and Katherine Mansfield through “Bliss”, a short story written by Mansfield in 1918, and translated by Ana Cristina into the Portuguese language between 1979 and 1981. We emphasize both authors as transition figures, since they stand in a liminar position in relation to the social, historical and cultural moments in which they have lived. We try to show the importance of translation practice not only as means through which women have achieved access to the lettered world but also to the formation of Ana Cristina’s feminine author identity. We also point out the existence of affinities between Ana Cristina and Mansfield due to questions related to the roles they have played as women. In order to discuss Ana Cristina’s translation practice, we use, among others, concepts extracted from the thought of translation scholars and of intellectuals who have dedicated themselves to literary criticism in general. We analyse how studies which emerged at the end of the 1970s and at the beginning of the 1980s influenced Ana Cristina’s translation of “Bliss” and we verify the way through which she has anticipated postures that are dear to the most recent moments of the discipline Translation Studies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	
ANA CRISTINA CESAR, KATHERINE MANSFIELD E “BLISS”	22
1. 1 – Ana Cristina Cesar e a busca de uma identidade autoral.....	25
1. 1. 1 – Os movimentos apropriativos de Ana Cristina César.....	28
1. 1. 2 – A construção de uma identidade feminina.....	35
1. 2 – O encontro de Ana Cristina com Katherine Mansfield em “Bliss”	44
CAPÍTULO 2	
A MULHER, A CRÍTICA E A TRADUÇÃO.....	51
2. 1 – A visão patriarcal da mulher e da tradução.....	53
2. 2 – A tradução como forma de resistência.....	57
2. 3 – A crítica literária feminista e a tradução.....	61
2. 4 – Estratégias tradutórias feministas.....	70
2. 4. 1 – O prefácio e as notas de pé de página.....	71
2. 4. 2 – O suplemento.....	79
2. 4. 3 – O seqüestro.....	81
2. 5 – Tradução e/na pós-modernidade.....	84
CAPÍTULO 3	
“BLISS” E “ÊXTASE”: DE KATHERINE MANSFIELD A ANA CRISTINA CESAR.....	93
3. 1 – “Bliss”: o contexto de sua escritura e de sua tradução.....	96
3. 2 – Uma leitura de “Bliss”.....	104
3. 3 – “Bliss” em tradução.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147
ANEXOS.....	153
Anexo 1: O conto “Bliss”, em inglês	154
Anexo 2: Tradução de Ana Cristina do conto “Bliss” seguida das 80 notas	161

Ana Cristina

*Ana Cristina cadê seus seios?
Tomei-os e lancei-os
Ana Cristina cadê seu senso?
Meu senso ficou suspenso
Ana Cristina cadê seu estro?
Meu estro eu não empresto
Ana Cristina cadê sua alma?
Nos brancos de minha palma
Ana Cristina cadê você?*

Estou aqui, você não vê?

*Cacaso**

* Poema citado por Maria Lúcia de Barros Camargo, em sua obra intitulada *Atrás dos Olhos Pardos: Uma Leitura da Poesia de Ana Cristina Cesar* (2003, p. 12).

INTRODUÇÃO

O suicídio de Ana Cristina Cruz Cesar, em 29 de outubro de 1983, aos 31 anos, acabou por convertê-la em um dos maiores mitos literários brasileiros. Ainda hoje, a morte de Ana Cristina tem suscitado o interesse de muitos que, buscando encontrar na leitura de seus poemas as pistas que justifiquem esse desfecho prematuro, descobrem uma poesia altamente sofisticada. No entanto, não foi esse evento que nos aproximou da poeta: nosso interesse por Ana Cristina e sua obra cresceu no bojo da pesquisa que desenvolvemos sobre o objeto de análise deste trabalho, ou seja, a tradução que ela realizou do conto “Bliss”, da escritora neozelandesa Katherine Mansfield. Com a apresentação dessa tradução e de comentários sobre a mesma, Ana Cristina obteve o grau de *Master of Arts*, em “Teoria e Prática de Tradução Literária, com distinção”, na Universidade de Essex, Inglaterra, em 1981. A tradução de Ana Cristina, portanto, não foi realizada com o intuito de ser publicada. Postumamente, sua mãe, Maria Luiza Cesar, reuniu os estudos e reflexões da filha sobre poesia e prosa moderna traduzidas, entre eles a dissertação “O Conto ‘Bliss’ Anotado”, e os publicou na obra *Escritos da Inglaterra* (1988).

Ana Cristina nasceu no dia 2 de junho de 1952, no Rio de Janeiro. Aos quatro anos, ela recitava seus primeiros versos para a mãe. Com sete, alguns de seus poemas foram publicados no “Suplemento Literário” do jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, sob o título de “Poetisas de Vestidos Curtos”. O interesse precoce pelas letras se comprova também pelos poemas datados de 1961, incluídos em *Inéditos e Dispersos* (indicado nessa dissertação pela sigla ID), publicado originalmente em 1985, organizado por Armando Freitas Filho, amigo de Ana Cristina.

O interesse da poeta pela tradução iniciou-se quando surgiu a oportunidade de Ana Cristina participar de um programa de intercâmbio na Inglaterra, entre 1969 e 1970. Ela aproveitou a ocasião para escrever poemas noutra língua e traduzir outros tantos (Emily Dickinson, Sylvia Plath e Katherine Mansfield são autores que trouxe na bagagem). Aos

19 anos, ingressou no curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Posteriormente, além de dar aulas, ela passou a colaborar com os principais jornais alternativos do país nos anos 70, como o semanário *Opinião*, do suplemento *Livro (Jornal do Brasil)*; o jornal *Beijo* e o *Correio Brasiliense*. Além disso, Ana Cristina escreveu para as revistas *Malazartes*, *Almanaque*, *Alguma Poesia*, *Veja*, *Isto É* e *Leia Livros*, fez mestrado em tradução literária na Inglaterra, e publicou, em vida, dois livros: *Literatura não é Documento* (1980), resultado da pesquisa encomendada pelo MEC/FUNDARTE Rio e *A Teus Pés* (indicado pela sigla ATP), de 1982, seu único livro de poemas publicado em vida. Nesse volume estão incluídas as obras anteriores, publicadas em edições independentes, a saber: *Cenas de Abril*, *Correspondência Completa* e *Luvas de Pelica*.

Além de *Inéditos e Dispersos*, são obras póstumas: *Escritos da Inglaterra* (1988); *Escritos no Rio* (1993), onde se encontram os artigos jornalísticos de Ana Cristina; um caderno de desenhos da poeta, intitulado *Portsmouth-Colchester* (s/d), que Augusto Massi, poeta e crítico paulista, trouxe ao conhecimento do público; *Correspondência Incompleta* (1999), obra em que Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda reuniram as cartas escritas pela poeta e amiga, e *Crítica e Tradução* (1999), também organizado por Armando Freitas Filho.

Desde a morte de Ana Cristina, muitos trabalhos, teses e dissertações têm surgido. Alguns desses textos se tornarão referências constantes nessa dissertação, como o ensaio de Flora Süssekind, intitulado *Até Segunda Ordem, Não me Risque Nada: os Cadernos, Rascunhos e a Poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar* (1995); a tese de doutoramento de Maria Lúcia de Barros Camargo, publicada com o título de *Atrás dos Olhos Pardos: Uma Leitura da Poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), e a obra de Italo Moriconi, *Ana Cristina Cesar: O Sangue de Uma Poeta* (1996).

O acervo de Ana Cristina, no entanto, não se compõe apenas de poemas. Ela também deixou malas cheias de agendas, bloquinhos de anotações, cartas, cartões, bilhetes, diários, pastas com rascunhos, traduções, enfim, “escritos sempre tingidos de intenção literária” (MORICONI, 1996, p. 11). Juntamente com seus poemas, esse material tem possibilitado o surgimento de diversos estudos, como o já citado ensaio de Süsskind (1995), que proporcionam ao leitor novas descobertas da literatura de Ana Cristina, que vem sendo constantemente reeditada. Além disso, o meio virtual tem tornado a obra e a fortuna crítica existente acerca dos textos e da biografia da poeta disponível ao público.¹ O interesse pelos poemas, pelo epistolário, pelas traduções e outros escritos possibilitam o contínuo crescimento dessa fortuna crítica, e a realização desse trabalho sobre a tradução de Ana Cristina do conto “Bliss” comprova tal assertiva.

No que diz respeito à tradução, podemos afirmar serem muitos os que hoje se debruçam sobre as diversas questões suscitadas pela transposição de um texto para outra língua, seja ele literário, científico ou religioso, e sobre as diversas formas de torná-lo compreensível em uma cultura que não aquela em que foi escrito originalmente. Até a metade do século passado, a tarefa do tradutor era vista como secundária. No entanto, no final dos anos 70 do século XX, surgiram os estudos que ofereceram subsídios para que o ofício de traduzir passasse a ser analisado em termos mais amplos e visto também como culturalmente motivado. Contemporaneamente, esses estudos se valem de contribuições de áreas do saber como os Estudos Culturais e Pós-Coloniais, a Crítica Feminina, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia, a História, a Análise do Discurso, a Psicolinguística e a Etnolinguística.

¹ Alguns sites disponíveis são:

http://www.releituras.com/anacesar_menu.asp

<http://www.revista.agulha.nom.br/anac.html>

<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/accabertura.html>

Ao retratar o contexto contemporâneo da tradução, Sherry Simon, na obra *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, 1996 (*Gênero na Tradução: Identidade Cultural e a Política da Transmissão*, não traduzido para o português), ressalta que a “virada cultural”, ocorrida no final da década de 70 e início da década de 80 do século XX, foi um fator que proporcionou mudanças nos estudos da tradução, possibilitando que as tradicionais perguntas “como devemos traduzir, o que é uma tradução correta?”,² cedessem lugar aos questionamentos “o que fazem as traduções, como elas circulam no mundo e dele extraem respostas?” (1996, p. 7).³ Tais mudanças permitiram percebermos a tradução como “um processo de mediação que não se sobrepõe à ideologia, mas trabalha através dela” (1996, p. 8).⁴ Simon ainda ressalta que, para a eficácia do ato tradutório, é preciso que o(a) tradutor(a) esteja “totalmente engajado(a) com as realidades literárias, sociais e ideológicas do seu tempo” (1996, p. 137),⁵ e que ele(a) “compreenda a cultura do texto original, pois os textos estão ‘encravados’ nela” (1996, p. 137).⁶ O “significado cultural”, portanto, não será encontrado nos dicionários, “mas em uma compreensão da forma em que a linguagem está conectada às realidades locais, às formas literárias e às trocas de identidades” (1996, p. 138).⁷ Finalmente, “para determinar o significado e garantir sua transferência adequadamente, o(a) tradutor(a) deve comprometer-se com os valores do texto. O *projeto* de tradução é essencial para essa transação; ele(a) ativa os significados culturais implícitos que são trazidos ao uso” (1996,

² Texto original: “[...] how should we translate, what is a correct translation?”. Essa e as traduções que se seguem da obra citada de Sherry Simon foram feitas por nós.

³ Texto original: “[...] what do translations do, how do they circulate in the world and elicit response?”.

⁴ Texto original: “[...] (see translation) as a process of mediation which does not stand above ideology but works thorough it”.

⁵ Texto original: “[...] (the translator must be) fully engaged in the literary, social and ideological realities of his or her time”.

⁶ Texto original: “[...] (the translator) must understand the culture of the original text, because texts are ‘embedded’ in a culture”.

⁷ Texto original: “[...] but rather in an understanding of the way language is tied to local realities, to literary forms and to changing identities”.

p. 140, grifos da autora).⁸

Nesse sentido, buscaremos, nesta dissertação, encontrar o porquê da escolha de Ana Cristina pela tradução do conto “Bliss” e qual a gênese do seu interesse por Mansfield. Analisaremos como Ana Cristina, enquanto tradutora, mostrou estar engajada com os estudos literários, sociais e ideológicos do seu tempo, e como esses fatores influenciaram sua tradução de “Bliss”. Para tal, faremos uma leitura de sua tradução à luz das teorias tradutórias feministas que se desenvolveram nas décadas de 70 e 80 no Canadá, bem como sua relação com a teoria da tradução que se desenvolveu na década de 90, visto que Ana Cristina, de certa forma, antecipa alguns desses questionamentos em sua tradução do conto de Mansfield. Consideraremos também o interesse de Ana Cristina pela cultura e língua do texto original, a saber, a inglesa.

Katherine Mansfield teve uma vida breve (1898-1923), mas deixou uma ampla produção literária. Autora de cerca de uma centena de contos (hoje traduzidos para mais de 26 idiomas), de muitos diários, de uma vasta correspondência, de pequenos artigos de crítica literária que escreveu para jornais e revistas da época, Mansfield teve uma trajetória errática e conturbada por crises sentimentais e por relacionamentos bastante agitados para a atmosfera vitoriana de sua época, tendo vivido dividida entre amores femininos e masculinos. Em nossa análise, veremos que a temática do homossexualismo, entre outras, encontra-se retratada em “Bliss”.

Pode-se afirmar que a obra de Mansfield colaborou de forma significativa para a cultura literária do período em que viveu. Seus muitos textos publicados se caracterizam pelo viés poético que deles emerge, principalmente ao buscar registrar a intensidade narrativa de pequenos acontecimentos que, embora sejam aparentemente sutis, na verdade têm a faculdade de mudar uma vida inteira, como apontava a escritura do autor russo.

⁸ Texto original: “In order to determine meaning, therefore, and ensure its transfer adequately, the translator must *engage* with the values of the text. The translating *project* is essential to this transaction; it activates the implicit cultural meanings which are brought to bear”.

Anton Tchecov, por quem Mansfield nutria verdadeira adoração. Pode-se dizer que esse caráter inovador se coaduna com o início dos novos tempos e, desse modo, com a emergência de novas preocupações por parte dos intelectuais de então: a efemeridade do tempo, a transitoriedade da vida, a luta por parte das mulheres para serem ouvidas, vistas e lidas.

Dos contos de Mansfield “Bliss” é o mais conhecido. Escrito numa época em que as histórias das (poucas) mulheres escritoras abordavam temas tipicamente femininos, como a jardinagem, a vida doméstica, a religião e a literatura infantil, Mansfield, em contrapartida, ressalta em “Bliss” a condição da mulher na sociedade inglesa pós-vitoriana, bem como a descoberta sexual da protagonista Bertha Young. Abordar temas ligados ao sexo era um tabu nesse período, assim como mencionar a própria palavra sexo era um pecado grave e, portanto, era impensável que ela fosse pronunciada pelas moças de família. Dessa forma, “Bliss” permite-nos uma leitura acerca da necessidade de a mulher lutar por sua felicidade, buscando o auto-conhecimento e o conhecimento de mundo, que não lhe eram permitidos devido à estrutura patriarcal vigente.

A tradução de Ana Cristina do conto “Bliss” se deu num período marcado pela efervescência intelectual, considerando-se que vários pensamentos sobre o papel da mulher, dos negros, dos homossexuais e das literaturas periféricas estavam emergindo e mobilizando diversos intelectuais nesse momento. No final dos anos 70 do século XX, surgiu o pensamento desconstrutivista de Derrida, cuja leitura do texto seminal de Benjamin sobre tradução (“A Tarefa-Renúncia do Tradutor”, tradução oferecida por Susana Kampff Lages), apresentada em *Torres de Babel* (2002), possibilitou, entre outras coisas, uma valorização do caráter histórico dessa atividade de tradução. No contexto brasileiro, o pensamento teórico dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos também permitiu uma nova maneira de conceber a tradução. Através de práticas tradutórias

criativas, os irmãos Campos questionaram a visão tradicionalista que colocava o tradutor e seu texto numa posição secundária e subserviente em relação ao autor e ao texto original e defenderam um impulso criativo para o tradutor, ou seja, a transcrição do texto original.

Esse contexto em que se deu a tradução de Ana Cristina também se caracteriza pelos intensos fluxos migratórios que atravessam o planeta, que levam o intelectual à análise da diluição de fronteiras territoriais e suscitam o surgimento de um contexto de crescentes trocas simbólicas. Sandra Regina Goulart de Almeida, em “Escrituras Migrantes: Sujeitos Femininos em Deslocamentos” (2003), cita a tradutora Barbara Godard, que desenvolve uma análise sobre a importância das trocas culturais para a escrita feminina. Segundo ela: “Godard visualiza essas questões dos deslocamentos femininos como uma forma de exílio que se torna evidente através da escritura” (2003, p. 331). A autora ressalta ainda a importância desses fluxos para a “prática de tradução cultural como formas de re-escrituras subjetivas” (p. 331). Através do deslocamento, do exílio e do contato com um novo contexto cultural, social e histórico, uma gama de experiências, indagações e questionamentos afluem, expostos através da escritura ou da prática tradutória. Graças à fluidez de fronteiras, às trocas culturais, ao trânsito em que se cruzam passado e presente, textos são apropriados, traduzidos e lidos novamente, trazidos para uma nova instância cultural, reinterpretados, recriados. Almeida enfatiza os sujeitos femininos migrantes, entre eles as tradutoras que, buscando dar voz às mulheres, atuam como fronteira de transferências culturais diversas (p. 330), o que nos remete a Ana Cristina, já que ela escolheu ir à Inglaterra para fazer seu curso de mestrado, onde eclodiam, entre outros, os estudos de gênero. Como mediadora, ela traduziu para a língua portuguesa o conto “Bliss”, com o qual enfatiza sua posição de mulher, trazendo à tona uma temática que fora abordada, num tom anunciatório, há mais de 60 anos por Mansfield.

No primeiro capítulo dessa dissertação, enfatizamos a tradução como um exercício

de criação para a poeta Ana Cristina Cesar. Isso porque, através do contato íntimo com autores como Charles Baudelaire, Dylan Thomas, Emily Dickinson, Sylvia Plath, de quem traduziu vários textos, Ana Cristina construiu sua própria identidade autoral, apropriando-se da temática e também de versos inteiros desses e de outros autores. Damos destaque ao interesse de Ana Cristina pelo conto “Bliss” e retratamos como o contato da poeta com o conto e a biografia de Mansfield também colaborou para a construção de sua identidade autoral. Ao investigar a gênese do interesse de Ana Cristina por “Bliss” e Mansfield, recorreremos à obra de Rhoda B. Nathan que, numa edição da série *Literature and Life: British Writers* (*Literatura e Vida: Escritores Ingleses*, não traduzida para o português), intitulada *Katherine Mansfield* (1988), traça, de forma ampla, dados biográficos da autora muito pertinentes para a nossa análise.

No capítulo dois, analisamos como o surgimento da crítica literária feminista e os estudos de gênero na década de 70 influenciaram a escrita e a prática tradutória das mulheres. Abordamos a tradução como um dos principais meios de inserção das mulheres no mundo letrado, visto que lhes era vedado o direito de criação literária. Dessa forma, analisamos como elas, ao longo da história, ganharam acesso à esfera pública das letras através da prática tradutória. Após uma abordagem diacrônica sobre as mulheres tradutoras, chegamos aos anos 80 do século XX, quando, concomitante ao movimento feminista, se desenvolve um pensamento feminista sobre a tradução no Canadá, baseado, principalmente, no conceito de uma “escritura feminina”, desenvolvido pela teórica francesa Hélène Cixous, que enfatizava a escrita do corpo pela mulher. Buscando dar voz à mulher através da língua, as tradutoras feministas recorreram a práticas tradutórias subversivas. Por afirmarem que à violência da sociedade androcêntrica corresponde a da língua falocêntrica, elas buscaram romper com o longo e dominante pensamento da tradução como equivalência de sentidos fixados, utilizando, no ato tradutório, estratégias

subversivas da linguagem, como o prefácio e as notas de pé de página, paratextos que também foram usados por Ana Cristina em sua tradução de “Bliss”. Dessa forma, as tradutoras de língua francesa rejeitaram os conceitos tradicionais rebatidos desde a Idade Média, como a obrigatória fidelidade do tradutor ao texto dito original, do autor onipotente, da mesma maneira que a mulher deve obediência e fidelidade ao homem. Esse estudo sobre a tradução e a crítica de tradução por parte de mulheres se estende até a década de 90 do século XX, quando a norte-americana Suzanne Jill Levine, tradutora de escritores latino-americanos, constrói uma prática e um discurso tradutórios menos radicais do que os das tradutoras canadenses.

No terceiro capítulo, buscamos analisar o panorama do momento em que Mansfield escreveu “Bliss” (1918), bem como o contexto no qual Ana Cristina o traduziu (1979-1981). Nesse sentido, remetemo-nos à Inglaterra dos anos 20 do século passado, e à consideração desse contexto sócio-histórico-cultural. Apontamos para o fato de que a escrita de “Bliss” se deu em 1918, época em que acontecia a Primeira Guerra Mundial, coincidindo também com a eclosão do movimento feminista na Inglaterra.

Em seguida, fazemos um estudo de “Bliss” à luz da crítica feminista, chamando a atenção para a possibilidade de se ler esse conto como revelador do desconforto em relação à posição ocupada pela mulher na sociedade patriarcal inglesa, visto que Mansfield, através de “Bliss”, denuncia e critica essa situação. Enfocamos, nesse momento, o tema do desejo homoerótico feminino e masculino, pois a contista aborda tais questões através dos personagens Bertha Young e Eddie Warren, respectivamente.

Finalmente, fazemos uma análise da tradução de Ana Cristina, buscando, através do prefácio e das notas que escreveu, evidências de como a tradutora compreendeu “Bliss”, bem como a relação de Ana Cristina com a cultura e língua do texto original. Retratamos as maneiras pelas quais ela ressaltou as características temáticas abordadas

que, de certa forma, deixaram de ser enfatizadas por outros tradutores. Procuramos estabelecer uma relação entre as posturas práticas e teóricas tradutórias de Ana Cristina em relação às das intelectuais canadenses, de quem foi contemporânea, e às de Levine, de quem foi antecessora. Dessa forma, buscamos, através da análise da tradução de Ana Cristina do conto “Bliss”, evidências para a sua resposta à pergunta presente no poema de Cacaso, escolhido como epígrafe a essa dissertação: “Estou aqui, você não vê?”.

CAPÍTULO 1

**ANA CRISTINA CESAR, KATHERINE MANSFIELD
E “BLISS”**



Ana Cristina Cesar.
Capa do livro *Correspondência Incompleta*.
Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 1999.
Fonte: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/galeria.html>

Ausência

Por muito tempo achei que ausência é falta

E lastimava, ignorante, a falta...

Hoje não a lastimo.

Não há falta na ausência.

Ausência é um estar em mim.

E sinto-a tão pegada, aconchegada nos meus braços

Que rio e danço e invento exclamações alegres.

Porque a ausência, esta ausência assimilada,

Ninguém a rouba mais de mim.

*(Carlos Drummond de Andrade – Com o pensamento em Ana Cristina)**

* Poema extraído do livro *Inéditos e Dispersos* (1998, p. 208).

Neste primeiro capítulo, buscaremos entrelaçar Ana Cristina César, Katherine Mansfield, “Bliss”, tradução e feminismo. Para tal, faremos um breve histórico da vida e da produção literária de Ana Cristina, enfatizando a forma pela qual a poeta chegou à tradução como um exercício de recriação. Daremos destaque ao interesse formal e temático de Ana Cristina por “Bliss”, da autora neozelandesa Katherine Mansfield, que a levou a apresentar, como dissertação de mestrado, uma tradução comentada do conto, com a qual recebeu o título de mestre, em 1981. Também traçaremos um breve histórico da vida de Mansfield, para compreendermos os motivos que podem ter conduzido Ana Cristina à contista.

1. 1 – Ana Cristina Cesar e a busca de uma identidade autoral

Estou Atrás

do despojamento mais inteiro
da simplicidade mais erma
da palavra mais recém-nascida
do inteiro mais despojado
do ermo mais simples
do nascimento a mais da palavra
28.5.69 (*Ana C.*, ID, 51).

Grande parte da produção poética de Ana Cristina Cesar, ou Ana C. (como costumava assinar), se deu nos anos 70, período conturbado do cenário brasileiro, visto que a repressão da ditadura militar estava no auge, o que ocasionou profundas mudanças nos fatores comportamentais, estéticos e econômicos do país. Silviano Santiago, no ensaio datado de 1988, “Poder e Alegria: A Literatura Brasileira Pós-64 – Reflexões” (2002, p. 13-27), faz uma interessante análise desse momento de intenso autoritarismo em que, “tanto a violência visível quanto a invisível restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação dos cidadãos inconformados (e, entre estes, o do artista)” (p. 19). Sem dúvidas, o reflexo do militarismo é visto em todas as manifestações culturais

dessa época, como nas canções de protesto dos novos compositores ligados ao engajamento político. Podemos destacar as composições de Caetano Veloso, que gritava “Alegria! Alegria!” mas, segundo Santiago, era um “grito dado no momento mesmo em que o corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura” (p. 25), e também as de Chico Buarque, como “Cálice” e “Apesar de Você”, e de outros intelectuais contestadores que buscavam fazer da arte uma espécie de arma contra a opressão.

No campo literário, surge “a boa literatura pós-64”, para usar a expressão do crítico brasileiro (p. 26), constituída pelos grupos de escritores denominados “marginais”, visto que se colocavam à parte dos movimentos revolucionários daquele período, como uma forma de recusa à ditadura militar. Segundo Maria Lúcia Camargo, em *Atrás dos Olhos Pardos: Uma Leitura da Poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), naquela década, principalmente até 1974, “uma múltipla ‘cultura à margem’ se instala: à margem da intelectualidade, à margem da sociedade de consumo, à margem da moral estabelecida, à margem da atuação política direta na esquerda revolucionária” (p. 29). Nesse ínterim, destaca-se a produção dos poetas considerados antiintelectuais, como Chico Alvim, Chacal e outros cujas poesias se caracterizam pela baixa qualidade estética e pelo descuido com a linguagem, visto que produzidas por uma “geração desinformada, de escritores sem leitura, sem conhecimento da tradição literária” (p. 37). No entanto, prossegue a autora, tal assertiva “talvez seja verdade em relação a muitos daqueles jovens autores, mas sem dúvida não é uma afirmativa válida para o conjunto de poetas” da geração de 70 (p. 37, grifo nosso).

Ana Cristina, em seu artigo “Literatura Marginal e Comportamento Desviante”, de 1979, publicado na obra *Crítica e Tradução* (1999, p. 213-223), ressalta esse período por ela vivenciado, originário do tropicalismo, marcado pela contracultura e que coloca em debate questões como o uso de drogas, o *rock n’roll*, a psicanálise, os circuitos

alternativos, o desbunde, a liberdade, a descrença com a política, a desrepressão e outros. Nesse contexto, os poetas buscavam novas experiências profissionais e sentimentais. Ana Cristina, segundo Moriconi, buscava, entre outras, a “verdade de seu desejo. Navegando delicadeza na brutalidade jardim da libido coletiva” (1996, p. 26).

Em seu artigo, Ana Cristina prossegue retratando esse período, e afirma que, na adoção do sistema de valores da contracultura, “a identificação não é mais, como no grupo de esquerda, com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *hippies*, marginal de morro, pivete, Madame Satã (símbolo de integração marginal/homossexual), cultos afro-brasileiros, etc.” (1999, p. 217). Segundo Ana Cristina, a produção literária marginal dos novos poetas:

...é tomada não como saída alternativa, mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento “exótico” são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e portanto assumidos como contestação de caráter político (1999, p. 217).

Em meio à produção panfletária dos poetas marginais emerge o *corpus* literário de Ana Cristina, que apresenta características diferenciadoras em relação à escrita poética de 70, como ressalta Camargo:

Ao contrário do que seria de se esperar num momento em que se falava em “poesia marginal” como a poesia da espontaneidade, do antiintelectualismo, momento em que, ao menos aparentemente, se defendia uma literatura confessional, Ana Cristina explicita, na contramão, um conceito de literatura como *reinvenção*, *construção*, que não se confunde nem com a invenção, nem com a confissão da intimidade; que pede rigor, na escrita e na leitura, e que não aceita complacências com a desqualificação literária (2003, p. 55).

Nesse contexto, os poemas de Ana Cristina se sobressaem visivelmente quando comparados aos produzidos pelos grupos marginais do Rio de Janeiro, qualificados por Affonso Romano de Sant’Anna como “lixeratura” (SANT’ANNA citado por CAMARGO, 2003, p. 37). Ao contrário do que acontecia com o modo de produção e veiculação dos

poemas desses grupos, que constituíam a geração mimeógrafo pela sua produção artesanal, Ana Cristina teve textos seus publicados na antologia *26 Poetas Hoje*, em 1976, que logo ganharam notoriedade, distanciando sua escrita poética da proposta vanguardista daquele período.

1. 1. 1 – Os movimentos apropriativos de Ana Cristina Cesar

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meio seio (*Ana C.*, ID, 95).

Segundo Camargo, diferentemente dos amigos e poetas de sua época, Ana Cristina desconsiderava a poesia como experimentação de linguagem, pois sua composição literária se aproxima da “idéia borgeana do palimpsesto, de múltiplas vozes ecoando” nos textos da poeta (2003, p. 52). Ao ser concebida como palimpséstica, sua poesia enfatiza que não há obra absolutamente pura, não contaminada, mas sim a impossibilidade do novo, da existência de originalidade absoluta.

Dessa forma, ela “vai preservar, apenas, uma certa visão ‘menardiana’ da literatura. Vai preservar, assim, a idéia do poeta-tradutor, do poeta que lê para escrever. Para esse poeta, sua principal ferramenta é a Biblioteca”, como ressalta Camargo (p. 35, grifo nosso). Aqui, a autora cita o texto seminal de Borges, “Pierre Menard, autor de Dom Quixote”, como metáfora da escrita poética de Ana Cristina. Nesse conto, o autor argentino ressalta que todo texto é uma recriação de uma recriação, desestabilizando os conceitos de autor/original e tradutor/cópia. Segundo o conto, Menard, leitor contumaz, devorador de livros, vive dividido entre a assimilação do modelo, do texto original, e a necessidade de reinvenção, de renovação. O projeto de Menard é reescrever o “Dom Quixote”, de Miguel de Cervantes. Mas, segundo Silviano Santiago, em seu artigo “O

Entre-lugar do Discurso Latino-americano” (1978, p. 11-28), a reescritura de Menard é “invisível”, pois é idêntica ao modelo, ao texto original, não havendo qualquer diferença na sintaxe e no vocabulário. Já sua obra visível se caracteriza pela apropriação criativa, pelo caráter renovador, pela transgressão ao modelo original. Santiago cita, como exemplo, a transcrição do poema “Le Cimetière Marin”, de Paul Valéry. Nessa transcrição, Menard transgride o poema original por suplementá-lo com duas sílabas que, acrescidas aos decassílabos, transformou os versos de Valéry em alexandrinos. Essa é uma das obras visíveis de Menard e, portanto, encontra-se presente na bibliografia citada pelo narrador do conto (p. 26). Ainda em seu ensaio, Santiago afirma que é a apropriação, uma idéia roubada ou “uma imagem ou palavras pedidas de empréstimo” (p. 21) que têm permitido, ao longo dos séculos, a proliferação de textos e o enriquecimento da literatura. Nesse contexto, o crítico brasileiro cita “a voz canibal de Valéry”: “nada há mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados” (VALÉRY citado por SANTIAGO, 1978, p. 21).

Semelhantemente à obra visível de Menard, a originalidade da literatura de Ana Cristina se dá pela apropriação de textos alheios e a liberdade de criação da poeta-tradutora. Como ela própria enfatiza em depoimento prestado durante o curso “Literatura de Mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Rezende, em 6 de abril de 1983, e publicado na obra *Crítica e Tradução* (1999, p. 256-273): “Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. Então, um remete ao outro...” (p. 267).

Silviano Santiago, em *Glossário de Derrida* (1976), esclarece o conceito de intertextualidade definido pelo teórico francês pós-estruturalista Jacques Derrida:

Falar de intertextualidade ou sistema textual, para Derrida, implica uma metáfora: a descoberta das malhas ou fios do texto que podem ser apreendidos por seus traços em diversos momentos de análise. O próprio desse tecido, que é o texto, é regenerar-se, refazer-se, após cada recorte,

isto é, cada nova análise. Nesse movimento de regeneração orgânica, toda tessitura tende a se reorganizar e o entrelaçamento (*sumploké*) de seus fios a se ocultar cada vez mais. Perceber o desenho (*dessin*) do texto significa uma certa determinação de leitura, somente conseguida pelo analista após o desvendamento (*dévoilement*), ou o descoser (*découdre*) da tessitura, e o vencimento de sua resistência natural: o entrelaçamento dos fios (1976, p. 52).

Portanto, os poemas de Ana Cristina são tecidos a partir de diversos fios alheios: ao se “perceber o desenho” de seu texto, a leitura revela referências tanto a poemas canônicos como àqueles escritos por namorados ou amigos, como Armando Freitas Filho e Ângela Melim. Além disso, o leitor descobre diversas alusões feitas por Ana Cristina à cultura popular e de massa (a Roberto Carlos, por exemplo), estabelecendo uma rede infinita de intertextualidades. É ela própria quem confessa, nos versos escolhidos como epígrafe, que são “das tetas dos poetas” que se dá a elaboração de sua escrita poética. Também em *A Teus Pés*, sua vampiragem, termo utilizado por Camargo (2003, p. 141), é declarada: “Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro” (1988, p. 89). Neste outro poema de *Inéditos e Dispersos*, lemos:

Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta.
Esta mesma porta hoje fecho com cuidado; altivo.
Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no
índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor
com que te cerco.
Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a
ladroagem (1995, p. 173).

Sabemos que a escrita como citação não é tendência exclusiva da literatura de Ana Cristina. Camargo afirma:

É evidente que toda obra literária tem relação com a tradição que a antecede, seja por influências, seja por adesão, por mimese, por negação, por resistência, por releitura ou recuperação [...] Mas em Ana Cristina a relação com a tradição literária não vai se limitar a influências, nem será apenas prática epigonal da modernidade. É o processo construtivo da obra, conscientemente planejado e elaborado: paródias, pastiches, apropriações de versos, alusões e referências diretas a autores amados, a amigos e a outras artes (2003, p. 119).

Não aleatoriamente, Süssekind refere-se à obra de Ana Cristina como “arte da conversação” (1995, p. 9) e considera a poeta como alguém que lê e traduz para escrever, aproximando a atividade do poeta à de um tradutor. De fato, Süssekind afirma que a tradução, como aperfeiçoamento literário, possibilitou a “afirmação de uma dicção poética própria” de Ana Cristina (p. 7). Segundo a autora, a escolha seletiva dos textos traduzidos pela poeta se deu “para o aprimoramento de seu método poético. Em alguns casos, tratava-se de traduzir para observar mais de perto este ou aquele traço estilístico, esquema rítmico ou imagem recorrente” (p. 49).

Nos poemas de Ana Cristina, encontramos referências não apenas a autores brasileiros, como Mário de Andrade, Adélia Prado, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, como também uma série de diálogos explícitos com textos de vários autores traduzidos por ela, entre os quais se encontram Charles Baudelaire, Emily Dickinson, Katherine Mansfield, Marianne Moore, Sylvia Plath, Anthony Barnett, Dylan Thomas, T.S. Eliot e Conan Doyle.

Uma análise da poesia de Ana Cristina nos revela sua prática tradutória também como responsável pela formação de sua identidade autoral. Ao se valer de fragmentos de textos alheios por ela traduzidos para compor sua poética, Ana Cristina os recria, fornecendo-lhes novos contornos e sentidos. Dessa forma, podemos afirmar que a prática tradutória de Ana Cristina está em consonância com o pensamento teórico de Walter Benjamin, expresso em seu ensaio intitulado “A Tarefa – Renúncia do Tradutor” (2001, p. 189-215), que é a introdução à tradução alemã de *Cenas Parisienses* (*Tableaux Parisiens*, 1923), de Charles Baudelaire. Nesse texto, importante para a construção do pensamento contemporâneo sobre a tradução, Benjamin refere-se à tradução como *Fortleben*, termo para o qual Else Vieira, em sua tese de doutorado intitulada *Por Uma Teoria Pós-Moderna da Tradução* (1992), oferece a tradução de “existência continuada” (p. 149). Dessa forma,

a tradução possibilita a um texto continuar sua vida em novos contextos, através da transformação e renovação. Para tal, o tradutor precisa transformar o passado em algo novo. “Liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor” (2001, p. 211), segundo Benjamin. Portanto, o pensamento tradutório de Benjamin desloca a idéia da tradução como uma atividade inferior, submissa, para enxergá-la como um processo criador, transformador, subversivo.

Nos textos publicados em *Escritos da Inglaterra* (1988) percebe-se o quanto Ana Cristina desestabiliza o conceito da tradução como busca de fidelidade ao texto-fonte. Esse tipo de postura relega a tradução a uma posição secundária e derivativa e torna o tradutor invisível em sua releitura ou reescrita. Os textos de *Escritos da Inglaterra* corroboram que o viés tradutório de Ana Cristina é outro, já que ela imprime em suas traduções traços pessoais, através de estratégias criativas, como o prefácio e as notas de pé de página, e os comentários aos poemas de Emily Dickinson, nos quais ela nos relata com minúcias como se deu o processo de tradução.

Else Vieira, em *Fragmentos de uma História de Travessias: Tradução e (Re)Criação na Pós-Modernidade Brasileira e Hispano-Americana* (1996), enfatiza a importância da tradução “como processo de criação ou recriação, desvios, deslocamentos, mutações, suplementos, movimentos bilaterais” (p. 63). Recorrendo ao texto do escritor mineiro Guimarães Rosa, “A Terceira Margem do Rio”, Vieira defende “uma visão da tradução que se situa no limiar do doar e receber, que descreve uma existência continuada de crescimento através do Outro e a experiência ambígua de, ao ser traduzido e suplementado, sentir-se transformado nos sons do outro” (p. 65). Esse contato íntimo com o texto alheio tem possibilitado a apropriação da voz do Outro que, sob um novo olhar, ganha sentidos múltiplos no processo de criação literária. Assim, é possível vislumbrar a tradução como uma prática que opera contra a invisibilidade do tradutor, possibilitando a

existência do Outro com criatividade e ousadia, como o fez Ana Cristina. Ao elaborar seus poemas nos interstícios do texto do outro, ela presentificou a fala alheia, redimensionando e situando essa fala num outro espaço, alterando e conferindo-lhe um novo sentido.

Vale ressaltarmos o artigo de Evando Nascimento, intitulado “Ana Cristina Cesar e Charles Baudelaire: Signos em Tradução”, publicado na obra *Literatura em Perspectiva* (2003, p. 47-59). Nesse artigo, Nascimento ressalta que Ana Cristina não apenas se apropria da tradição, mas a reinventa, transformando o erudito em fala cotidiana, dessacralizando o passado e inserindo-o num novo contexto, produzindo uma obra singular. O crítico desenvolve uma análise do poema “Carta de Paris”, de Ana Cristina, publicado em *Inéditos e Dispersos* (1995, p. 82-84), que seria uma tradução do poema *Le Cygne*, de Charles Baudelaire. Ele enfatiza que “Ana Cristina não pratica uma tradução convencional do poema de Charles Baudelaire, mas o que Haroldo de Campos chama de *transcrição*” (2003, p. 48). Nessa reescritura, a poeta-tradutora opera uma transformação do poético para o prosaico e, ao intitulá-la “Carta de Paris”, dá um tom confessional e coloquial ao poema já no primeiro verso, quando se refere ao destinatário como “minha filha”, intimidade comum às cartas pessoais. Nascimento declara que não colocaria “Carta de Paris” “na categoria do pastiche, nem o classificaria como paródia, paráfrase, ou qualquer procedimento dessa natureza”. Segundo o autor: “Prefiro chamá-lo de *comentário íntimo* ou de *confissão poética*. Poderia ainda nomeá-lo como *tradução literária*, em sentido amplo” (p. 47, grifos do autor). Pode-se afirmar que Ana Cristina elabora no todo de *Le Cygne* sua própria fala, redimensionando e recriando o texto de Baudelaire, operando uma tradução transcriativa em que o Outro não é apenas traduzido, mas “suplementado”, no sentido de Derrida, para quem o suplemento, nas palavras de Santiago, é “uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso” (1976, p. 88).

No ensaio “A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo” (2002, p. 108-144), Santiago destaca o pastiche como uma estética do suplemento: “eu não diria que o pastiche reverencia o passado, mas diria que o pastiche endossa o passado, ao contrário da paródia, que sempre ridiculariza o passado” (p. 134). Portanto, a partir da análise esboçada pelo crítico, segundo a qual o “pastiche não rechaça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia” (p. 134), como é típico da paródia, e a partir de sua contraposição paródia/pastiche, relacionando-os a moderno e pós-moderno, respectivamente, podemos dizer que Ana Cristina, ao escrever cartas e diários falsos, bem como ao reescrever textos lidos e traduzidos, recriando-os, como se deu com “Carta de Paris”, retorna ao passado, à Biblioteca, mas não de forma sarcástica, irônica. Não é uma ruptura com o passado, conforme enfatiza Nascimento citando Lyotard, mas “desdobramento, distanciamento, reescrita” (2003, p. 54).

Moriconi ressalta que essa infante “pós-moderna fúria apropriativa do método compositivo” de Ana Cristina, “baseado na apropriação incessante de versos e trechos de outros poetas, que ela distorce, desloca, alude, readapta, reescreve, parafraseia, parodia”, confere sim ao texto de Ana Cristina “o perfil de pastiche, no sentido de superfície tecida de retalhos entrecrocantes, *mélange adultère de tout*, mistura adúltera de tudo” (1996, p. 96). Segundo o autor, corroborando o que já afirmamos, este é um fator que diferencia grandemente a literatura de Ana Cristina da produzida pela geração de 70 (p. 97). No entanto, diferentemente da radicalidade modernista, sua composição poética se caracteriza pelo “gesto amoroso da fusão intertextual no pastiche” (p. 98). É interessante ressaltar ainda o ato autofágico atribuído por Moriconi a Ana Cristina, descrita pelo autor como a “poeta bicho-da-seda”, considerando-se que sua criação artística não se dá somente através da “remixagem de material já pronto”, mas também de seu “próprio material escrito, seus diários, suas anotações, seus ‘cadernos terapêuticos’” (p. 96).

Podemos afirmar, dessa forma, que algumas características ressaltadas, comuns à arte pós-moderna, como a intertextualidade, o pastiche, a linguagem fragmentada e a mistura do popular e o erudito, estão presentes na obra de Ana Cristina. Além disso, vimos que sua prática tradutória corrobora o pensamento do teórico e tradutor brasileiro Haroldo de Campos, segundo o qual, em “Transluciferação Mefistofáustica” (1979), “a tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como a paródia, ela é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais” (p. 191). Nesse sentido, como “canto paralelo” (e não como “contra-canto”, uma das acepções possíveis da paródia), a escrita de Ana Cristina é polifônica, visto que nela estão presentes tanto textos da tradição universal, por ela traduzidos, como também das fontes nativas, num processo de constante recriação.

1. 1. 2 – A construção de uma identidade feminina

Posso ouvir minha voz feminina:
estou cansada de ser homem (*Ana C.*, ATP, 72).

A militância feminina ao longo dos anos possibilitou a conquista de espaços muito desejados pelas mulheres escritoras, como a privacidade de um quarto todo seu. Moriconi, em referência a Ana Cristina, ressalta que, “na solidão de seu quarto de eterna adolescente [...], no silêncio do apartamento dos pais à Rua Tonelero (hoje Toneleros) 261,” a poeta atravessava “as noites em vigília produtiva”, desenvolvendo “uma fina reflexão sobre a natureza do literário, o que explica o grau de maturidade atingido por seu texto” (1996, p. 13). Nesse sentido, pode-se afirmar que Ana Cristina faz parte da linhagem das mulheres que usufruíram das reivindicações feitas por, entre outras escritoras, Virginia Woolf. Isso porque, ao ser interrogada sobre o motivo da pouca produção literária das mulheres inglesas, Woolf forneceu sua resposta através da obra *A Room of One's Own*, de 1928. Nesse livro, a escritora inglesa declarou que, para escrever ficção, a mulher inglesa

precisava ter, principalmente, privacidade, ou seja, um espaço interno, um lugar íntimo, enfim, um quarto seu para que ela pudesse pensar sobre o externo que, até então, pertencia ao homem.

Dessa forma, vale ressaltar a carta intitulada “O Quarto de Virginia Woolf”, publicada pela revista *Veja* (11 de janeiro de 2006, p. 26), escrita pela leitora Adelaide Reis, que faz uma breve análise sobre a tradução do título original da obra de Woolf para a língua portuguesa, a saber, *Um Teto Todo Seu*. Nesta, a autora afirma que a palavra inglesa “room” não deveria ter sido traduzida como “teto” que, em português, pode significar “abrigo, habitação”, segundo o *Dicionário Brasileiro Edelbra* (s/d, p. 757), mas sim como “quarto”. Isso porque, o que faltou à mulher inglesa para que ela pudesse desenvolver seu talento criador foi ter, além de uma renda, um lugar todo seu, pois “em seus primeiros anos de vida, ela dormia com os pais, depois com as irmãs e mais tarde com o marido” (2006, p. 26). Assim, a ausência de privacidade, do clima de silêncio, de um quarto próprio “onde deixasse um soneto para melhor lapidá-lo, mais tarde” (p. 26), colaborou para a pouca produção literária feminina na Inglaterra. Nesse sentido, pode-se afirmar, juntamente com Adelaide Reis, que o tradutor não conseguiu captar o sentido que norteou Woolf na escrita de sua obra. Portanto, o título da edição brasileira não dá conta do conteúdo do texto de Woolf, o que justifica nossa opção pelas referências ao título original inglês ao longo desse trabalho, e não à tradução para o contexto brasileiro.

Ana Cristina usufruía de sua privacidade criativa escrevendo não apenas poesia e prosa, mas também textos íntimos, como cartas, bilhetes, diários, escritos que viriam a compor seus poemas. Sobre o talento epistolar da poeta, Moriconi afirma que, “escritora por vocação e profissão, ela jamais escreveria cartas inocentes” (1996, p. 11), e ainda, “toda carta de Ana é um objeto belo de linguagem” (p. 89). Em referência às cartas por ela escritas ao amigo Caio Fernando Abreu, que as publicou no jornal *O Estado de São Paulo*,

pouco antes de morrer, Moriconi enfatiza que elas “são pura pose, pura malícia, como convém à boa literatura. No entanto, delas é possível extrair verdades fortes de vida, mais cruéis que qualquer intenção documental” (p. 11). Essa predileção da poeta pelos gêneros confessionais a levou a elaborar sua escrita de mulher, através de uma fala coloquial e íntima, própria dos textos femininos.

Além de cartas, Ana Cristina aproveitou a privacidade de seu quarto para escrever ensaios, como o intitulado “Os Professores Contra a Parede”, publicado em dezembro de 1975 no jornal *Opinião*, que se encontra na obra *Crítica e Tradução* (1999, p. 146-153). Nesse texto, como o próprio título sugere, Ana Cristina expõe sua visão sobre o mundo imerso em machismos em que vivia, ao abordar questionamentos muito presentes na Vila dos Diretórios da PUC na década de 70, entre eles, as relações hierarquizadas e autoritárias das instituições de saber, bem como a repressão existente na relação professor-aluno. Ainda nesse artigo, Ana Cristina nos apresenta seu sentimento de revolta com a “estrutura masculina da liderança intelectual” que predominava em sua época, como define Moriconi (1996, p. 70), quando apenas os homens “podiam brilhar, falar de poesia, fazer poesia, ou dominar politicamente o departamento de Letras” (p. 70).

Estudiosa das teorias feministas e pós-feministas, “que leu com interesse, mas com interesse que sempre subordinou à construção da própria assinatura literária”, segundo Moriconi (p. 71), Ana Cristina buscou veemente desconstruir o conceito da elite acadêmica masculina que imperava na PUC, com o modelo machista que considerava que só aos homens cabia a produção e transmissão do saber. Ana Cristina compreendeu que a tarefa político-cultural das mulheres:

... localizava-se no estabelecimento de alianças intelectuais, de redes de solidariedade, admiração e auto-modelagem a partir de linhagens de transmissão exclusivamente femininas. No lugar da relação mestre-discípulo, construir um imaginário pautado pela relação mestra-discípula (1996, p. 71, grifo nosso).

Moriconi ainda ressalta que a “poesia de Ana se desengaja da militância ortodoxa para engajar-se numa *política de linguagem* anti-autoritária” (1996, p. 50). Nesse sentido, através de seus poemas, Ana Cristina enfatiza a necessidade de a mulher buscar uma dicção própria, desvincilhando-se dos modelos masculinos já estabelecidos. Ao mesmo tempo, porém, ela declara ser preciso preservar a especificidade da condição de mulher. Dessa forma, a feminilidade de sua poesia se faz presente na linguagem, na sintaxe, na dicção íntima, no tom, no caráter de interlocução que, segundo Moriconi, Ana Cristina considerava “o traço textual capaz de definir não propriamente uma escrita feminina, mas o feminino na escrita” (p. 110). Ainda:

O feminino diria então respeito à pessoalização da relação entre texto e leitor, à corporificação (histerização) da interlocução da leitura através de sua concretização material como dado de construção formal do texto. Por outro lado, a pessoalização enquanto troca de intimidades automaticamente politiza o discurso no sentido de abrir uma vereda paralela ao discurso patriarcal, por dissolver o narrador onisciente. Narrador onisciente (onipotente, panóptico) que Ana em seus artigos do *Opinião* chamava narrador-pai (1996, p. 110).

Através de sua poesia, Ana Cristina mostra ao leitor sua total libertação da “teoria patriarcal da gênese literária”, como ela própria enfatiza na seguinte passagem, escrita durante o período em que esteve na Inglaterra, quando tomou contato com a obra já clássica nos estudos sobre literatura feminina, intitulada *The Madwoman in the Attic – The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, 1979 (*A Louca no Sótão – A Mulher Escritora e a Imaginação Literária do Século Dezenove*, não traduzido para o português), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Numa resenha sobre essa obra, segundo Maria Lúcia Camargo, Ana Cristina pergunta: “Há uma identificação cultural entre pena e pênis, autoria literária e autoridade patriarcal, autor e pai? [...]. E como se situam as escritoras mulheres diante dessa teoria (implícita ou explicitamente) patriarcal da gênese literária?” (CESAR citada por CAMARGO, 2003, p. 75). Camargo oferece ao leitor a resposta de Ana Cristina, segundo a qual, “para poder empunhar da pena e produzir texto,

a mulher tem de formular alternativas a essa autoridade”, sendo necessário “escapar do espelho do texto masculino para uma tradição que possibilitasse a criação de sua própria autoridade” (CESAR citada por CAMARGO, 2003, p. 75). Essa obra, segundo a autora, foi lida quando Ana Cristina escrevia um dos seus livros mais femininos, *Luvras de Pelica*, concomitantemente à leitura das cartas, diários e textos de Katherine Mansfield e, em especial, à tradução de “Bliss”. Em *Luvras de Pelica*, a poeta enfatiza a independência autoral da mulher, em consonância com os versos escolhidos por nós como epígrafe deste subcapítulo, nos quais Ana Cristina declara estar cansada da imposição de ter de se igualar aos modelos masculinos. Mesmo quando reescreve a partir deles, como se deu com o poema de Baudelaire, ela o faz com subjetividade e tom pessoal, revestindo a linguagem de intimidade. Portanto, pode-se afirmar que Ana Cristina colaborou para uma escrita poética feminina.

Sobre a questão de gênero na poesia de Ana Cristina, Moriconi esclarece que o projeto literário da poeta busca desconstruir o conceito metafísico de identidade sexual rígida, fixa, isto é, Ana Cristina desfaz a distinção entre masculino e feminino como pólos opostos determinados por uma “essência sexual” (1996, p. 107). Para o autor, a poesia de Ana Cristina desconstrói a crença numa verdade absoluta e universal que aprisiona os sexos em pólos opostos. Por isso, ela não pode ser reduzida a um “projeto de identidade feminina”, nem “ao quadro da homossexualidade chapada” (p. 107). Vale transcrever a citação do crítico:

A questão de gênero na poesia de Ana não funciona se analisada na pauta dos jogos rígidos das identidades fixas e essencializadas, mas ‘fora da pauta’, para usar uma expressão dela. Na clave errante do *travestismo* como modo de vida imaginário associado à máscara irônica e desconstrutora. A identidade se constrói, se desconstrói e se reconstrói num processo interminável de negociação e conflito entre masculino e feminino. A identidade é texto, espaço de concretização de uma ambivalência que Ana não quer ou não pode “resolver”, “superar”, “curar” (1996, p. 108).

Nesse sentido, pode-se afirmar que Ana Cristina retoma em sua poética o pensamento de Katherine Mansfield que, em 1918, ao retratar em “Bliss” o desejo homoerótico, quebra a barreira das identidades sexuais rígidas, antecipando em cerca de 60 anos questionamentos que se fizeram presentes no contexto da crítica pós-estruturalista e, mais especificamente, da desconstrução.

Virginia Woolf também retratou, em *A Room of One's Own*, esse conceito fundante da crítica pós-estruturalista. Eduardo de Assis Duarte, em “Feminismo e Desconstrução: Anotações para um Possível Percurso” (2002), ressalta que a autora inglesa apresenta em sua obra a *androgenia da mente* como desconstrução, ou seja, em sua escrita, Woolf busca reverter o conceito de identidades sexuais fixas por aproximar os extremos, “fazendo com que os opostos se atraíam e se interpenetrem” (p. 26). Assim, a mente torna-se “masculina e feminina nos homens e feminina e masculina nas mulheres” (p. 25). O autor faz referência à seguinte passagem da obra *A Room of One's Own*:

É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino. [...] Alguma colaboração tem que ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação possa realizar-se. Algum casamento entre opostos precisa ser consumado. [...] É preciso haver liberdade e é preciso haver paz (WOOLF, 1985, p. 136).

A temática do homossexualismo, abordada por Mansfield, em “Bliss”, de 1918, e por Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, em 1928, é retomada por Ana Cristina nas décadas de 70 e 80. Embora temporalmente distante de ambas as autoras, a proximidade entre elas se dá no que tange à temática abordada em suas escrituras, ou seja, à desestabilização dos conceitos autoritários relativos à identidade sexual. Como exemplo, podemos citar o poema intitulado “21 de fevereiro”, de *Cenas de Abril* que, segundo Moriconi, “pode ser lido como um livro de catarse da adolescência”, escrito num período em que Ana Cristina estava vivenciando, de maneira conflitiva e sobressaltada sua liberação sexual (1996, p. 30). Nesse poema, Ana Cristina retrata o homoerotismo, criando

um jogo de ambigüidades através da interlocução com Manuel Bandeira e a apropriação de Baudelaire, de quem precisa “para falar da dor que lhe provoca ser homem. A dor que lhe provoca o desejo homoerótico. Imagem que a vitrine lhe vende: sapatão. Entrar na sapataria popular e escolher o modelo brutal, a persona de homem, assumir o desejo” (CESAR citada por MORICONI, 1996, p. 112). Aqui, Ana Cristina ressalta a mutabilidade, o entre-lugar, a indefinição, o caráter camaleônico da sexualidade dos sujeitos, temática cara à contemporaneidade.

Como dito anteriormente, é inegável que a tradução de textos de autoria feminina colaboraram para a formação da identidade autoral da poeta, destacando-se a influência dos textos de Emily Dickinson e Katherine Mansfield. A “cumplicidade” (CAMARGO, 2003, p. 219) entre Ana Cristina e Emily Dickinson se percebe tanto na escrita poética quanto nas temáticas que abordam, sendo as questões da mulher e da morte as que mais se destacam. Tal fato se comprova quando nos dedicamos à leitura do ensaio escrito por Ana Cristina, intitulado “Cinco e Meio”, publicado em *Escritos da Inglaterra* (1988, p. 118-136), no qual ela retrata as traduções que realizou de alguns poemas de Emily Dickinson:

A paixão que certas formas de expressão mínima transmitem ao leitor nos inquieta, assim como o insistente mergulho no tema da morte. Sentimos, mais do que nunca, o peso inegável da língua portuguesa – sua pesada doçura e marcação silábica, sua sintaxe intrincada, todas as qualidades que são mais visíveis no ato de traduzir, escrever ou ler uma poesia (1988, p. 119, grifo nosso).

Além dos laços temáticos que unem as duas poetisas, ao definir os limites que orientam a produção de seus poemas, percebe-se que Ana Cristina corrobora o que Emily Dickinson considera ser o modelo válido como escrita feminina, pois a escritora brasileira afirma, em artigo citado, ter optado por uma:

... prosódia simples (regularidade e “primitivismo”) e, se possível um padrão definido de rimas; tom de conversa, informal, sem paixão, sem tom “literário” (uma espécie de “modéstia” de expressão); a rigor, o tom não é coloquial; é, por assim dizer, seco; densidade/entrelinhas; precisão (não ambigüidade) (1988, p. 123).

Poderíamos acrescentar que essa linguagem informal, em tom de conversa, colaborou, significativamente, para o trabalho de Ana Cristina com os gêneros confessionais. Ao escrever através de uma linguagem simples, clara e não hermética, seu método a afastou das “perfeições” tão desejadas por Cecília Meireles, cuja preocupação formal torna seus poemas visivelmente distintos dos produzidos por Ana Cristina, o que a levou a declarar certa vez que “Cecília Meireles é um homem”. Em contrapartida, Ana Cristina admirava “as belas imperfeições de Adélia (Prado)” (CESAR citada por CAMARGO, 2003, p. 221).

A comunicação estreita com os textos de autoria feminina que traduzia possibilitou a Ana Cristina elevar sua voz de mulher, como se deu com os poemas de Emily Dickinson. Sússekind (1995, p. 45-57) exemplifica essa relação quando cita um caderno de Ana Cristina dedicado especialmente à tradução dos poemas da autora americana, no qual se percebe o processo tradutório de Ana Cristina. Primeiramente, uma busca ao dicionário de vocábulos desconhecidos presentes no poema de número 290, publicado numa edição de Thomas H. Johnson, como se pode observar:

290: ‘Of Bronze and Blaze?’

blaze: chama, labareda, fogo, fogueira, luz intensa, brilho, esplendor, fulgor, arroubo;

preconcert: combinar previamente;

strut: superior, segurar com escora;

stem: tronco, talo, haste, pé, suposte, base (gram.), raiz, origem;

menagerie: coleção de animais selvagens (circo?) (CESAR citada por SÜSSEKIND, 1995, p. 53).

Esse mesmo processo de listagem de verbetes usados por Ana Cristina em seu exercício de tradução dos poemas de Emily Dickinson é incorporado quando a tradutora compõe sua poesia, como afirma Sússekind:

... o exame da página de caderno em que se acha o rascunho manuscrito do poema “Estou sirgando, mas”, datado de 2 de outubro de 1983 [...]. Há, neste caso, em destaque, no lado direito da página do caderno, um quadro com um verbete dentro: Sirgar = puxar ou conduzir (uma embarcação) por meio de sirga (corda com que se puxa uma embarcação)

ao longo da margem)” (1995, p. 53).

É esse verbete-guia, ou seja, o verbo sirgar, que fornece à Ana Cristina a imagem central para a composição de seu poema “Estou sirgando, mas”. A todo momento, ela o terá à mão, e por ele se orientará, conforme lemos:

Estou sirgando, mas
o velame foge.
Te digo: não chores não.
Aqui é mais calmo, é suave ardor
que se pode namorar à distância.
Não é teu corpo.
É a possibilidade da sombra.
Que se recorta e recobre.
Eles se desencaminham,
mas não se pode fazer por menos.
Querida, lembra nossas soluções?
Nossas bandeiras levantadas?
O verão?
O recorte dos ritmos, intacto?
É para você que escrevo, é para
você.

“My life closed twice before its close.”
Emily Dickinson

2.10.83 (ID, 199).

Aqui, o verso roubado por Ana Cristina da autora americana é inserido no poema na língua original, sendo reinventado no processo de composição da poeta brasileira. Ao fechar seu poema com um verso de Emily Dickinson, com a citação em grifo e entre aspas, constata-se em Ana Cristina o imbricamento das atividades de traduzir e compor.

Não apenas Ana Cristina tomou de empréstimo versos de Emily Dickinson para compor seus próprios poemas, como também se percebe essa cumplicidade da poeta com a biografia de Katherine Mansfield, e também com seu conto “Bliss”. Nos poemas de *Luvas de Pelica*, vê-se referências diretas a Mansfield, visto que ela estava no centro das atenções da poeta-tradutora naquele período inglês de sua vida.

1. 2 – O encontro de Ana Cristina com Katherine Mansfield em *Bliss*

Estou a escrever – conheces esta sensação? Até acabar a minha novela sinto-me no fundo de um abismo. Todavia, não se trata de uma história trágica – mas é assim... tomou conta de mim, engoliu-me [...]. Tenho perfeitamente a noção de que é este o preço que nós outros, escritores, temos de pagar. Sinto-me perdida, ausente, possessa. Quem quer que se aproxime de mim, nesta ocasião, é um inimigo (Katherine Mansfield).⁹

Podemos afirmar que Ana Cristina Cesar compartilhava com Katherine Mansfield uma ambigüidade quanto à sua inclinação sexual. No que diz respeito a Mansfield, essa ambigüidade se revela ficcionalmente em “Bliss”, conto que, como já mencionado, Ana Cristina escolheu para trabalhar em sua dissertação de mestrado. Esse foi o conto responsável pela solidificação da carreira literária de Mansfield. Segundo Esdras do Nascimento, em *Diário e Cartas* (1996), “conta-se que Virginia Woolf, depois de ler “Bliss”, tomou um porre e ficou gritando num bar: “Eu morro de inveja dessa mulher”” (p. 14). Se verdade ou não, foi através dele que Mansfield se tornou reconhecida em muitos países e também no Brasil.

Considerada a melhor contista da literatura inglesa, Kathleen Mansfield Beauchamp, nascida no dia 14 de Outubro de 1888, na cidade de Wellington, em Nova Zelândia, ocupa uma posição singular dentro da tradição literária do século XX. Sua obra, pessoalíssima, extraiu elogios de Virginia Woolf, sua grande admiradora, que confessou ter sido Katherine Mansfield a única autora por cujo talento se sentia ameaçada, segundo Rhoda B. Nathan, professora da Hofstra University, em Nova York, numa edição da série *Literature and Life: British Writers (Literatura e Vida: Escritores Ingleses*, não traduzido para o português), intitulada *Katherine Mansfield* (1988, p. 141). Nessa obra, a autora traça

⁹ Trecho de uma das cartas de Katherine Mansfield enviada a J. M. Murry, em outubro de 1920, presente em *Cartas de Katherine Mansfield* (s/d: 366).

o perfil biográfico da contista neozelandesa, da qual extrairemos alguns dados úteis ao nosso trabalho.

Mansfield, assim como viria a acontecer com Ana Cristina Cesar, iniciou muito cedo sua carreira literária. Aos nove anos, já demonstrava o seu dom para as letras e aos quinze, ganhou o prêmio do colégio onde estudava, pela composição de uma história chamada “A Sea Voyage” (“Uma Viagem Marítima”, não traduzido para o português), que foi publicada na revista da escola, intitulada *Queen’s College Magazine*. Esse foi o primeiro de vários contos que a fariam reconhecida, embora tenha tido uma curta existência, visto que faleceu aos 34 anos (1888-1923), em Fontainebleau, no sul da França, onde tentava se recuperar de uma crise de tuberculose. Mansfield levou uma vida errante, precisando viajar muitas vezes para a Suíça, a França e a Itália, em busca da cura de sua doença, contra a qual travou sua batalha mais dura, como podem comprovar suas cartas e diário que, além disso, oferecem preciosas informações sobre a vida literária londrina nas primeiras décadas do século XX. Os poucos anos de vida, porém, foram suficientes para consagrá-la: deixou-nos três livros de contos publicados: *In a German Pension* (Numa Pensão Alemã), *Bliss and Other Stories* (Felicidade e Outros Contos) e *The Garden Party* (Festa ao Ar Livre e Outras Histórias), além de uma série de artigos dispersos em periódicos. Seus vários esboços, contos inacabados, seu diário, a grande quantidade de cartas e até os rascunhos foram todos publicados postumamente pelo seu marido, o crítico e editor John Middleton Murry, em sucessivas edições, que se estenderam até os anos 50. Essa produção literária e sua polêmica biografia têm sido objeto de vários estudos, críticas e análises.

É recorrente entre os críticos a crença de que a obra de Mansfield é um espelho de sua vida. Nathan afirma que:

Certamente não há um artista na história cuja vida não está, de algum

modo, refletida em seu trabalho. Ao biógrafo é dada a tarefa de descobrir e iluminar as conexões entre a vida do artista e o seu trabalho, tendo em mente o fato de que este deforma, distorce, e reforma os fatos de sua vida para adaptá-los à sua visão pessoal. No caso de Katherine Mansfield, os estágios sucessivos de sua vida estão claramente refletidos em sua ficção. (1988, p. 1, grifo nosso).¹⁰

Nesse momento, a partir da obra de Nathan, traçaremos alguns dados biográficos de Mansfield que são significativos para a compreensão das escolhas de Ana Cristina por essa autora e pelo conto “Bliss”.

Segundo a estudiosa, a infância e, posteriormente, a juventude de Mansfield foram bastante conturbadas: “em uma família de irmãos dóceis e atraentes, ela era caseira, gorda, severa e briguenta” (1988, p. 4).¹¹ Na escola, devido ao seu temperamento instável e exaltado, era considerada ríspida, rebelde e petulante. Nathan continua descrevendo detalhes biográficos da autora:

Seu próprio desenvolvimento sexual foi ambivalente. Quando completava o ensino médio na “Miss Swainson’s School”, em Wellington, ela apaixonou-se por uma exótica garota maori. A segunda versão não censurada do seu diário revela sua apaixonada atração lésbica pela jovem mulher, chamada Maata Mahukupu: “Eu quero Maata, eu a quero – e eu a tive – terrivelmente – isso é impuro, eu sei, mas é verdadeiro. Uma coisa extraordinária – e eu me sinto selvagemmente rude – e ainda mais poderosamente apaixonada pela menina” (MANSFIELD citada por NATHAN, 1988, p. 6).¹²

De acordo com a biógrafa, Maata, conhecida como Martha Grace, parece ter-se entregado a Mansfield, mas não correspondeu aos sentimentos da agressiva amiga. Ela prossegue:

¹⁰ Texto original: “There is scarcely an artist in history whose life is not reflected in some significant way in his work. It is left to the biographer to discover and illuminate the connections between the subject’s life and work, keeping in mind the fact that the artist bends, distorts, and reshapes the facts of his life to suit his private vision. In Katherine Mansfield’s case, the successive stages of her life are clearly reflected in her fiction”. Essa e as próximas traduções que se seguem da obra de Rhoda B. Nathan foram feitas por nós.

¹¹ Texto original: “In a family of attractive and tractable siblings, she was homely, fat, severe, and contentious”.

¹² Texto original: “Her own sexual development was ambivalent. While she was completing her secondary schooling at Miss Swainson’s School in Wellington, she had fallen in love with an exotic highborn Maori girl. The uncensored second version of her *Journal* reveals her passionate lesbian attraction to the young woman, named Maata Mahukupu: “I want Maata I want her – and have had her – terribly – this is unclean I know but true. What an extraordinary thing – I feel savagely crude – and almost powerfully enamoured of the child”.

A experiência, do ponto de vista de Mansfield, contudo, é significativa, visto que ela retorna ao tema do lesbianismo em algumas de suas histórias mais tarde e, mais notavelmente, em “Bliss”, na qual Bertha, assim como a própria Katherine, encontra-se apaixonada pela exótica, distante e passiva Pearl Fulton (1988, p. 6, grifo nosso).¹³

Em 1903, com apenas quatorze anos, apareceu a primeira oportunidade de Mansfield fugir de sua cidade natal, onde se sentia confinada: seus pais permitiram que a jovem fosse para Londres, em companhia de duas irmãs e de uma tia. Lá, ela permaneceu durante três anos. Foi nesse período que Mansfield começou a descobrir os grandes autores, que viriam a acompanhá-la por toda a vida em seu processo de criação, como Oscar Wilde, Shakespeare, Wordsworth, Milton, Goethe, Maupassant, Proust, Joyce, Tolstoi, Dostoievski e, acima de todos, Anton Tchecov, contista russo por quem nutria verdadeira adoração. Durante sua estadia em Londres, Mansfield apaixonou-se muitas vezes, e “seus romances, alguns triviais e outros sérios, realizados e não realizados, são de grande importância, visto que contribuíram para o sucesso de muitas das suas histórias de romance, galanteio e casamento” (NATHAN, 1988, p. 6).¹⁴

De volta à Nova Zelândia, Mansfield teve outro relacionamento lésbico, dessa vez com uma mulher mais velha chamada Edie K. Bendall. Portanto, até 1918, quando finalmente se casou com John M. Murry, Mansfield teve uma vida afetiva e sexual conturbada e polêmica para o alto padrão inglês de moral da época, tendo vivido sentimentalmente dividida entre amores masculinos e femininos.

A atração de Ana Cristina pela biografia de Katherine Mansfield se percebe nas palavras abaixo, presentes no prefácio à sua tradução de “Bliss”, na obra *Escritos da Inglaterra* (1988, p. 12), através das quais Ana Cristina declara seu fascínio pela contista

¹³ Texto original: “The experience, from Mansfield’s point of view, however, is significant, in that she was to touch upon the subject of lesbian love later in some of her stories, most notably in “Bliss”, in which Bertha, like Katherine herself, finds herself falling in love with the exotic, remote, and passive Pearl Fulton”.

¹⁴ Texto original: “[...] both the trivial and serious commitments, and those realized and unfulfilled, are significant as they contributed to much of the content of the stories that deal with romance, courtship, and marriage”.

neozelandesa:

Não constituiu coincidência alguma o fato de que, ao mesmo tempo em que eu traduzia o conto “Bliss”, ia mergulhando, paralelamente, no diário de KM, em suas cartas e biografias. Um leitor atento afirmou: “Não consigo pensar em KM apenas em termos de autora literária. Ela ocupa lugar de destaque entre os escritores modernos que primam pela originalidade e subjetividade e, em seu caso, ficção e autobiografia constituem uma única e indivisível composição”. [...] Na qualidade de autora, essa fusão de ficção e autobiografia me seduz. E, na qualidade de tradutora – alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor – não consegui deixar de estabelecer uma relação pessoal entre “Bliss” e a figura de KM (1988, p. 12-13, grifos nossos).

Nesse sentido, o gosto pela narrativa epistolar que ambas as autoras demonstram sentir talvez seja um fator de aproximação entre elas. Na citação acima, Ana Cristina ressalta seu interesse explícito pela biografia de Mansfield, em especial pelas muitas cartas deixadas pela contista. Como já ressaltado, a poeta brasileira nos deixou um acervo repleto de cartas, e muitos de seus poemas refletem essa predileção.

Outro fator que comprova o quanto Mansfield estava presente nos estudos de Ana Cristina nesse período é o décimo segundo fragmento de *Luvas de Pelica*,¹⁵ em que lemos:

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 nos últimos segundos. E disciplina. E aquela rejeição das soluções mais fáceis (1988, p. 102-103).

Sobretudo, o interesse de Ana Cristina por Mansfield é manifestado pela sua literatura de reinvenção, não apenas dos textos da própria Mansfield, como também de suas histórias autobiográficas, como acontece neste fragmento intitulado “Primeira Tradução”, presente em *Luvas de Pelica*, em que Ana Cristina faz uma tradução apócrifa, relatando o que poderia ter acontecido após a morte da contista:

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro

¹⁵ Utilizamos a edição citada de *A Teus Pés* para as citações de *Luvas de Pelica*.

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 (1988, p. 103-104).

Em seus textos, Ana Cristina se reporta a Mansfield pelas iniciais KM, e se refere a Ida Constance Baker por LM. Ida Baker foi uma grande amiga e enfermeira da autora de “Bliss”, a quem Mansfield chamava de Leslie Moore, ou LM, em homenagem a seu querido irmão morto na guerra. O terceiro personagem, Jack, parece substituir seu marido, John M. Murry. Segundo Maria Lúcia Camargo, “a cena no mosteiro, o relato da aparência de transfiguração e da subida para o quarto a que se seguiu a hemoptise fatal, são, todos, elementos conhecidos da biografia de KM” (2003, p. 260). Tal afirmativa se comprova quando lemos as palavras escritas por John M. Murry ao fim do *Diário* da contista:

Cheguei a Avon na tarde do dia 9 de Janeiro de 1923. Nunca vi, nem nunca verei, um rosto mais lindo do que o de K.M. nesse dia. Dir-se-ia que a delicada perfeição que sempre fora sua se aperfeiçoara ainda. Empregando uma expressão que lhe era familiar, direi que “os últimos grãos de sedimento”, os últimos vestígios de “impureza terrestre”, haviam desaparecido. Infelizmente, perdera a vida, para salvá-la. Quando subia ao seu quarto, às dez horas da noite, foi tomada de um ataque de tosse, que terminou por uma violenta hemorragia. Às dez e meia estava morta (MANSFIELD, s/d: 548).

Vemos na literatura de Ana Cristina uma verdadeira fusão de biografia e ficção, mescladas pela poeta em seu diálogo com a obra e vida de Mansfield. A narrativa prossegue:

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. [...] No dia seguinte Jack e LM partiram para o seu país. KM teria apreciado que LM cuidasse dele o máximo possível (1988, p. 104-105).

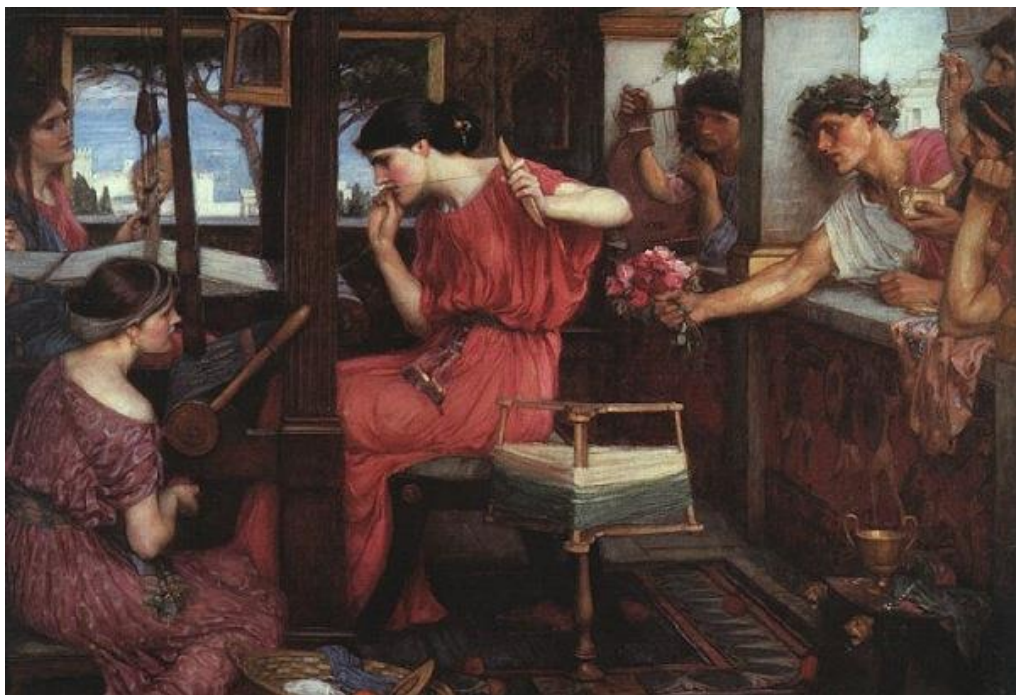
Ao apropriar-se de dados verossímeis descritos nas biografias e autobiografias (diários e cartas) de Mansfield e incluí-los em sua ficção, Ana Cristina inventa uma narrativa e a atribui a outrem, e realiza, como já citado, uma “tradução apócrifa”. Pode-se afirmar que, dessa vez, ela foi além de uma escrita palimpséstica: não se contentou apenas com os textos de Mansfield, mas os reinventou a partir do cruzamento dos fatos reais da vida da autora com sua ficção, levando o leitor a se questionar, segundo Maria Lúcia Camargo: “onde termina a verdade e começa a ficção? Onde termina a autobiografia e começa a literatura, a reinvenção?” (2003, p. 261).

CAPÍTULO 2

A MULHER, A CRÍTICA E A TRADUÇÃO



Pintura de Francesco Primaticcio.
Odisseu e Penélope (1563).
Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Penelope>



Pintura de John William Waterhouse.
Penélope e os Pretendentes (1912).
Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Penelope>

O mito da dependência da mulher em relação ao homem sempre esteve presente na história. Como iremos analisar neste capítulo, a questão da dependência também permeou a teorização tradutória. Durante séculos, a tradução, assim como a mulher em relação ao homem, foi vista como uma atividade secundária em relação ao original. Numa perspectiva diacrônica, consideraremos a importância da tradução para a ascensão das mulheres ao mundo das letras, antes reservado somente aos homens. Daremos ênfase aos estudos tradutórios feministas que se desenvolveram no final dos anos 70 do século XX, no Canadá, que enfocaram mais diretamente as mulheres tradutoras de língua francesa e suas estratégias subversivas da linguagem. Esses estudos tradutórios, influenciados pelos estudos de gênero, colaboraram, sobremaneira, para que as tradutoras pudessem elevar sua voz e desfazer os conceitos hierárquicos presentes tanto na história da mulher quanto na história da tradução que, como mencionado, enfatizam ambas como dependentes, respectivamente, do homem e do texto original. Algumas dessas estratégias se encontram na tradução de Ana Cristina Cesar do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, na qual se percebe marcas da postura crítico-literária da tradutora, bem como sua preocupação com a questão de gênero.

2. 1 – A visão patriarcal da mulher e da tradução

Por isso, Jeová Deus fez cair um profundo sono sobre o homem, e, enquanto ele dormia, tirou-lhe uma das costelas e fechou então a carne sobre o seu lugar. E da costela que havia tirado do homem, Jeová Deus passou a construir uma mulher e a trazê-la ao homem (Gênesis 2: 21, 22).

Há muito a *Bíblia* tem sido utilizada como meio de afirmar a inferioridade da mulher em relação ao homem. A sociedade patriarcal tem recorrido, principalmente, à passagem citada como epígrafe, que se refere à criação de Eva a partir de uma costela de

Adão, para comprovar a discriminação de Deus contra as mulheres, e uma aprovação divina do domínio do homem sobre a mulher. Na Idade Média, as autoridades eclesiásticas se valiam de epístolas e demais textos bíblicos como meios de impor a submissão da mulher ao homem. Como exemplo, Tertuliano, teólogo do terceiro século, descreveu as mulheres como “o portão do Diabo”, segundo a revista *DESPERTA!*, em artigo intitulado “Será que a Bíblia Discrimina as Mulheres?” (8 de novembro de 2005, p. 18). Dessa forma, manipulava-se o texto divino para que o poder do homem estivesse assegurado, forçando, assim, a sujeição das fiéis aos maridos.

Virginia Woolf, em *A Room of One's Own* (1985), refere-se às condições em que viviam as mulheres inglesas em 1470:

Surrar a esposa era um direito legítimo do homem, e era praticado sem nenhuma vergonha tanto nas classes altas como nas baixas... Da mesma forma, a filha que se recusasse a desposar o cavalheiro da escolha de seus pais estava sujeita a ser trancafiada, surrada e atirada pelo quarto, sem que qualquer abalo causasse na opinião pública (1985, p. 56).

Nessa época, à mulher cabia ser somente procriadora. Como não lhe era dado o direito de trabalhar, pois apenas o homem tinha autonomia econômica, ela devia ficar em casa cuidando dos afazeres domésticos e dos filhos. Duzentos anos mais tarde, segundo Woolf, “ainda era exceção para as mulheres das classes alta e média escolherem os próprios maridos, e, uma vez designado o marido, ele era amo e senhor, ao menos tanto quanto a lei e os costumes podiam torná-lo” (1985, p. 56). Devido à dificuldade de rompimento com o destino que lhe era traçado, a mulher permanecia em seu estado de submissão, vivendo um cotidiano monótono e enfadonho, ficando submetida às ocupações do lar e ao domínio do pai ou do marido. Subservientes ao homem e aos votos de casamento, recalcavam seus mais secretos sonhos de liberdade e sua fantasia de autenticidade. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1990), afirma que esse injusto e milenar processo de inferiorização do sexo feminino perpetuou-se até o século XX,

permanecendo a mulher em sua “condição de vassala”, pois “a estrutura social não foi profundamente modificada pela evolução da condição feminina; este mundo, que sempre pertenceu aos homens, conserva ainda a forma que eles lhe imprimiram” (p. 450). Segundo a autora, que escreveu o referido livro em 1949, apesar de ter adquirido muitos direitos, a mulher, naquela época, ainda permanecia numa situação de inferioridade em relação ao homem no que tange à diferença salarial, à dupla jornada de trabalho, etc. De Beauvoir ressalta que as mulheres ainda tinham de conviver com os preconceitos da sociedade advindos de sua independência financeira e sexual.

No século atual, embora não se possa negar as muitas conquistas da mulher nos inúmeros campos do conhecimento e da vida social, a resistência patriarcal ainda é uma realidade. Eliane Vasconcellos Leitão, em seu artigo “A Mulher na Língua do Povo Vinte Anos Depois” (2003), ressalta que, apesar dos avanços, a sociedade moderna ainda não absorveu por completo a idéia de igualdade, visto que “os homens insistem em reter o poder para si, baseados nos ‘princípios divinos’ do patriarcalismo, pretensamente eternos” (p. 515). A autora exemplifica: “mesmo que as mulheres ocupem 44% da força de trabalho, a remuneração é 41,3% menor que a dos homens, apesar de 42% entre elas já terem concluído o 2º grau, um índice que, para os homens, é de 26%, segundo dados do DIEESE” (p. 516), Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos. Além do salário inferior, em algumas sociedades e em determinadas classes sociais, a violência contra a mulher continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física.

No campo da tradução, a luta das mulheres contra a discriminação atingiu seu ápice nas décadas de 70 e 80 do século passado. Segundo Sherry Simon, em *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* (1996), já citado neste trabalho, as tradutoras de língua francesa elevaram ao grau máximo o conceito de tradução

infiel, fazendo lembrar o adágio *Les Belles Infidèles* (“As Belas Infiéis”), criado pelo teórico francês Ménage (1613–1692). No Classicismo do século XVII, esse adágio, que parte do princípio de que a tradução para ser bela necessita ser infiel ao texto dito original, assim como são infiéis a seus maridos as mulheres que são belas, adquiriram considerações libertadoras para a prática tradutória na França, quando Perrot d’Ablancourt e seus companheiros criaram a “Escola das Belas Infiéis” (p. 11).

Lori Chamberlain, estudiosa feminista da tradução, no texto “Gender and the Metaphorics of Translation” (“Gênero e as Metáforas da Tradução”, traduzido para o português, mas não publicado), de 2001, faz a seguinte referência à sexualização presente nesse chavão francês:

Para “les belles infidèles”, a fidelidade é definida como um contrato implícito entre tradução (como mulher) e original (como marido, pai ou autor). Contudo, o infame “padrão duplo” opera aqui como nos casamentos tradicionais: a mulher/tradução “infiel” é publicamente julgada pelos crimes que o marido/original é, por lei, incapaz de cometer. Esse contrato, em suma, torna impossível para o original ser culpado de infidelidade. Tal atitude trai a ansiedade real sobre o problema da paternidade e da tradução; isso imita o sistema de relação patrilinear onde a paternidade – não a maternidade – legitima uma descendência (2001, p. 315).¹⁶

Segundo Chamberlain, as analogias binárias homem/mulher e autor/tradutor sugerem a obrigatória fidelidade do segundo ao primeiro e retratam um mundo centrado no masculino, onde a paternidade (o original) representa a autoridade sobre a maternidade (a cópia). Simon ressalta que a “autoridade hierárquica do original sobre a reprodução está ligada à imagem do masculino e do feminino; o original é considerado o homem forte e

¹⁶ Texto original: “For *les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous “double standard” operates here as it might have in traditional marriages: the “unfaithful” wife/translation is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract, in short, makes it impossible for the original to be guilty of infidelity. Such an attitude betrays real anxiety about the problem of paternity and translation; it mimics the patrilinear kinship system where paternity – not maternity – legitimizes an offspring”. Traduzido por Mônica Beatriz Pedrosa Schittini, aluna do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução - Inglês.

gerador, a tradução, a mulher fraca e derivada” (1996, p. 1).¹⁷ A autora cita a figura da Malinche, uma exceção a essa regra patriarcal, visto que ela é uma das poucas mulheres lembradas pelo seu trabalho como intermediadora cultural. A escrava maia que se tornou intérprete do colonizador espanhol Hernando Cortez no México e que participou nas negociações que lideraram a conquista européia da América Latina é considerada uma das mais poderosas e intrigantes personagens na história das relações culturais entre povos colonizadores e colonizados (p. 40). Embora vista por alguns como traidora da população mexicana, como aquela que entregou seu povo aos espanhóis, a experiência da Malinche como intermediadora retrata a contínua necessidade de se transcender as fronteiras que continuam a separar as identidades sociais, bem como o papel importante que as tradutoras culturais desempenham.

2. 2 – A tradução como forma de resistência

Os estudos referentes à prática da tradução por parte das mulheres têm possibilitado enxergar suas intervenções nos movimentos culturais e intelectuais de seus tempos e analisar como elas próprias constroem suas identidades, segundo Simon (1996, p. 9). Para essa autora, os trabalhos de tradução das mulheres se iniciaram, primeiramente, com os textos religiosos. Através deles, elas quebraram o silêncio ao qual estavam submetidas e confinadas. Ao escreverem, traduzirem e publicarem seus trabalhos religiosos, as mulheres reivindicaram o direito de demonstrar sua fé e devoção a Deus, valendo-se, principalmente, dos prefácios às obras que traduziam. Isso se deu no início da Idade Média na Europa, particularmente. Embora a religião tenha reforçado a subserviência feminina e tenha impedido as mulheres de escreverem sobre assuntos seculares, a prática tradutória desses textos lhes possibilitou a inserção no mundo letrado, pois essa era uma das poucas

¹⁷ Texto original: “the hierarchical authority of the original over the reproduction is linked with imagery of masculine and feminine; the original is considered the strong generative male, the translation the weaker and derivative female”.

atividades consideradas próprias para elas. Para Simon, nesse momento “a tradução ofereceu às mulheres um envolvimento na cultura literária, como produtoras e consumidoras, o que não desafiava diretamente o controle masculino daquela cultura” (1996, p. 46).¹⁸

Outro teórico da tradução, Douglas Robinson, em *Theorizing Translation in a Woman's Voice: Subverting the Rhetoric of Patronage, Courtly Love and Morality* (*A Teoria da tradução na Voz de uma Mulher: Subvertendo a Retórica da Patronagem, do Amor Cortês e da Moralidade*, não traduzido para o português), de 1995, confirma que, na Idade Média, às mulheres não era concedido o direito à criação, visto que ocupavam um papel subordinado nas atividades literárias. As tradutoras eram reduzidas a meras portadoras da palavra masculina e, quando o trabalho de uma tradutora era publicado, muitas vezes era mantido o anonimato. Ao se saber que a obra era feminina, normalmente ela permanecia em manuscrito, dentro do círculo familiar. Já no século XVI, segundo Robinson, deu-se a “feminização” da tradução. Nesse período, as tradutoras “encontraram uma voz pública, descobriram caminhos através dos quais elas puderam falar e serem ouvidas além dos limites do lar” (1995, p. 153).¹⁹

Das tradutoras do Renascimento inglês que se sobressaíram, Simon cita Margaret Tyler (século XVI) que, apesar de não ter sido uma aristocrata e pouco se saber sobre sua vida, causou um grande impacto na sociedade tradicional inglesa de sua época, tendo exercido um importante papel para a entrada das mulheres na atividade pública da escrita. A autora também ressalta o trabalho de Aphra Behn (século XVII) que, além de escritora, foi uma importante tradutora das línguas latina e francesa. O principal feito de Aphra Behn foi ter enfatizado que a mulher pode falar por si própria. Através do seu trabalho, ela

¹⁸ Texto original: “Translation offered women an involvement in literary culture, as both producer and consumer, that did not directly challenge male control of that culture”.

¹⁹ Texto original: “[...] found a public voice, discovered channels through which they could speak and be heard beyond the confines of the home”. Essa e as traduções que se seguem da obra de Douglas Robinson foram feitas por nós.

denunciou a situação feminina da época, como a exclusão da mulher da educação clássica. Simon chama a atenção para o fato de que as atividades de tradução dessas precursoras nos possibilitam compreender que:

Apesar do seu *status* como uma versão fraca e degradada da autoria, a tradução emergiu em certos momentos como uma forma forte de expressão para as mulheres – permitindo a elas entrar para o mundo das letras, promover causas políticas e se engajar em estimulantes projetos de escrita (1996, p. 39).²⁰

No século XIX, o nome que se destaca é o da intelectual francesa Madame de Staël, cujas atividades de criação e transmissão da literatura ressaltam o caráter político da tradução. Embora não tenha publicado traduções, a ficção e os escritos teóricos de Madame de Staël deram às letras européias uma nova sensibilidade tradutória. Ao se referir à importância da tradução, ela enfatiza que não há qualquer outro trabalho mais importante do que o de “transportar de uma língua à outra as obras-primas do espírito humano” (de STAËL citada por SIMON, 1996, p. 63).²¹ Sendo impossível aos leitores dominarem todas as línguas nas quais os grandes escritores se expressaram, ela afirma que há mais prazer em se ler uma boa tradução que um texto na língua do original. A lição mais importante deixada por Madame de Staël é a possibilidade de criação que a tradução permite, visto não ser “um ato mecânico de troca, uma transação neutra” (p. 83).²² Para ela, “os trabalhos traduzidos têm o poder de interagir dinamicamente com outros trabalhos em seu novo ambiente, e agir como um estimulante para a criação literária” (p. 83).²³

Dessa forma, o pensamento de Madame de Staël sobre a importância das trocas literárias como necessárias para o crescimento das literaturas nacionais, bem como sua assertiva de ser a atividade tradutória um componente essencial de afirmação e construção

²⁰ Texto original: “Despite its historical status as a weak and degraded version of authorship, translation has at times emerged as a strong form of expression for women – allowing them to enter the world of letters, to promote political causes and to engage in stimulating writing relationships”.

²¹ Texto original: “[...] transport from one language to another the masterpieces of the human spirit”.

²² Texto original: “[...] it was not a mechanical act of exchange, a neutral transaction [...]”.

²³ Texto original: “[...] but that translated works had the power to interact dynamically with works in their new environment, and acts as a stimulant to literary creation”.

dessas literaturas, permearam os estudos literários ao longo dos séculos XIX e XX, que viram o surgimento de grandes tradutoras. Um dos nomes mais reconhecidos desse período é o de Constance Garnett (1862 – 1946), que introduziu ao público leitor inglês os autores russos contemporâneos — Tchecov, Dostoievski, Gogol, Tolstoi, Gorki e Turgueniev.

No cenário brasileiro, segundo Nadilza Moreira, em *A Condição Feminina Revisitada* (2003), podemos destacar uma tradutora no século XIX que, sob o pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta, conquistou as feministas brasileiras da época. A francófona traduziu para a língua portuguesa o livro *A Vindication of the Rights of Woman: With Structures on Political and Moral Subjects*, escrito em 1792 pela novelista inglesa e teórica social Mary Godwin Wollstonecraft. Ao publicá-lo no Brasil, em 1832, sob o título *Direito das Mulheres e Injustiças dos Homens*, Nísia Augusta trouxe ao conhecimento do público o que havia de mais atual sobre as reivindicações das mulheres, provocando profundas transformações no pensamento das brasileiras, contribuindo para a formação de uma onda feminista no país. Podemos afirmar, juntamente com Moreira, que Nísia Augusta, nordestina, natural do Rio Grande do Norte, foi a precursora do movimento feminista entre nós (p. 31). Além disso, Eduardo de Assis Duarte, em “Feminismo e Desconstrução: Anotações para um Possível Percurso” (2002), ao comentar sobre a “tradução livre” que Nísia Augusta realizou da obra de Wollstonecraft, afirma que:

... a versão brasileira é, de fato, um ‘outro texto’, uma apropriação antropofágica, na qual a fundadora do nosso feminismo dialoga com a matriz européia sem perder de vista nem as especificidades locais, nem a sua condição de leitora-autora. O que se tem, pois, em ambas é o processo a que mais tarde Derrida nomearia *disseminação*. Tanto Mary quanto Nísia partem – ou se apropriam – de textos alheios para, falando das margens do sistema, suplementá-los com sentidos desconstrutores (2002, p. 20).

Ao longo dos anos, portanto, a tradução tem desempenhado um papel social, estético e cultural importante para as mulheres, tendo-lhes aberto a porta de entrada para o mundo das letras e oferecido um campo de batalha para a resistência a conceitos patriarcais

tradicionais que enfatizam, segundo Simon, a “herança de dupla inferioridade” conferida às mulheres e à tradução (1996, p. 1).

2. 3 – A crítica literária feminista e a tradução

A segunda metade do século XX, mais particularmente a década de 70, marcou profundamente a forma pela qual a tradução foi praticada e teorizada por mulheres. Nessa época, se deu o surgimento da crítica literária feminista, tendo como um dos objetivos a subversão do *status quo* da mulher na prática acadêmica hegemônica que, através da literatura, sempre apresentou uma visão estereotipada da mulher, caracterizada, entre outras coisas, pela submissão, pela resignação, pela espera e pelo sofrimento.

Lúcia Osana Zolin, em *Desconstruindo a Opressão: A Imagem Feminina em “A República dos Sonhos”*, de Nélida Piñon (2003), afirma, a partir da teórica feminista Toril Moi, que aos homens não é vedada uma postura feminista diante do texto, e ressalta a diferença entre “*feminist* (postura político-ideológica) e *feminine* (conjunto de características definidas culturalmente, portanto, em constante mudança)” (p. 17). A autora enfatiza que “a crítica feminista é, antes de mais nada, uma perspectiva crítica fundada no feminismo, ou seja, em uma postura político-ideológica com a qual o sexo masculino pode perfeitamente compactuar. Nesse sentido, os homens podem e devem praticar a crítica feminista” (p. 17). Portanto, a leitura feminista de um texto é uma forma de interpretação, uma das muitas possibilidades de leitura que é possível se fazer de um texto. Ainda, um sujeito biologicamente masculino pode se posicionar, enquanto leitor, a partir da ótica feminina, o que significa pressupor os interesses das mulheres, seus desejos, suas necessidades e suas experiências (p. 17).

Nadilza Moreira afirma que a crítica feminista privilegiou duas vertentes teóricas distintas: a linha francesa e a anglo-americana (2003, p. 35). A primeira, sob influências da

desconstrução de Derrida e da psicanálise de Lacan, buscava identificar uma “possível” subjetividade feminina. A vertente teórico-crítica anglo-americana, por sua vez:

... privilegia(va) a contextualização político-pragmática, trabalhando com mais ênfase os problemas ligados à formação dos cânones, às ideologias de gênero e de suas práticas interpretativas, às implicações das experiências culturais e intersubjetivas de leitoras e/ou autoras reais nos discursos de representação (2003, p. 35).

Ao se referir à questão de gênero para o discurso feminista anglo-americano, Moreira prossegue ressaltando que o “surgimento do conceito de gênero, como categoria de análise, resultou numa das mais marcantes mudanças dentro das ciências humanas e das letras, na década de 80” (p. 45). E, ainda, o estudo de “gênero como categoria trata, não somente da questão da diferença que pressupõe simetria, mas da questão de poder, onde a simetria e a desigualdade se fazem presentes, com a dominação do feminino pelo masculino” (p. 50, grifo nosso).

Uma das principais teóricas representantes da crítica feminista anglo-americana é Elaine Showalter. Foi ela quem criou, em “Feminist Criticism in the Wilderness” (“A Crítica Feminista no Território Selvagem”), de 1994, o termo “ginocrítica”, que designa a concentração dos estudos na redescoberta e na investigação da literatura produzida pelas mulheres, elegendo esses textos ficcionais como os norteadores para a pesquisa sobre autoria feminina.

A vertente da crítica feminista francesa, semelhante à anglo-americana, apoiava-se na investigação da literatura feita por mulheres, e suas principais representantes são Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva. No entanto, elas não se detiveram apenas no campo literário, como a vertente anglo-americana, mas consideraram também a relevância dos estudos da Lingüística, da Semiótica e da Psicanálise dentro da análise crítica feminista. Buscando romper a ditadura do discurso patriarcal falocêntrico e o monolitismo das teorias masculinas, as teóricas feministas francesas rebateram os conceitos de Lacan, para quem a

linguagem é fálica. Irritadas com essas teorias autoritárias e repressivas da lingüística, que constroem a mulher como o outro, elas se concentraram no corpo feminino como forma de criar uma linguagem feminina, revolucionária, subversiva, não apenas contra o discurso hegemônico, mas também fora dele.

Assim, a feminização lingüística inscreveu-se como uma vontade das mulheres de tornarem-se visíveis na língua. Para tal, fez-se necessário modificar a função do gênero na escritura e na reescritura, ou seja, na tradução. Para as tradutoras feministas, o conceito de gênero se liga ao conceito de sexo biológico, acrescentando-lhe a dimensão sócio-cultural das relações de poder entre os sexos. Tal conceito, embora tenha sido um passo necessário à crítica feminista, principalmente no que diz respeito ao domínio literário, foi rebatido por Tereza de Lauretis, na década de 90 do século passado, conforme veremos.

Suzanne de Lotbinière-Harwood, estudiosa da escola de tradução canadense, foi uma das tradutoras que aceitaram mais veemente essa concepção de gênero proposta pelas teóricas feministas. Em seu artigo “Re-Belle et Infidèle/ The Body Bilingual: Translation as Rewriting in the Feminine” (“Re-Bela e Infiel/ O Corpo Bilíngüe: A Tradução como Reescrita no Feminino”, não traduzido para o português), de 1991, ela afirma que:

O gênero afeta como o tradutor lê o texto na língua de origem, como ela ou ele o decodifica/interpreta e o recodifica/reinterpreta na língua alvo. O gênero influencia como o/a tradutor/a se relaciona com o autor, com o leitor, a que posturas ideológicas e valores culturais ela ou ele irão, conscientemente ou não, querer dar primazia ou emudecer (1991, p. 101).²⁴

Sobre a sexização da língua, de Lotbinière-Harwood, citando Schowalter, enfatiza:

Toda língua é a língua da ordem dominante, e por isso o espaço semântico mudo é ocupado por pessoas de todas as classes, raças, religiões e categorias que têm uma voz inferior na sociedade. Visto que o gênero é uma categoria organizada da língua e da sociedade, as mulheres

²⁴ Texto original: “Gender influences how the translator relates to the author, to the reader, what ideological stances and cultural values she or he will, consciously or not, want to foreground or mute”. Essa e as traduções que se seguem do artigo de de Lotbinière-Harwood foram feitas por nós.

constituem o maior grupo emudecido do universo (1991, p. 94).²⁵

Para a tradutora, nenhuma língua é neutra e todas são sexistas. Para comprovar sua assertiva, de Lotbinière-Harwood cita o exemplo da língua inglesa, considerada mais neutra e igualitária que outras, como o francês. No entanto, quando o falante inglês quer se referir a significantes universais, é preciso utilizar o pronome masculino “he” (ele) e o genérico “man” (homem). De Lotbinière-Harwood ressalta o porquê: “O masculino domina a(s) língua(s) porque o masculino domina o mundo” (1991, p. 112).²⁶

No contexto de língua portuguesa, podemos citar exemplos a partir do artigo já citado de Eliane Vasconcellos, no qual a autora oferece ao leitor diversas amostras de que nossa língua é igualmente sexista, o que se prova pela obrigatoriedade do uso da palavra “homem” ao se referir à humanidade em geral, bem como o sentido pejorativo de algumas expressões quando o núcleo delas é o vocábulo “mulher”. Vejamos os seguintes exemplos citados pela autora:

“homem da rua”= homem do povo, mas “mulher da rua”= meretriz.
“Homem do mundo” = homem da sociedade, mas “mulher do mundo” = prostituta ou mundana. “Homem público” = indivíduo que ocupa um alto cargo no Estado, mas “mulher pública” = meretriz” (2003, p. 524).

Ao retratar as tendências da crítica feminista francesa de rebater tal sexização da língua, Lúcia Zolin (2003) afirma que as tradutoras passaram a priorizar os atributos biológicos da mulher, que viam a anatomia física como sendo a textualidade, enquanto o corpo era considerado como fonte de imaginação. Para elas, a desconstrução da linguagem pelo lado de dentro seria o caminho para a representação do feminino. Dessa forma, o pensamento desconstrutivista de Jacques Derrida se fez bastante presente em seus estudos.

²⁵ Texto original: “All language is the language of the dominant order”, therefore the muted semantic space is occupied by people of every class, race, religion, condition, and category who have a lesser voice in society. Since gender is an organizing category of language and of society, women are the most universal representatives of a muted group”.

²⁶ Texto original: “The masculine rules language(s) because the masculine rules the world”.

As teorias desenvolvidas pelas feministas francesas possibilitaram à tradução entrar no debate corrente, encontrar suas novas definições de autoridade textual e desenvolver sua política de transmissão, pois os estudos derrideanos ofereceram às tradutoras um vocabulário que lhes permitiram redefinir suas tarefas, de acordo com Simon (1996, p. 95). Vale ressaltar o pensamento da escritora e crítica literária Hélène Cixous, que propõe o conceito de uma *écriture féminine*, ou seja, a escrita do corpo pela mulher.

Susan Bassnett afirma, em “From Comparative Literature to Translation Studies” (“Da Literatura Comparada aos Estudos da Tradução”, traduzido para o português, mas não publicado),²⁷ de 1993, que, para Cixous, a “escritura feminina ocorre em um lugar entre os pólos masculino e feminino” (p. 14), considerando o tradutor um ser do entre-lugar e a tradução como uma atividade bissexual. As teóricas feministas da tradução, em sua maioria lésbicas ou bissexuais, segundo Bassnett (p. 14), se fundamentaram nessa noção do entre-lugar de Cixous, descrita em seu polêmico artigo “Le Rire de la Méduse” (“O Riso da Medusa”), de 1976, e a desenvolveram em novas perspectivas. Como já afirmado, a metáfora *Les Belles Infidèles* sugere que a fonte, o original, é masculino e todo-poderoso, enquanto a tradução é feminina e subserviente. Mas, de acordo com Bassnett, a teoria feminista da tradução, ao celebrar o entre-lugar proposto por Cixous, desfaz essa antiga noção binária e afirma que a tradução, ocorrendo num espaço bissexual, não pertence nem a um, nem ao outro pólo (p. 15). A autora prossegue ressaltando que a tradução do texto “Le Rire de La Meduse” representou o trabalho de Cixous e também o feminismo francês na América. Neste, de acordo com Bassnett, Cixous afirma, através de um grande jogo de palavras, que o corpo da mulher e sua escrita são armas com as quais se torna possível desconstruir os valores falocêntricos e alcançar a libertação (p. 15).

²⁷ Texto traduzido por Christian Hygino Carvalho, Denise Rezende Mendes, Erika Paula Faria Dias, Giovana Cordeiro Campos, Juliana Soares Fagundes e Newton Tavares da Silva Filho. Orientação: Prof^a Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira.

Luce Irigaray, assim como Cixous, ressalta que a literatura é sexuada, pois, se há diferença sexual, essa é expressa através do discurso. Irigaray, estabelecendo um diálogo virtual com Sigmund Freud, desenvolveu a teoria de que, embora a mulher seja desprovida do falo, considerado o maior símbolo do poder masculino, ela possui outras zonas erógenas igualmente relevantes, como os seios, a vagina e o clitóris. Ao invés da ausência, Irigaray enfatiza a multiplicidade, dessacralizando, assim, as teorias falocêntricas que reprimem a mulher e ressaltando que sua libertação advém do discurso, da linguagem.

Assim como Cixous e Irigaray, Kristeva, combinando Lingüística, Literatura e Psicanálise, tematiza em seus estudos as questões referentes à sexualidade, identidade, escrita e linguagem feminina. O feminino, para ela, não implica a mulher real, considerando-se que um homem pode ocupar a posição de sujeito feminino. Nesse sentido, a crítica literária e psicanalista ressalta a impossibilidade de se definir uma fala ou uma escrita específica da mulher. Em consonância com o pensamento de Cixous, para Kristeva a escritura feminina é uma força capaz de quebrar a ordem simbólica restritiva.

No fim dos anos 70 e início dos 80, a crítica feminista anglo-americana entrou em contato com o pensamento pós-estruturalista que vinha se desenvolvendo na França, principalmente com a sua vertente desconstrutivista. A curiosidade, a necessidade de renovação e a busca de uma base filosófica compatível com os pensamentos anglo-americanos foram responsáveis pela popularidade dos conceitos franceses na América. Inicialmente, de acordo com Simon, a disparidade das teorias causou divergências, que residiam, principalmente, na linguagem, visto que, “enquanto as feministas anglo-americanas focalizaram as conseqüências lingüísticas da opressão, o foco do feminismo francês residia na desconstrução da estrutura simbólica do patriarcalismo” (1996, p. 90).²⁸

Segundo a autora:

²⁸ Texto original: “While Anglo-American feminists had highlighted the linguistic consequences of oppression [...], the focus of French feminism lay in deconstructing the symbolic structure of patriarchy”.

A vitalidade pragmática do feminismo americano, com seu passado rico de ativismo político, entrou em contato com uma dimensão nova e mais conceitual do feminismo. O feminismo francês ofereceu a promessa de uma investigação mais profunda e necessária dos caminhos simbólicos e históricos do patriarcalismo. A tradução serviu para prover o alimento teórico e as ferramentas analíticas as quais o feminismo norte-americano sentiu que precisava. Através das feministas francesas, os leitores da língua inglesa entraram em contato com a filosofia continental e com o pensamento crítico, modos de pensar que constituíram um desafio à maior representação do conhecimento e à construção discursiva da identidade sexual (1996, p. 87).²⁹

Da metade dos anos 70 em diante, o trabalho dessas teóricas feministas desenvolveu-se consideravelmente no continente americano, principalmente no Canadá. Os diversos contatos possibilitaram novos engajamentos e também uma compreensão maior do pensamento feminista francês e das teorias de Derrida, Foucault, Lacan e Barthes. Além de Luce Irigaray e Hélène Cixous, e também de Julia Kristeva, outras teóricas de língua francesa influenciaram a escrita tradutória feminista, como Nicole Brossard e Louky Bersianik, permitindo uma melhor compreensão da releitura e da reescritura (ou seja, da tradução) no feminino, com a utilização de diversas estratégias subversivas, criadas com o objetivo de dar voz às mulheres.

Bassnett ressalta que as tradutoras, especialmente as quebeco-canadenses, não têm sido modestas em suas práticas, exibindo sua posse e re-posse do texto e, assim como os tradutores brasileiros “luciferantes”, ou seja, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, elas têm expressado o direito em modelar e manipular o texto-fonte (1993, p. 15). De acordo com a autora: “as mulheres canadenses vêem a tradução como fundamental para sua existência como bilíngües e como feministas, lutando contra valores falo/logocêntricos” (p. 16).

²⁹ Texto original: “The pragmatic vitality of American feminism, with its rich past of political activism, came into contact with a new, more conceptual dimension of feminism. French feminism offered the promise of a deep and necessary investigation into the symbolic and historical roots of patriarchy. Translation served to provide the theoretical nourishment and analytical tools in which Anglo-American feminism felt itself to be lacking. Through the French feminists, English-language readers came into contact with Continental philosophy and critical thought, modes of thinking which allowed a challenge to the very representation of knowledge, and to the discursive construction of sexual identity”.

Um exemplo clássico da ousadia dessas tradutoras é citado por Simon, a partir do artigo de Luise von Flotow intitulado “Feminist Translation: Context, Practice and Theories” (“Tradução Feminista: Contexto, Prática e Teorias”, não traduzido para o português), de 1991. Neste, von Flotow se refere à tradução inglesa da fala de uma das personagens de Nicole Brossard (escritora feminista que pertencia ao grupo de Quebec, em 1976). Nessa fala, a personagem diz: “*Ce soir, j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe*”, cuja tradução para o inglês seria: “*this evening I’m entering history without pulling up my skirt*”. Em português: “esta noite, entro para a história, sem levantar minha saia”. A tradutora feminista Linda Gaboriau a verteu da seguinte forma: “*This evening, I am entering history without opening my legs*”, ou seja, “esta noite, entro para a história, sem abrir minhas pernas” (von FLOTOW citada por SIMON, 1996, p. 14, grifo nosso). Provocando um deslocamento da linguagem por usar expressões chocantes, como a acima citada, essas tradutoras, sem deixar de lado a tradição francesa das *Les Belles Infidèles*, têm parodiado o discurso hegemônico masculino e enfatizado a leitura das mulheres por renunciarem a sempre pregada fidelidade de todo ato tradutório.

Vejamos aqui o mito grego de Penélope, criado por Homero em sua *Odisséia*, segundo o qual Penélope espera a volta de seu marido Ulisses, grande herói e conquistador que se perdeu por longínquos horizontes e tarda em voltar. Certos da morte do guerreiro, outros pretendentes a pressionam a contrair um novo casamento. No entanto, com o pretexto de enganá-los, Penélope decide começar a tecer o manto de Laerte, seu sogro, e alega que só ao término do trabalho fará a escolha do seu novo pretendente. No íntimo, ela sabe que seu marido não havia morrido e haveria de voltar, e então sua longa espera seria recompensada. Assim, a figura arquetípica de Penélope tornou-se um ícone da sociedade patriarcal, que a considera uma representação da imagem de feminilidade, o ideal da mulher que espera resignada e que, enquanto espera, tece e borda. Porém, a estratégia de

Penélope, como sabemos, era outra. Ela não tece para se distrair. O que ela tecia durante o dia, desfazia durante a noite, adiando indefinidamente o término do trabalho e a escolha de um novo marido. Uma releitura desse mito desfaz aquele arquétipo feminino que, ao longo da história do mundo, busca fazer-nos acreditar que o destino das mulheres é esperar por seus homens, e esperar pacientemente. Reinterpretá-lo significa encontrar a possibilidade de uma nova imagem feminina, como uma Penélope que já não espera passivamente, mas que busca um novo caminho para sua própria história, acreditando ser possível mudá-la, bem como a reinvenção de um novo desenho na tessitura.

É nesse sentido que podemos associá-la às tradutoras feministas, pois, através de criativas estratégias, elas buscam desfazer os estereótipos femininos cristalizados pela cultura patriarcal, desestabilizando a tradição secular que há muito tem relegado a tradução a uma posição secundária e derivativa, descrevendo-a através de um vocabulário sexista, que recorre a “imagens de dominância e inferioridade, fidelidade e libertinagem”, segundo Simon (1996, p. 1).³⁰ Essas mulheres têm questionado os conceitos que declaram ser a tradução inferior ao texto original e a tarefa do tradutor concebida como transparente, exigindo-se dele fidelidade absoluta às intenções do autor. Através das estratégias utilizadas, elas imprimem em suas releituras as marcas de gênero, tecendo uma escritura toda pessoal, nos relatando como é difícil a arte de bordar esses novos “tapetes”, combinar suas cores e criar uma nova tessitura em outro idioma.

Assim como o trabalho de Penélope, geralmente evocado como a *tela*, o *bordado*, ou o *tecido* interminável, o mesmo se dá com a tradução: é uma tessitura infinita, que pode ser constantemente renovada. Nesse sentido, podemos retomar o conceito expresso por Walter Benjamin em seu ensaio “A Tarefa – Renúncia do Tradutor” (2001), pois essas tradutoras têm possibilitado a sobrevida dos textos por elas traduzidos. Isso porque essas

³⁰ Texto original: “[...] drawing on images of dominance and inferiority, fidelity and libertinage”.

reescrituras continuam suas vidas em novos contextos, através da transformação e renovação. Os discursos dessas tradutoras feministas, provenientes e emitidos sobre contextos ocidentais, enfatizam a capacidade que a mulher tem de falar alto, claro e em sua própria voz, através de uma posição de fala diferenciada. Ao identificar e criticar os conceitos os quais relegam as mulheres e a tradução ao fundo das camadas social e literária, as tradutoras têm tornado visível o feminino na língua e também na sociedade como um todo.

2. 4 – Estratégias tradutórias feministas

Algumas das estratégias usadas pelas tradutoras quebeco-canadenses a fim de darem voz às mulheres revelam traduções verdadeiramente ousadas. Segundo Simon, elas procuram, de diferentes formas, “explicar como a interação criativa com o trabalho provocará a emergência de novos significados” (1996, p. 13).³¹ Para tal, elas recorrem ao uso de diversos recursos como desordem gráfica, palavras destorcidas, acréscimos voluntários para um enriquecimento do texto, polissemia, trocadilhos, neologismos e metáforas violentas, como formas de desestabilizarem o discurso lógico, convencional.

Simon, citando o artigo já mencionado de Luise Von Flotow, especifica três estratégias usadas pelas tradutoras feministas de língua francesa, identificadas como sendo: 1) o prefácio (*prefacing*) e a nota de pé de página (*footnoting*); 2) o suplemento (*supplementing*) e 3) o seqüestro (*hijacking*) (p. 14). Em nossa análise, daremos ênfase, primeira e especialmente, ao estudo dos prefácios e das notas de pé de página, visto que ambos são elementos paratextuais da tradução e se encontram presentes na tradução realizada por Ana Cristina Cesar do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield.

Um dos estudiosos dos paratextos é o francês Gerard Genette que, na obra

³¹ Texto original: “[...] explain how their creative interaction with the work will provoke the emergence of new meanings”.

intitulada *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (*Paratextos: Limiares da Interpretação*, não traduzido para o português), de 2001, faz um estudo detalhado de cada elemento paratextual de um livro. Genette define a importância destes, pois:

...é o paratexto que permite a um texto tornar-se um livro e ser oferecido como tal aos seus leitores e, mais geralmente, ao público. Mais do que uma fronteira ou um limite demarcado, o paratexto é, antes, um *limiar*, ou – uma palavra que Borges usou a propósito de um prefácio – um “pórtico” que oferece ao mundo em geral a possibilidade de continuar ou recuar. É uma “zona indefinida” entre o interior e o exterior, uma zona sem nenhuma fronteira rígida e fixa seja para o lado de dentro (voltado para o texto) ou para o lado de fora (voltado para o discurso do mundo sobre o texto), uma margem ou, como Philippe Lejeune colocou, “uma franja do texto impresso que controla, na realidade, toda a leitura que se faz do texto” (2001, p. 2).³²

Genette continua seu discurso e afirma que essa zona não é apenas de transição, mas também de “transação”, um lugar privilegiado de contínuas trocas e influências entre o público leitor e o texto, conforme veremos.

2. 4. 1 – O prefácio e as notas de pé de página

Luisse von Flotow, segundo Simon, refere-se ao prefácio como uma das estratégias fundamentais adotadas pelas tradutoras feministas. Como exemplo, a estudiosa cita o papel didático do prefácio de Bárbara Godard, que traduziu vários textos de Nicole Brossard e foi uma das mais produtivas teóricas e praticantes anglófonas da tradução feminista do Québec.

Em seu prefácio a uma das obras de Nicole Brossard, Godard explica as intenções do texto original e expõe as dificuldades que encontrou ao traduzi-lo, devido à interseção

³² Texto original: “[...] the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public. More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or – a word Borges used apropos of a preface – a “vestibule” that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an “undefined zone” between the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward side (turned toward the text) or the outward side (turned toward the world’s discourse about the text, an edge, or, as Philippe Lejeune put it, “a fringe of the printed text which in reality controls one’s whole reading of the text”. Essa e outras traduções que se seguem da obra de Gerard Genette foram feitas por nós.

que estabelece com a ciência, a filosofia e o pós-modernismo, apresentando ao leitor as estratégias que adotou ao longo de sua tradução. Nesta, Godard se empenhou, através de modos inovadores, em apresentar sua posição, enquanto tradutora, dentro do discurso da tradução. Simon, ao se referir à técnica de Godard, afirma que, para esta, “a tradução não é uma simples transferência, mas a continuação de um processo de criação e de significado, a circulação do significado dentro de um emaranhado de textos e discursos sociais” (1996, p. 24).³³ Godard, em seu artigo “Theorizing Discourse/ Feminist Translation” (“Teorizando o Discurso/ Tradução Feminista”, não traduzido para o português), de 1990, propõe uma nova maneira de repensar a prática tradutória, não mais através de um vocabulário de dominação que enfatiza a hierarquia dos gêneros, mas por uma escrita subjetiva e recriada, chamada por ela de “*transformance*”, que implica “a construção do significado na atividade de transformação, um modo de desempenho” (1990, p. 90).³⁴ Ao afirmar a conexão entre o trabalho de tradução feminista e a teoria da tradução pós-modernista, Godard defende que a diferença de gênero, embora tenha tradicionalmente sido um topos negativo em tradução, é positiva na tradução feminista. De acordo com ela:

A tradutora feminista, afirmando sua diferença crítica, seu prazer em interminável releitura e reescrita, ostenta os sinais de sua manipulação do texto. O manuseio feminino do texto na tradução envolveria a substituição do tradutor modesto que se auto-anula [...]. A tradutora feminista ostenta, sem modéstia, sua assinatura em itálico, nas notas de rodapé – e até em um prefácio (1990, p. 94, grifo nosso).³⁵

Genette (2001) afirma que o prefácio é um dos mais importantes paratextos da tradução. Segundo ele, existem os prefácios originais, alográficos (escritos pelo editor, por exemplo) e ficcionais. Vale ressaltarmos o prefácio original, isto é, aquele assinado pelo

³³ Texto original: “Translation is not a simple transfer, but the continuation of a process of meaning creation, the circulation of meaning within a contingent network of texts and social discourses”.

³⁴ Texto original: “[...] constructing meaning in the activity of transformation, a mode of performance”.

³⁵ Texto original: “The feminist translator, affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text. *Womanhandling* the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator [...]. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes – even in a preface”.

próprio autor da obra ou pelo tradutor, cuja função mais importante, segundo Genette, é fornecer a interpretação que o autor fez do texto, ou melhor, sua intenção (2001, p. 221). O prefácio original ainda tem como objetivo assegurar que a leitura do texto seja apropriada, pois, situado no início, na “Introdução”, em geral esse prefácio apresenta o porquê e como se deve ler a obra. Neste, o autor faz referências às fontes de pesquisa e ressalta os agradecimentos, comenta a escolha do título, o gênero do texto. No caso do “escritor-prefaciador-tradutor, este poderá, entre outras coisas, comentar sua própria tradução” (p. 264).³⁶ É interessante ressaltarmos que, para o autor, “a produção dos prefácios parece estar estritamente relacionada à prática humanista de publicação e tradução de textos clássicos da Idade Média e antigüidade clássica” (p. 263, grifo nosso).³⁷ Isso se confirma, pois foi através dos prefácios às suas traduções que as mulheres passaram a ter voz no mundo hegemônico masculino.

Outra estudiosa dos paratextos, principalmente da relevância dos paratextos para a prática tradutória, é Else Vieira. Em sua tese de doutorado intitulada *Por Uma Teoria Pós-Moderna da Tradução* (1992), citada anteriormente, a autora afirma que a capa, as folhas de rosto, o prefácio e as notas de pé de página marcam “a entrada do livro num universo diferente, o da circulação” (p. 146). Assim, no que diz respeito especificamente à tradução, os paratextos são ‘a via de acesso à macro-estrutura, ou seja, fornecem uma dimensão histórico-política da cultura da tradução em sua articulação com o(s) contexto(s)’ (p. 146).

De acordo com Vieira (1992, p. 148-165), o prefácio se destaca “na sua função ritual de passagem de palavra, de propriedade e de autoridade” e por fazer “crescer em nitidez, tanto a cultura originária quanto a receptora” (p. 148). Por sua posição estratégica, o prefácio do livro traduzido possui importância singular, visto que neste a palavra do

³⁶ Texto original: “The translator-preface-writer may possibly comment on, among other things, his own translation”.

³⁷ Texto original: “the production of prefaces seems to have been closely tied to the humanist practice of publishing and translating the classic texts of the Middle Ages and classical antiquity”.

editor e a do tradutor antecedem à do autor. Ao tomar a palavra e expressar sua voz, o que é um gesto de autoridade, ambos, editor e tradutor, possibilitam criar “interpretantes que estruturarão a futura recepção e a leitura da obra, passando, assim, a direcionar a *Fortleben* do livro traduzido em seu novo contexto” (p. 161), ou seja, permitindo sua “existência continuada”, em referência ao texto seminal de Benjamin sobre tradução, já citado neste trabalho. Em especial, é nesse momento que o/a tradutor/a tem a oportunidade de falar, e não raro sua prática discursiva se aproxima do didático.

Em nosso caso específico, vale ressaltar o estudo desenvolvido por Douglas Robinson (1995, p. 156-162), que retrata, numa abordagem sincrônica (séculos XVI e XVII), os mais importantes prefácios de teóricas e tradutoras da Inglaterra nesse período e enfatiza como eles colaboraram para a trajetória das mulheres rumo à esfera pública das letras, que as libertou da subserviência física, moral e intelectual à qual estavam subjugadas.

Segundo Robinson, os prefácios escritos por tradutoras ao longo da história, presentes em obras por elas traduzidas, têm beneficiado o estudo da teorização e da prática tradutórias realizadas por mulheres. O autor afirma que foi o prefácio que possibilitou às mulheres se dirigir ao público leitor da cultura de chegada e apresentar-lhes, ‘implícita ou explicitamente’, seus conceitos em relação à tradução e, principalmente, reivindicar o direito de tornar pública a voz da mulher, libertando-as, assim, do anonimato. Dos exemplos citados por Robinson, vale ressaltarmos o de Margaret Tyler, cuja atividade tradutória, bem como seu prefácio, são de extrema importância para a entrada da mulher no mundo da escrita. Diferentemente do que até então acontecia, ela traduziu para o inglês uma obra não religiosa, um romance do autor espanhol Diego Ortuñez de Calahorra, colaborando para a introdução do romance de cavalaria na Inglaterra:

... o prefácio de Margaret Tyler à tradução da obra *A Mirrour of Princely Deeds and Knighthood* (1578), de Diego Ortuñez de Calahorra, é um

documento aberta e inegavelmente feminista, no qual ela, ousadamente, defende seu posicionamento contra os cavaleiros, inteligentemente, despedaçando (desconstruindo) a lógica patriarcal que a excluía (ROBINSON, 1995, p. 158, grifo nosso).³⁸

Seu prefácio se sobressai tanto quanto sua tradução, visto que nele ela defende o direito da mulher de ler e também de traduzir textos que não apenas os religiosos. Ao concordar com as imagens femininas propostas no romance de Diego Ortunez, que não se adequavam às normas preestabelecidas para as mulheres inglesas de sua época, Tyler declara sua aprovação apresentando um discurso persuasivo e ofensivo, o que levou seu prefácio a ser considerado “um marco na história feminista literária”, segundo Simon (1996, p. 48).³⁹

O trabalho dessas pioneiras colaborou para que, posteriormente, as tradutoras viessem a afirmar seu papel como participantes ativas na (re)criação do texto traduzido, utilizando, para tal, o prefácio como meio de dirigir a atenção do leitor para o processo de seu próprio trabalho, como afirma Simon (p. 29). Em referência a um contexto contemporâneo, a autora cita, como já vimos, o papel didático que exercem os prefácios de Barbara Godard.

As notas de pé de página, assim como o prefácio, constituem-se outro paratexto da tradução que, segundo von Flotow, chamam a atenção do leitor para o processo tradutório (von FLOTOW citada por SIMON, 1996, p. 15). Genette (2001, p. 319-340) esboça uma extensa análise sobre as notas de pé de página, e as define como sendo “uma declaração de tamanho variado (uma palavra é o suficiente) ligada a um segmento mais ou menos definitivo do texto” (2001, p. 320).⁴⁰ Sobre a diferença entre o prefácio e as notas, o autor

³⁸ Texto original: “[...] Margaret Tyler’s preface to her translation of Diego Ortunez de Calahorra’s *A Mirrour of Princely Deeds and Knighthood* (1578) is an openly and unapologetically feminist document that boldly defends her project against cavers by expertly chopping (of deconstructing) the patriarchal logic that would exclude her”.

³⁹ Texto original: “[...] a landmark in feminist literary history”.

⁴⁰ Texto original: “a statement of variable length (one word is enough) connected to a more or less definite segment of text”.

afirma que: “a distinção formal entre nota e prefácio obviamente revela uma afinidade de funções: em muitos casos, o discurso do prefácio e o das notas está numa relação muito próxima de continuidade e homogeneidade” (p. 320).⁴¹ Assim, enquanto o prefácio se refere a considerações gerais, as notas têm a responsabilidade de retratar pontos mais específicos.

Segundo o autor, as notas são um recurso usado desde a Idade Média, e vinham posicionadas no meio da página, escritas em fonte menor que a do texto. No século XVI, elas tiveram a fonte ainda mais reduzida e no século XVIII, passaram a ocupar o fim da página. Atualmente, sua posição é bastante variada: elas podem vir localizadas nas margens; nas entrelinhas, como em grande parte dos livros didáticos; no fim de um capítulo ou de um livro; ou até num volume à parte. Em algumas obras, elas se localizam entre duas colunas de texto, e em outras, as notas ocupam o lado esquerdo da página e o texto o direito (p. 320).

Sobre o tamanho das notas, Genette afirma que nada impede que elas se estendam a ponto de ocuparem várias páginas, como ocorre em certa obra citada pelo autor, em que uma nota se inicia na página 173 e ocupa todas as páginas subseqüentes, correspondendo a um sexto de todo o livro. Geralmente, as notas são indicadas por um número, letra ou símbolo e podem, assim como os prefácios, serem alteradas, acrescentadas ou até suprimidas de uma edição para outra. Em sua maioria, elas são alográficas (escritas por editores ou tradutores), mas também podem ser autorais ou apócrifas e, ainda, reais ou fictícias.

As notas são muito mais opcionais que os prefácios: os leitores farão suas próprias escolhas, e há os que lêem todas as notas, enquanto outros não. Segundo Genette, elas terão importância para “aqueles que se interessarem em uma ou outra consideração

⁴¹ Texto original: “the formal distinction between note and preface obviously reveals an affinity of function: in many cases, the discourse of the preface and that of the apparatus of notes are in very close relation of continuity and homogeneity”.

suplementar ou digressiva, e sua natureza eventual justifica a objetividade e precisão da nota” (p. 324).⁴² Para o autor, a função das notas está estritamente ligada a seu remetente e à situação temporal. Basicamente, seu objetivo é explicar termos usados no texto, que estão no sentido figurado; apresentar a tradução de uma citação que aparece na língua original no texto, ou vice-versa; fazer referências às citações que aparecem; indicações de origem, etc. Há notas cuja função básica “é servir como suplemento, às vezes uma digressão, muito raramente um comentário” (p. 327).⁴³

Embora muitos autores têm se mostrado relutantes quanto ao uso de notas, Genette defende a presença delas no texto, visto que aprofundam o conhecimento do leitor. É verdade que elas provocam uma desordem no texto, um desvio, uma momentânea bifurcação, o que faz com que ele perca seu caráter de linearidade. No entanto, é uma desordem tão necessária que Genette passa a questionar o caráter paratextual dessas notas, que se situam em uma zona de indefinição entre texto e paratexto (p. 324).

Essa concepção de Genette, de que as notas são tão relevantes quanto o próprio texto, nos remete a Derrida, que defende a prática de uma leitura descentrada da obra. Para ele, os sentidos localizados na margem passam a suplementar o significado textual. Em *Glossário de Derrida* (1976), encontramos o termo *margem* definido como:

O transbordamento de um limite; o lugar do suplemento [...]. Não há uma margem branca, virgem, vazia, mas um outro texto, um tecido de diferenças de forças sem nenhum centro de referência presente [...], o texto *escrito* da filosofia transborda e faz crepitar seu sentido. A margem não é um *além*, o que prescreveria o limite. Não é, por conseguinte, um “fora” (*dehors*) em oposição a um dentro (*dedans*). O limite é violentado, rasura-se, perde-se; o *próprio* e o *outro* jogam; a perda é o encontro. E o primeiro texto é desvelado (ao menos, em parte), permite-se ser contrariado em sua opacidade inicial. O fora e o dentro se reescrevem e não se separam. A margem e o “marginalizado”, o “disseminado”, o “suplemento” e a possibilidade de ser da escritura (re) compõem o texto.

⁴² Texto original: “to those who will be interested in one or another supplementary or digressive consideration, the incidental nature of which justifies its being bumped, precisely, into a note”.

⁴³ Texto original: “the basic function of the original authorial note is to serve as a supplement, sometimes a digression, very rarely a commentary”.

mais do que exteriores a ele, são o “interior do interior”, razão de ser da estrutura que se deixa ler dentro (e) fora da superfície significante (1976, p. 57, grifos nossos).

Para Derrida, portanto, o comentário, o que está às margens (aquilo que Genette chama de paratextos) subverte a hierarquia original/tradução, texto/interpretação, binarismos tão caros ao estruturalismo de Saussure, segundo o qual a *langue* forma um sistema fechado, estável, uma estrutura delimitada de significação. Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: Uma Introdução* (1997), ressalta que a desconstrução busca rechaçar esses conceitos. Para o autor:

A desconstrução tenta mostrar como tais oposições, para se manterem como tais, por vezes traem-se a si mesmas, invertendo-se ou desaparecendo, ou precisam colocar à margem do texto certos detalhes insignificantes que podem voltar a perturbá-las. A leitura típica habitual de Derrida consiste em tornar um fragmento aparentemente periférico da obra – uma nota de rodapé, um termo ou imagem menor e repetido, uma alusão casual – e nele trabalhar tenazmente até o ponto em que ele ameaça dismantelar as oposições que governam o texto como um todo. A tática da crítica desconstrutiva é, em outras palavras, demonstrar como os textos podem embaraçar seus próprios sistemas lógicos dominantes. E a desconstrução mostra isso tomando os pontos “sintomáticos”, os *aporia* ou impasses de significado, nos quais o texto enfrenta problemas, perde a coesão, e se abre a contradições (1997, p. 184, grifo nosso).

A experiência de Eugene A. Nida como tradutor de textos bíblicos o levou a discorrer sobre as funções das notas de pé de página. Segundo ele, em sua obra *Toward a Science of Translating (Para uma Ciência da Tradução*, não traduzido para o português), de 1964, são duas as funções principais das notas:

(1) corrigir discrepâncias lingüísticas e culturais, por exemplo (a) explicar costumes contraditórios, (b) identificar objetos físicos e geográficos desconhecidos, (c) dar equivalentes de pesos e medidas, (d) prover informações sobre jogos de palavras, (e) incluir dados suplementares sobre nomes próprios [...]; e (2) acrescentar informações as quais podem ser úteis à compreensão de antecedentes históricos e culturais do documento em questão (1964, p. 239).⁴⁴

⁴⁴ Texto original: “(1) to correct linguistic and cultural discrepancies, e.g. (a) explain contradictory customs, (b) identify unknown geographical or physical objects, (c) give equivalents of weights and measures, (d) provide information on plays on words, (e) include supplementary data on proper names [...] ; and (2) to add information which may be generally useful in understanding the historical and cultural background of the document in question”. Tradução nossa.

Sobre sua localização, Nida enfatiza que elas podem vir situadas na mesma página onde o texto está escrito ou no final do documento, em forma de tabelas ou glossários. Além disso, não raro elas assumem caráter primordial na atividade tradutória e, devido ao seu número extensivo, elas são classificadas como comentários (1964, p. 239).

Enfim, vale destacar o pensamento de Álvaro L. Hattnher que, em seu texto intitulado *Nota de Pé de Página: Alicerce Fundamental da Tradução* (1985, p. 89-98), enfatiza que as notas constituem “um dos principais alicerces sobre os quais repousa a ponte cultural construída pelo tradutor, ou seja, o próprio ato tradutório” (p. 98). Embora consideradas, geralmente, como a parte menos importante de um texto (e sua localização dentro da página muitas vezes corrobora esse fato), as notas de pé de página são de extrema relevância como “ferramenta” para a prática tradutória e um “recurso indispensável (quando não obrigatório) quando se trata da tradução de uma obra literária que situe um contexto cultural totalmente diverso daquele expresso pela língua de chegada” (p. 89). Ainda, para realizar uma tradução eficaz, não basta ao tradutor ter somente o domínio do léxico, da sintaxe e da semântica da língua de partida, mas faz-se mister que ele também seja um profundo conhecedor da cultura e da civilização que produziu tal língua. E as notas têm sido uma das pontes que unem as diversas culturas, um verdadeiro alicerce para o tradutor, pois é nelas que ele deixa registrado o difícil processo de versão das obras literárias para uma cultura diametralmente oposta (1985, p. 98).

2. 4. 2 – O suplemento

Outra estratégia utilizada pelas tradutoras feministas, segundo von Flotow, é o suplemento, através do qual as muitas diferenças existentes entre as línguas são compensadas devido às mudanças intervencionistas que são feitas ao longo da tradução (von FLOTOW citada por SIMON, 1996, p. 14).

Simon menciona alguns exemplos de “traições produtivas” citadas por von Flotow, como a tradução realizada por Godard do romance de Nicole Brossard, *L’Amèr*, no qual a tradutora faz um jogo de palavras em torno do termo francês *Amèr*, que contém, no mínimo, três outros termos: *mère* (mãe), *mer* (mar) e *amer* (amargo). Godard traduziu o título criando um gráfico em torno de um grande S, posicionando o artigo *The* à esquerda, e as palavras *e*, *our*, e *mothers* alinhadas, verticalmente, à direita, o que possibilitou a formação do título em inglês *The Sea Our Mother* (“O Mar Nossa Mãe”). Além do título, o jogo criado por Godard em torno desses termos dá origem a outras palavras e expressões, como “Sea S(mothers) and S(our) Mothers” (“Mar Sufoca e Azeda Mães”); “These Our Mothers” (“Estas Nossas Mães”) e “These Sour Mothers” (“Estas Mães Azedas”) (von FLOTOW citada por SIMON, 1996, p. 14).

Em outro momento, Simon cita algumas passagens que destacam a tradução de Godard de obras de Brossard, como a mencionada *These Our Mothers*, em que o texto original em francês diz: “*Chaque fois que l’ espace me manque à l’horizon, la bouche s’entrouvre, la langue trouve l’ ouverture*”, que em português seria “Toda vez que me falta o horizonte, minha boca se abre, a língua encontra uma abertura”. Em inglês, Godard traduziu como: “Each time I lack space on the her/i/zon, my mouth opens, the tongue finds an opening” (BROSSARD citada por SIMON, 1996, p. 26). O jogo de palavras criado por Godard, que traduziu *horizon* (horizonte), por *her/i/zone*, ou seja, “her eye zone”, que em português significa “a zona de olhar dela”, possibilita uma nova tradução e interpretação da sentença de Brossard: “Toda vez que me falta o olhar dela, a boca se abre, a língua encontra uma abertura”.

Outro exemplo citado por Simon se dá a partir da frase original francesa: “*J’ai tué le ventre et fait éclater la mer*”, cuja tradução para o português seria: “Eu matei o útero e explodi o mar”. Godard, ao traduzir para o inglês esse trecho, assim o verteu: “I have

killed the womb and exploded the Sea/ Sour mother” (BROSSARD citada por SIMON, 1996, p. 27). Em português: “Eu matei o útero e explodi o Mar/ a mãe Azeda”.

Segundo Simon, esses recursos usados pela tradutora permitem que o leitor leia Nicole Brossard e Barbara Godard ao mesmo tempo (1996, p. 27). Interessante também é a tradução que Godard fez do título de outra obra de Brossard, que em francês recebeu o título de *Amantes* (amantes femininas), que foi traduzido por Godard como *Lovhers*, em português, “o amor delas”. Em seu trabalho de tradução de obras de Brossard, Godard utiliza ainda recursos como deixar na língua original (francês) algumas passagens, marcar em negrito o que Brossard escreveu em inglês, com o objetivo de criar ambigüidade de significado e significante, gerando polissemias.

Outro exemplo da estratégia do suplemento citado por Simon é a tradução feita do romance *Mirza*, de Madame de Staël. Com o objetivo de valorizar a ideologia não-escravizante do texto, as tradutoras usaram o recurso de traduzir partes referentes aos personagens africanos não do francês para o inglês, mas do francês para a língua que foi aquela falada por eles, Wolof, com a tradução inglesa entre parênteses. Vale notar que essa língua foi introduzida pelas tradutoras, sendo que, no texto original, sua presença era apenas implícita. Assim, as tradutoras deram voz aos que estavam emudecidos pela língua imperial, chamaram a atenção para a dominação cultural e a opressão que ela descreve. Além disso, através das intervenções que fizeram, as tradutoras enfatizaram as questões de gênero e raça e tornaram mais realística a história de Madame de Staël (1996, p. 35).

2. 4. 3 – O seqüestro

A terceira estratégia usada pelas tradutoras feministas, segundo von Flotow, é o seqüestro, ou seja, a “apropriação do texto cujas intenções não são necessariamente

feministas pela tradutora feminista” (von FLOTOW citada por SIMON, 1996, p. 15).⁴⁵ Simon cita exemplos da tradução realizada por de Lotbinière-Harwood, extraídos do já citado artigo “The Body Bilingual”, no qual a tradutora feminista ressalta como traduziu a obra de Lise Gauvin, intitulada *Lettres d’une autre* (*Literatura de uma outra*, não traduzido para o português). Nesse caso, de Lotbinière-Harwood “corrigiu” o uso do masculino do texto original pelo feminino, evitando usar o termo francês masculino *Québécois*, registrando *Québécois-e-s*, em todos os casos. De Lotbinière-Harwood explica aos leitores em seu prefácio que: “a tradução que você vai ler emprega todas as estratégias possíveis da tradução para fazer o feminino – isto é, as mulheres – visível no texto” (1991, p. 101).⁴⁶

Em outras traduções que realizou, de Lotbinière-Harwood utilizou recursos como neologismos, pois, segundo ela: “quando as combinações de palavras existentes não são suficientes, a invenção sincera é uma estratégia interessante” (p. 119).⁴⁷ Por exemplo, quando traduz a feminizada palavra *auteure* em *auther*, *amante* em *shelove*, ela justifica suas intervenções: para ela, nós, mulheres, “precisamos re-sexizar a língua” (p. 117),⁴⁸ tornando manifestas as marcas de gênero no discurso feminino. Como já enfatizado, para de Lotbinière-Harwood não há língua mais sexista que outra, pois todas foram criadas pelo homem. Portanto, para que as mulheres possam se manifestar, é preciso feminizar a língua, sendo necessário “ridicularizar a Ordem Fálica das Coisas, na qual o lugar para a mulher é o silêncio. Silêncio, o tabu quebrado pelo feminismo” (p. 108).⁴⁹

Outro exemplo que merece destaque é a tradução que de Lotbinière-Harwood fez

⁴⁵ Texto original: “[...] refers to the appropriation of a text whose intentions are not necessarily feminist by the feminist translator”.

⁴⁶ Texto original: “[...] the translation you are about to read employs every language strategy possible to make the feminine – i.e women – visible in this text”.

⁴⁷ Texto original: “When combinations of existing words aren’t enough, outright invention is an exciting strategy”.

⁴⁸ Texto original: “We need to resex language”.

⁴⁹ Texto original: “[...] ridicule the Phallic Order of Things, in which a woman’s place is silence. Silence, the taboo broken by feminism”.

do filme *Firewords* (*Palavras de Fogo*, não traduzido para o português), baseado no romance de Louky Bersianik, escritora do Québec. Em certa passagem, Bersianik questiona: “Quel est le féminin de garçon? C’est garce!”. Na verdade, a palavra francesa *garce* não é o feminino de *garçon*, e o termo faz referência à prostituta. O mesmo sentido pejorativo do termo foi traduzido por de Lotbinière-Harwood para o inglês: “What’s the feminine of dog? It’s bitch!”. Assim, ela enfatiza que “novos significados podem ser atribuídos às palavras quando elas são tiradas do sentido masculino e recontextualizadas no sentido feminino” (p. 118).⁵⁰

Em seu artigo, de Lotbinière-Harwood ressalta a importância de a mulher expressar seus direitos em modelar o texto-fonte, empregando “todas as estratégias possíveis da língua para tornar o feminino – ou seja, as mulheres – visível no texto” (p. 101).⁵¹ Ao criticar o já citado chavão francês de *Ménage*, a tradutora sugere o acréscimo do prefixo *re-*, convertendo a expressão para *Re-Belles et Infidèles* (“Re-Belas e Infíéis”), pois o prefixo “*re-* muda as belas para rebeldes e implica repetição com mudança. A tradução como uma reescrita no feminino” (p. 99).⁵² Ainda de acordo com a tradutora:

O feminismo desconcerta o esquema patriarcal das coisas. Nossa infidelidade é ao código de silêncio imposto às mulheres desde os tempos pré-‘históricos’, e à forma em que a história tradicionalmente é contada. Francamente falando, as feministas têm mudado para além de ‘um lugar da mulher’, e têm feito nossa língua estrangeira ser escutada pela primeira vez. Ao escrever no feminino, a tradução feminista colabora na subversão por espantificar o traço da língua e dar voz ao que estava mudo (1991, p. 95).⁵³

⁵⁰ Texto original: “New meanings can be encoded into existing words when they are taken out of the mainstream and recontextualized in the feminine”.

⁵¹ Texto original: “[...] every language strategy possible to make the feminine – i.e women – visible in this text”.

⁵² Texto original: “[...] the prefix *re-* changes the beauties into rebels and implies repetition with change. Translation with change. Translation as a rewriting in the feminine”. As traduções do texto “The Body Bilingual” (1991), de Suzanne de Lotbinière-Harwood, foram todas feitas por mim.

⁵³ Texto original: “Feminism disturbs the patriarchal scheme of things. Our infidelity is to the code of silence imposed on women since pre-‘historical’ times, and to the way the story traditionality is told. In speaking out, feminists have moved beyond ‘a woman’s place’, and have made our alien’s language heard for the first time. Like writing in the feminine, feminist translation collaborates in this subversion by crashing the language line and voicing what was muted”.

2. 5 – Tradução e/na pós-modernidade

Edwin Gentzler, em artigo intitulado “Translation, Poststructuralism, and Power” (“Tradução, Pós-Estruturalismo e Poder”, traduzido para o português, mas ainda não publicado), de 2002, ressalta o caráter de violenta resistência dessas escrituras. Segundo o autor:

As tradutoras canadenses feministas estão bem cientes das relações de poder com o seu trabalho. As tradutoras deixam claro que suas invenções pretendem subverter a língua e a cultura patriarcal que domina o espaço cultural em Quebec. Elas esperam que desconstruindo o espaço masculino, o espaço será aberto para as mulheres (2002, p. 214).⁵⁴

Para Gentzler: “o discurso em Quebec sobre tradução, escritura da mulher, política de identidade e o futuro [...] está em um nível excepcionalmente rico para todos aqueles interessados na teoria e na prática de política alternativa” (p. 214).⁵⁵

No entanto, as estratégias dessas tradutoras feministas canadenses tornaram-se alvo de críticas, como as levantadas pela teórica brasileira da tradução Rosemary Arrojo. Em seu ensaio “Feminist, ‘Orgasmic’ Theories of Translation and Their Contradictions” (“Teorias de Tradução Feministas ‘Orgásticas’ e suas Contradições”, não traduzido para o português), de 1995, Arrojo critica as metáforas violentas utilizadas pelas tradutoras feministas, como Lori Chamberlain, Barbara Godard e de Lotbinière-Harwood. Segundo a teórica brasileira, quando recorrem à teoria derrideana para expressarem suas estratégias subversivas e à “escritura feminina” enfatizada por Cixous, buscando dar voz à mulher através da linguagem, essas tradutoras, ao invés de transcenderem os modelos patriarcais que combatem, acabam por endossá-los. Isso porque, ao criticarem as metáforas

⁵⁴ Texto original: “The Canadian feminist translators are well aware of relations of power to their work. The women translators make it clear that their inventions are intended to subvert the patriarchal language and culture that dominates the cultural space of Quebec. They hope that by deconstructing the male space, space will be opened up for women”. Essa e outras traduções que se seguem à obra de Gentzler foram feitas por Adriana Maria Soares da Cunha, aluna do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução - Inglês da UFJF.

⁵⁵ Texto original: “[...] the discourse in Quebec on translation, women’s writing, identity politics, and the future [...] is at an exceptionally rich level for all those interested in the theory and practice of alternative politics”.

“machistas” e violentas usadas por estudiosos que situam a mulher e a tradução como secundárias, as tradutoras não conseguem desfazer a concepção binária tradicional, deixando de encontrarem o entre-lugar proposto por Cixous, pois elevam a escrita da mulher através de metáforas feministas tão violentas quanto às usadas pelos teóricos mencionados. Para Arrojo, a tradução, sendo uma re-escritura e, portanto, um ato interpretativo, é “violenta”, visto que o texto é apropriado e novos significados são atribuídos a ele.

O pensamento tradutório de Arrojo expresso acima, de que as feministas canadenses, através de suas estratégias, reafirmam o discurso patriarcal que buscam desconstruir, está em consonância com o conceito desenvolvido por Tereza de Lauretis, professora da Universidade da Califórnia, em seu texto “A Tecnologia do Gênero”, publicado no Brasil em 1994. Embora não faça menção diretamente à tradução feminista, Lauretis ressalta que a categoria gênero, tal como era proposta, uma vez que toma o sexo biológico como elemento “natural”, não problematizado, reafirma o binário que deveria desconstruir. Lauretis associa a construção de tecnologias de gênero, que se desenvolveu nas décadas de 60 e 70, com a militância das mulheres. Ao contrário do que esperava o movimento, “o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade, etc – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista” (1994, p. 206). Dessa forma, a autora busca enfatizar a limitação do conceito de gênero que, a partir de determinismos biológicos e de uma divisão sexual do trabalho, foi fundamental para solidificar o discurso patriarcal e a hegemonia masculina que as mulheres tanto combatiam. Nesse sentido, a autora ressalta que a ênfase no sexual, na diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino, esteve presente nos discursos culturais dominantes, nas “narrativas fundadoras”. Segundo Lauretis, a persistência em se colocar a

questão de gênero nesses termos, tende a reproduzir, a retextualizar esses conceitos, “mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais” (p. 207). Dessa forma, pode-se afirmar, parafraseando Lauretis, que as tradutoras canadenses não conseguiram “sair dos limites da casa patriarcal” (p. 208), visto que perpetuaram os binarismos que lutaram por desestabilizar.

Portanto, segundo o pensamento crítico tradutório de Arrojo:

... para que uma teoria de tradução feminista possa ser também pós-moderna terá que reconhecer, em primeiro lugar, que o prazer da tradutora, ao se apossar do texto que traduz e ao interferir explícita e implicitamente em sua rede de significados, está mais ligado ao prazer autoral de quem imagina poder inaugurar o significado do que à satisfação de uma “colaboração” supostamente pacífica e “orgásmica” com o “original” (1995, p. 68).

Corroborando a teoria de Arrojo, podemos citar a tradutora norte-americana Suzanne Jill Levine, cujo trabalho se insere no contexto crítico-literário e tradutório pós-modernista dos anos 90 do século XX. Pode-se afirmar que Levine penetrou na esfera política com base na nova consciência da mulher refletida na linguagem, não à maneira “orgásmica” das tradutoras feministas canadenses, mas buscando “o prazer autoral de quem imagina poder inaugurar o significado” através da tradução.

O trabalho de Suzanne Jill Levine se destaca por suas importantes traduções da ficção latino-americana, registradas em *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, 1991 (*A Escriba Subversiva: Traduzindo a Ficção Latino-Americana*, não traduzido para o português), no qual ela apresenta ao leitor sua tradução de textos de autoria masculina, como os renomados Guillermo Cabrera Infante e Manuel Puig. Nesse livro, Levine relata suas estratégias tradutórias, como o uso de trocadilhos, jogos de palavras e aliteraões. Como tradutora de obras que são, em sua grande maioria, de autores misóginos, ela faz menção à difícil tarefa de imprimir sua marca subversiva em textos machistas.

Para ela, as tradutoras precisam recriar, “subverter” o texto original, pois a tradução literária deve ser sinônimo de criação, um ato que apresenta questionamentos e indaga o seu leitor, que faz uma recontextualização da ideologia do original. Levine se refere a Borges que, em seu já citado conto “Pierre Menard, autor de Dom Quixote”, declara ser o texto original apenas uma das muitas versões possíveis de uma obra, e ainda afirma que:

Distante da visão tradicional das tradutoras como simples servis e desconhecidas escribas, a tradutora de texto literário pode ser considerada uma escriba subversiva. Alguma coisa é destruída – a forma do original – mas o significado é reproduzido através de outra forma. Uma tradução assim vista se torna uma continuação do original, a qual sempre altera a realidade que tenciona recriar (1991, p. 8).⁵⁶

Embora se perceba nas traduções de Levine o uso de várias estratégias da desconstrução, que ela chama de “subversivas”, a análise de sua obra revela algumas diferenças entre sua atividade tradutória das já citadas práticas usadas pelas tradutoras feministas de língua francesa. Gentzler, em seu artigo, faz menção a um dos livros traduzidos por Levine, intitulado *Tres Tristes Tigres*, de Cabrera Infante. Segundo o autor, a prosa do romancista cubano:

... já é subversiva e abusiva. Assim, Levine parece reivindicar uma certa licença poética para tomar certas liberdades com sua tradução, pois o texto original já joga com a linguagem, especialmente dialetos do espanhol cubano, oferecendo múltiplos referentes e trocadilhos, fazendo conexões intersemióticas com filmes, passagens da *Bíblia*, versos sem sentido e os quadrinhos. Levine também conversou extensivamente com o autor e tem a benção de Cabrera Infante para tomar as liberdades que toma (2002, p. 203).⁵⁷

É nesse sentido que Levine, em menção à tradução dessa obra, ressalta seu trabalho

⁵⁶ Texto original: “Far from the traditional view of translators as servile, nameless scribes, the literary translator can be considered a subversive scribe. Something is destroyed – the form of the original – but meaning is produced through another form. A translation in this light becomes a continuation of the original, which already always alters the reality it intends to re-create”. Essa e as traduções que se seguem da obra de Levine foram feitas por nós.

⁵⁷ Texto original: “[...] whose (Cabrera Infante) own prose is *already* subversive and abusive. Thus Levine seems to claim a certain poetic license to take such liberties with her translation because the original text also plays with language, especially dialects of Cuban Spanish, offering multiple references and puns, making intersemiotic connections to movies, passages from the Bible, nonsense verse, and comics. Levine has also talked extensively with the author and has Cabrera Infante’s blessing to take the liberties she does”.

como um processo de “closelaboration”, termo que retrata a junção das palavras inglesas “close” (perto, próximo) e “collaboration” (colaboração), sugerindo um processo de “colaboração próxima”, elaboração em parceria. Isso porque a tradução de Levine da obra de Cabrera Infante se pareceu com a escrita do texto original, pois o autor participou de todo o processo, o que aumentou ainda mais a afetividade entre o escritor e a tradutora. Devido às inúmeras piadas, elaborações e aos trocadilhos acrescentados à tradução, que colaboraram para uma atividade subversiva, o romance tem 30 páginas a mais em inglês que em espanhol.

Levine, na tradução que recebeu o título de *Three Trapped Tigers*, enfatizou as palavras comuns do dia-a-dia, atribuindo-lhes sentidos diferentes. Por exemplo, o termo espanhol *cosa* significa “thing”, em inglês. Mas Levine ressalta que, no romance *Tres Tristes Tigres* e em sua tradução inglesa *Three Trapped Tigers*, *cosas* ou *cositas* tem um significado mais abrangente, como ela nos mostra ao se referir ao capítulo “Los Debutantes”, cuja narradora é uma menina de nome não revelado. A pequena garota conta que estavam, ela e sua namorada Aurelita, escondidas debaixo de um caminhão, quando viram Petra tendo relações sexuais com seu namorado em uma varanda. No entanto, a menina não revela o que exatamente ambas estavam fazendo debaixo do caminhão enquanto observavam o casal:

A versão original espanhola “*Lo que no le dijimos nunca a nadie fue que nosotras tambien hacíamos cositas debajo del camión*” literalmente diz: “Mas o que nunca dissemos a ninguém era que nós também fazíamos coisinhas debaixo do caminhão”. Em *Three Trapped Tigers* essa se tornou “Mas o que nunca dissemos a ninguém era que nós também estávamos acostumadas a brincar com as coisas uma da outra debaixo do caminhão” (1991, p. 169).⁵⁸

Portanto, por não fazer referência direta à masturbação das duas meninas, a versão

⁵⁸ Texto original: “The original “*Lo que no le dijimos nunca a nadie fue que nosotras tambien hacíamos cositas debajo del camión*” literally says, “But what we never told was that we too did things under the truck.” In *Three Trapped Tigers* this became “But what we never told anyone was that we too used to play with each other’s things under the truck”.

espanhola permite que os detalhes da história sejam compreendidos pela imaginação do leitor, o que não faz a tradução inglesa. O termo *cositas*, cujo significado remete a alguma coisa de sexual, ou ao próprio sexo, ativa o caráter transgressivo da tradução. Levine afirma que:

O diminutivo afetivo e efetivo no espanhol tece uma nota infantil, mas também íntima, na imprecisão de “coisa”. Essa sexualidade implícita, que a gramática da língua espanhola articula, é literalmente neutralizada pela gramática inglesa. A tradutora, tentando ser verdadeira aos efeitos da língua, assim como à literariedade, escolhe restaurar, através desta tão chamada liberdade, a primeira “investida” sexual tão importante para os inícios dessas principiantes (1991, p. 169).⁵⁹

Nesse momento, podemos inferir que Levine utiliza uma prática semelhante à suplementação de von Flotow, estratégia já citada que tem como objetivo compensar as diferenças entre as línguas através de mudanças intervencionistas feita pelo tradutor.

Segundo Levine, ao escrever *Tres Tristes Tigres*, o objetivo de Cabrera Infante foi transformar a língua cubana falada e escrita em uma língua literária. No entanto, o discurso do espanhol cubano de Havana, com seus “acentos” próprios, desapareceu na tradução inglesa. Para que os efeitos sonoros de *Tres Tristes Tigres* se tornassem o mais próximo possível, cultural e etnicamente, dos seus muitos personagens mulatos e negros, Levine recorreu ao vocabulário e aos jargões de rua dos negros americanos de Nova Iorque (1991, p. 68). Nesse sentido, segundo Gentzler, a estratégia adotada pela tradutora “leva a conexões interculturais e à invenção semiótica que é procriativa e destrói as fronteiras entre as línguas” (2002, p. 204).⁶⁰

Em sua obra, Levine ressalta ainda a tradução do romance *La Traición de Rita Hayworth* (1967), em inglês *Betrayed by Rita Hayworth*, de Manuel Puig, que ofereceu

⁵⁹ Texto original: “The affective and effective diminutive in the Spanish weaves an infantile but also intimate note into the vagueness of “thing”. This implied sexualness, which the grammar of the Spanish language articulates, is literally neutralized by English grammar. The translator (s), attempting to be true to language’s effects as well as to literariness, chose to reinstate, through this so-called liberty, the underlying sexual “thrust” central to the beginnings of these beginners”

⁶⁰ Texto original: “[...] leads to cross-cultural connections and semiotic invention that is procreative and breaks down borders between languages”.

vários desafios à tradutora. Segundo ela, para tornar a entonação e as sentenças mais naturais, foi necessário lê-las em voz alta e em alguns casos ouvi-las em uma fita cassete, pois esse romance se constitui pelos textos falados e escritos de seus personagens, ficando silenciada a voz do narrador.

Uma das características dos trabalhos de Manuel Puig, presente em *La Traición de Rita Hayworth*, é sua íntima relação com o cinema, também encontrada no romance *Boquitas Pintadas* (1968), traduzido por Levine como *Heartbreak Tango*, cuja tradução merece destaque. Nesse romance, o autor faz diversas citações aos tangos argentinos, cujas letras aparecem como epígrafes a cada capítulo. Ao retratar a tradução de *Boquitas Pintadas*, Levine nos explica qual foi a estratégia utilizada:

O vasto conhecimento de Puig sobre a cultura de massa norte-americana foi inestimável para a nossa colaboração criativa. A solução que finalmente encontramos foi traduzir algumas letras de tangos que eram *essenciais* para o enredo, mas substituir no mínimo metade das citações da epígrafe por outras citações de filmes de Hollywood ou por comerciais da rádio argentina (1991, p. 127).⁶¹

Levine esclarece ainda que *Boquitas Pintadas* e *Heartbreak Tango* possuem formas diferentes, mas a substituição dos tangos pelas citações fílmicas representa a mudança do meio e não da mensagem. Sobre a escolha do título e dos nomes dos personagens, ela enfatiza que os nomes próprios devem ser traduzidos, assim como os títulos, mas eles devem sugerir conotações ao leitor. Assim, nesse romance, Levine traduziu *Dr. Aschero*, cujo nome sugere “asco”, repugnância, por *Nastini*, originado de *Nasti*, que também sugere uma pessoa repugnante. Ambos os nomes produzem um efeito cômico para os leitores de língua espanhola e inglesa, respectivamente. Ainda sobre a importância da tradução eficaz dos nomes, Levine afirma que eles possibilitam ao leitor compreender não apenas a

⁶¹ Texto original: “Puig’s vast knowledge of North American mass culture was invaluable to our creative collaboration. The solution we finally came up with was to translate some tango lyrics that were *essential* to the plot, but to replace at least half of the epigraph quotations with either tag lines from Hollywood films or Argentine radio commercials”.

tradução, mas a própria escrita original.

Embora ela tenha traduzido textos de algumas escritoras, no epílogo de *Infante's Inferno*, obra de Cabrera Infante, Levine se confessa uma traidora e uma escriba subversiva, que realiza o trabalho de “transcrição” em textos que são, em sua maioria, misóginos. No entanto, Levine ressalta que não apenas nas obras referendadas, mas em grande parte da escrita dos homens, a mulher é vista como o outro, idealizada ou degradada e, algumas vezes, a própria mulher se condena a um *status* de inferioridade em seu discurso. Levine questiona o sistema patriarcal que afirma ser uma mulher, assim como uma tradução, infiel, se bonita, dizendo que:

Marginalidade e dissidência são palavras que têm sido usadas para definir o papel feminino na história e na cultura. Julia Kristeva via a inevitável marginalidade da mulher como uma vantagem; ela compara a mulher com o artista, particularmente com artistas vanguardistas. Mas, uma vez no reino do discurso verbal, se somos ou não dissidentes, geralmente temos que usar o tão chamado código patriarcal, mesmo que nossa intenção seja questionar ou transpor a autoridade. “Língua mãe” é uma metáfora enganosa: a Mãe nos dá ou ensina a língua do pai. Se, como Donna Stanton afirmou, o principal recurso da feminista e/ou da dissidente é expor, de alguma forma, a “intencionalidade fálica” da língua, os não-feministas Puig, Cabrera Infante e Sarduy minam tal intencionalidade – intencionalmente ou não (1991, p. 182).⁶²

Mesmo afirmando ser “uma criada do discurso de escritores”, Levine enfatiza que é preciso questionar a interpretação do termo *handmaiden*, que podemos traduzir como “criado/a”, referindo-se ao papel atribuído ao tradutor ou à tradutora, bem como os posicionamentos abaixo citados, os quais consideram que:

O tradutor é secundário, escravizado e ainda violado pelas palavras de outros; o tradutor não pertence a si mesmo, mas está alienado de sua própria língua; o autor cria a si mesmo, o tradutor permanece escondido. O tradutor é apenas uma voz de passagem. A tradutora é considerada

⁶² Texto original: “*Marginality and dissidence* are words that have been used to define the feminine role in history and culture. Julia Kristeva sees woman’s inevitable marginality as an advantage; she aligns woman with the artist, particularly with avant-garde artists. But once in the realm of verbal discourse, whether or not we are dissident, we all usually have to use the so-called patriarchal code, even though our intention is to question or to make it over. “Mother tongue” is a deceptive metaphor: Mother gives or teaches us father’s tongue. If, as Donna Stanton has stated, the feminist’s and/or dissident’s principal recourse is to expose somehow language’s “phallic intentionality”, nonfeminist Puig, Cabrera Infante, and Sarduy undermine such an intentionality – intentionally or not”.

sempre feminina (porque secundária), mesmo que ela seja um homem (1991, p. 183).⁶³

Nesse sentido, Levine afirma que, embora a prática tradutória seja vista como uma das inumeráveis versões do original, suas colaborações com Cabrera Infante e Puig a ensinaram que uma tradução, quando recriada, pode repercutir na próxima tradução, e até mesmo no original. Segundo a autora, o título *The Subversive Scribe* tem como objetivo desconcertar o leitor de sua tradicional visão das traduções como secundárias, como apenas sombras dos textos originais.

Enfim, podemos afirmar que Levine reinveste a tradução de significado, enriquecendo o texto original. Seu trabalho contesta os dogmas de fidelidade a um texto-fonte e eleva os estudos tradutórios dentro do sistema literário, permitindo a ascensão da disciplina. E ao enfatizar a diferença de gênero, Levine ressalta a voz da mulher, possibilitando o contínuo desaparecimento da terminologia negativa que dominou a discussão acerca da prática tradutória e do sexo feminino.

Dessa forma, veremos, no próximo capítulo, como o pensamento e o exercício tradutório de Ana Cristina possuem consonância com a assertiva de Levine, que descreve:

... o que me moveu, como tradutora, a esses escritores foi a brincadeira, a possibilidade criativa de traição pessoal, de recriar (n)a língua. Flaubert afirmou que a etapa da escrita de que ele mais gostava era esculpir a sentença; para o tradutor, esculpir a sentença é a parte criativa (LEVINE, 1991, p. 182).⁶⁴

⁶³ Texto original: “The translator is secondary, enslaved, nay raped by another’s words; the translator does not belong to himself but is alienated from his own language; the author creates himself, the translator remains secret. The translator is only a voice of passage. The translator is female, even if she is sometimes a male”.

⁶⁴ Texto original: “What drew me as a translator to these writers was the playful, creative possibility of self-betrayal, or re-creating (in) language. Flaubert claimed that the stage of writing he enjoyed most was sculpting the sentence; for the translator, sculpting the sentence is *the* creative part”.

CAPÍTULO 3

**“BLISS” E “ÊXTASE”: DE KATHERINE
MANSFIELD A ANA CRISTINA CESAR**



Katherine Mansfield
Fonte: MANSFIELD, 1940, contracapa.

Soneto a Katherine Mansfield

Vinícius de Moraes

*O teu perfume, amada — em tuas cartas
Renasce, azul... — são tuas mãos sentidas!
Relembro-as brancas, leves, fenecidas
Pendendo ao longo de corolas fartas.*

*Relembro-as, vou... nas terras percorridas
Torno a aspirá-lo, aqui e ali desperto
Paro; e tão perto sinto-te, tão perto
Como se numa foram duas vidas.*

*Pranto, tão pouca dor! tanto quisera
Tanto rever-te, tanto!... e a primavera
Vem já tão próxima! ...(Nunca te apartas*

*Primavera, dos sonhos e das preces!)
E no perfume preso em tuas cartas
À primavera surges e esvaneces.**

* Poema extraído da obra *Livro de Sonetos* (1991, p. 13).

A atividade tradutória sempre esteve condicionada por fatores de ordens diversas – políticos, econômicos, sociais, religiosos, etc. Dessa forma, neste capítulo final, consideraremos o contexto em que “Bliss” foi escrito, em 1918, bem como o panorama do momento em que Ana Cristina o traduziu, entre 1979 e 1981.

Posteriormente, faremos uma leitura de “Bliss” buscando encontrar o porquê da escolha de Ana Cristina pela tradução do conto de Mansfield. Nossa leitura visa ressaltar a condição da mulher na sociedade patriarcal inglesa pós-vitoriana, pois Mansfield, através da protagonista Bertha Young, apresenta sua posição de mulher libertadora de preconceitos, por denunciar e criticar essa situação. Conforme veremos, tal fato também se comprova quando Mansfield retrata o homoerotismo feminino e masculino, através dos personagens Bertha e Eddie Warren, respectivamente.

Na terceira parte, faremos uma análise da tradução de Ana Cristina de “Bliss”, buscando, através do estudo de seu prefácio e de suas notas, evidências de como a tradutora compreendeu o conto de Mansfield. Consideraremos também o interesse de Ana Cristina pela cultura e língua do texto original, a saber, a inglesa. Finalmente, buscaremos enfatizar a relação de Ana Cristina com os estudos tradutórios feministas que se desenvolveram no Canadá na segunda metade do século XX, visto que sua tradução de “Bliss” apresenta algumas das estratégias adotadas pelas tradutoras de língua francesa. Além disso, ressaltaremos como a prática tradutória de Ana Cristina antecipa alguns questionamentos da teoria pós-moderna da tradução que se fez mais presente a partir da década de 90 do século passado.

3. 1 – “Bliss”: o contexto de sua escritura e de sua tradução

Sopremos com força para ver se afastamos a guerra. É um pesadelo que tomou conta de todos nós [...], nunca me sai do espírito – e envenena tudo. Está dentro de mim todo o tempo, consumindo-me, e sinto-me

verdadeiramente aterrada (Katherine Mansfield).⁶⁵

A publicação de “Bliss” se deu numa época em que o mundo se via em estado de choque pelos horrores de quatro anos de devastação causados pela Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, os artistas buscavam representar sua desilusão com a sociedade moderna, rejeitando formas tradicionais de expressar suas idéias. Muitos poetas abandonaram a métrica e a rima, e dramaturgos como Bertold Brecht viram no teatro mais do que um lugar apenas de representação. Em suas peças, os personagens tinham o livre arbítrio de abandonar os textos e se dirigir à platéia, buscando maior interação com o público.

Na Inglaterra, Londres se tornou o centro de protestos e de atividades artísticas e literárias. Um dos primeiros e mais importantes círculos intelectuais da capital inglesa foi o grupo Bloomsbury, nomeado em homenagem ao bairro londrino onde morava Virginia Woolf, na casa de quem muitos encontros aconteciam. Esse grupo reunia pessoas de tendências diversas, com opiniões e posturas ideológicas conflitantes, mas com alguma coisa em comum. Entre os participantes, além de James Joyce, D.H. Lawrence e do casal Virginia e Leonard Woolf, encontrava-se Katherine Mansfield. A importância desse grupo se dá pela influência que ele exerceu sobre as artes do Ocidente, no início do século XX, pois seus componentes, de várias maneiras, ajudaram a inaugurar o que chamamos de modernidade nas mais variadas manifestações artísticas e culturais.

Outro dado histórico de grande relevância para os nossos estudos se relaciona ao movimento feminista que estava no auge entre 1910 e 1920, período em que “Bliss” foi escrito e publicado. Como afirmamos, a capital inglesa se tornou o palco de intensos protestos nessa época, e as *suffragettes*, entre elas Emmeline e Christabel Pankhurst, se

⁶⁵ Esta citação é parte da carta escrita por Katherine Mansfield a seu marido J. M. a 3 de fevereiro de 1918, em Bandol, extraída da obra *Cartas de Katherine Mansfield* (s/d, p. 121-122).

lançavam às ruas de Londres reivindicando melhores condições para as mulheres e, principalmente, o direito das mesmas ao voto. As manifestações e denúncias das feministas contra os maus-tratos que a mulher sofria elevaram o número de divórcios na Inglaterra, tornando mais fácil à esposa libertar-se do marido cruel ou adúltero. Também na literatura, a mulher denunciava as desigualdades de oportunidades devido às diferenças sexuais. Algumas autoras usavam a escrita como forma de protesto e reivindicavam uma sociedade igualitária, como o fez Virgínia Woolf, no já mencionado *A Room of One's Own*. Por sua vez, Mansfield, em 1908, escreveu em seu diário as palavras abaixo:

Acabo de terminar a leitura de um livro de Elizabeth Robins, *Come and find me*). Realmente, um livro brilhante, esplêndido; cria em mim uma tal sensação de poder! Sinto que agora realmente posso imaginar do que as mulheres serão capazes, no futuro. Até agora não tiveram sua oportunidade. Falar de nossos dias iluminados, de nosso país emancipado – pura tolice! Estamos firmemente presas com grilhões de escravidão que nós mesmas modelamos. Sim, agora percebo que nós os fizemos e temos de tirá-los. [...] É a doutrina desesperadamente insípida, segundo a qual o amor é a única coisa no mundo que é ensinada e posta dentro das mulheres, de geração em geração, e que nos detém de um modo tão cruel. Devemos nos livrar desse demônio – e então virá a oportunidade de felicidade e libertação (1996, p. 31).

Embora jovem, a autora já expressava sua indignação em relação ao patriarcalismo inglês, em que a mulher era escrava do homem e da sociedade burguesa. Fosse da elite ou da classe média, sua vida se passava principalmente no interior da casa, onde recebia aulas de trabalhos domésticos e bordado. Sua imagem estava associada à idéia de inferioridade física e mental. Apesar disso, as mulheres contestaram veementemente essa tão propalada inferioridade do sexo feminino, e buscaram sua emancipação. Em “Bliss”, Mansfield nos leva a questionamentos muito próprios à época de sua escrita, que certamente abalaram as estruturas da velha e aristocrática Inglaterra, visto que a autora retrata a situação da mulher dentro da sociedade inglesa pós-vitoriana e aborda, sutilmente, a atração possível entre duas pessoas do mesmo sexo.

No período em que Ana Cristina traduziu “Bliss” (no final dos anos 70 e início dos

80), o cenário da crítica literária vinha se alterando em função do surgimento de vários pensamentos político-ideológicos e filosóficos, frutos de preocupações de intelectuais e jovens que transitavam entre os países da Europa Ocidental, os Estados Unidos da América e a América Latina, principalmente. Questionamentos sobre o papel dos negros, dos homossexuais, das literaturas periféricas e, em especial, das mulheres povoaram o discurso desses intelectuais. No plano acadêmico, essa minoria foi alvo de estudos e debates, como os desenvolvidos pelos filósofos franceses pós-estruturalistas. Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: Uma Introdução* (1997), obra já citada, ressalta esse momento em que passamos da era do estruturalismo ao pós-estruturalismo, em fins da década de 60 e princípios da década de 70. O pós-estruturalismo, com sua perspectiva descentralizada, caracterizava-se como “um estilo de pensamento que abarca(va) as operações desconstrutivas de (Jacques) Derrida, da obra do historiador francês Michel Foucault, dos escritos do psicanalista francês Jacques Lacan e da filósofa e crítica feminista Julia Kristeva” (p. 185). Entre eles, vale destacar o pensamento filosófico de Derrida, visto que ele corroborou o enfraquecimento das oposições instauradas pelo estruturalismo clássico, como centro/margem, Natureza/Cultura, homem/mulher, original/cópia, etc.

Segundo Moriconi, Ana Cristina, em 1975, em seu último ano de graduação na PUC, manifestou-se contra o peso da teoria estruturalista no curso de Letras, devido à dificuldade encontrada na leitura dos “complicadíssimos teóricos estrangeiros, para não falar nos esotéricos e mal escritos textos que os professores jovens produziam e se apressavam em impingir sobre os alunos” (1996, p. 57). Moriconi ressalta que Ana Cristina liderou um movimento de debate entre os estudantes universitários com o objetivo de diminuir o número de aulas de teoria no currículo de literatura (p. 58). No ensaio já citado de Ana Cristina, “Os Professores Contra a Parede”, ela reage, de acordo com Moriconi, “contra o uso repressivo da teoria na relação docente” (p. 46). Nessa época, os

teóricos estruturalistas eram considerados modelos de arrogância intelectual, e em relação à teoria imposta pelos professores aos discentes, Ana Cristina se expressou:

Foram os alunos a os primeiros a sentir dificuldades graves em relação ao que se chamou “teoria”. Falava-se do excesso de teorização, da dificuldade de aprender a matéria dada, da incompreensibilidade dos termos usados, do pouco contato do aluno com textos de literatura, da falta de relação da matéria aprendida com a vida profissional do aluno [...]. O libelo contra a “teoria” não deve ser considerado no seu aspecto irracionalista, mas sim como uma reação a uma *forma de impor*, à utilização de determinados termos e teorias em detrimento do aluno e da própria literatura (1999, p. 146).

Foi em reação ao hermetismo da teoria estruturalista e à noção por ela difundida da estabilidade e centralidade da linguagem que se deu o advento dos estudos pós-estruturalistas. No entanto, não somente a subversão das estruturas da linguagem foi beneficiada com o pós-estruturalismo. Como já mencionado, grupos sociais marginalizados, entre eles o das mulheres, foram também privilegiados. Eagleton ressalta que: “de todas as oposições binárias que o pós-estruturalismo buscou desfazer, a oposição hierárquica entre homens e mulheres era talvez a mais virulenta” (1997, p. 206). Ainda:

O feminismo não era uma questão isolável, uma “campanha” particular juntamente com outros projetos políticos, mas uma dimensão que informava e interrogava todos os aspectos da vida pessoal, social e política. A mensagem do movimento feminino, tal como interpretada por pessoas fora dele, não era apenas a de que as mulheres deviam ter igualdade de poder e de condição com os homens – era um questionamento desse poder e dessa condição (1997, p. 206).

Nesse contexto, as principais solicitações das mulheres relacionavam-se à sexualidade, ao direito ao prazer e ao aborto. Nadilza Moreira, em *A Condição Feminina Revisitada* (2003), obra já citada, ressalta que, através do *slogan* “o pessoal é político”, a mulher reivindicava para si o direito de igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre prazer, sexo e maternidade. A ciência também colaborou com o surgimento da pílula anticoncepcional, que se tornou a grande aliada do feminismo.

Como vimos, outro fator de relevância para o movimento das mulheres emergiu na

Inglaterra, no fim da década de 70, a saber, os estudos de gênero. Não podemos deixar de ressaltar que, em 1979, Ana Cristina se encontrava em território inglês. Dessa forma, esses estudos influenciaram sua composição poética (visto que foi nessa época que Ana Cristina escreveu seu livro mais feminino, *Luvas de Pelica*, conforme mencionado), sua escolha pela autora, Katherine Mansfield, pelo conto “Bliss”, bem como sua prática tradutória. Buscando rechaçar os conceitos binários do discurso patriarcal, o estudo acerca do gênero no processo literário abriu as portas para a possibilidade de diálogo e interação com outras identidades sociais, com grupos minoritários que, até então, não tinham espaço dentro da crítica, como os grupos étnicos, raciais e homossexuais. Nesse contexto, novos debates surgiram dentro da crítica literária feminista que, até então, contemplava um grupo seletivo, constituído por mulheres brancas, heterossexuais, de classe média/alta, tornando-se necessário abranger outros segmentos igualmente importantes, como mulheres de outras etnias, com outras preferências sexuais e de diferentes classes sócio-econômicas.

Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção* (1991), resalta que a constante dos estudos desconstrutivistas de Derrida é o “ex-cêntrico, o *off*-centro”, que ela designa como tudo o que é “inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (p. 88). Como exemplos de “ex-cêntrico”, a autora cita os grupos que, até 1960, eram “silenciados por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e classe”, mas que passaram a ter voz nas décadas de 70 e 80, quando os “andro- (falo-), hetero-, euro- e etnocentrismos foram intensamente desafiados” (p. 88, 89). Dessa forma, a noção de centro passou a ser rechaçada em todas as suas formas, intensificando-se as discussões sobre a crise, o descentramento e a fragmentação do sujeito moderno, agora deslocado, cuja identidade já não é mais fixa e estável. Dessa forma, questões relativas à alteridade, marginalidade, diferença, multiplicidade, heterogeneidade e pluralidade foram trazidas à tona nesse contexto

contemporâneo. Como exemplo, podemos citar Moriconi que, em *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* (2000), aborda a produção literária brasileira entre os anos 60 e 80 dizendo que:

... a geração que fez a revolução sexual (em 60) agora (em 80) coloca no papel suas histórias. Explode o erotismo feminino. As grandes metrópoles fornecem cenários para as aventuras do corpo. As trocas sociais, no contexto totalmente urbanizado e erotizado, são roteirizadas pela cultura da mídia, cuja língua internacional é o inglês. Emerge a problemática homossexual (2000, p. 391).

Não poderia faltar, na antologia citada, o conto “Aqueles Dois” (1982), de Caio Fernando Abreu, um dos autores que melhor expressou, em língua portuguesa, a problemática do homossexual e, não por acaso, um dos admiradores de Ana Cristina, como comprovam as palavras encontradas na contracapa de *A Teus Pés*, onde ele afirma que esse livro revela “um dos escritores mais originais, talentosos, envolventes e inteligentes surgidos ultimamente na literatura brasileira” (1988).

Ressaltamos no capítulo dois que, paralelamente ao movimento feminista, deu-se o surgimento de duas grandes vertentes da crítica literária feminista, a anglo-americana e a francesa, que tinham como objetivo comum contestar a estrutura androcêntrica que sustenta o nosso sistema social. Nesse momento, a tradução teve participação significativa como instrumento de mudança dentro do movimento. Com o intuito de resgatar a voz silenciada da mulher, barreiras lingüísticas e geográficas foram transpostas. A tradução permitiu às feministas o acesso ao pensamento e às teorias críticas em voga. Como atividade de releitura e reescrita, ela também possibilitou a divulgação de textos reivindicadores, libelos ou panfletos centrados sobre as idéias veiculadas pelo movimento feminista, que buscavam conscientizar as mulheres do seu papel econômico, político e social. Como analisamos, as tradutoras canadenses na década de 80 tiveram participação significativa no contexto do movimento das mulheres, visto que, através da língua, elas buscaram rechaçar conceitos patriarcais vigentes.

No cenário brasileiro do final dos anos 70 e início dos 80, os estudos da tradução tinham nos irmãos Augusto e Haroldo de Campos sua mais notável expressão. O seu trabalho criativo e revolucionário, que se pautava na recriação do texto-fonte, relacionava-se diretamente ao Movimento Concretista dos anos 50 do século XX, lançado por ambos, juntamente com Décio Pignatari. Imbuídos dos conceitos teóricos desenvolvidos por Oswald de Andrade em seu projeto antropofágico, que surgiu nos anos 20 do século passado e cujo objetivo era uma reavaliação da relação de poder entre a cultura européia e a brasileira, os irmãos Campos contribuíram de forma significativa para a teorização e prática tradutórias, através da tradução de autores de nacionalidades diversas (como Pound, Donne, Rimbaud, Maiakovski, Marianne Moore, Lewis Carroll, Ovídio e Dante) e também da produção de textos seminais. Nesses textos, Haroldo e Augusto de Campos enfatizam a tradução como devoração, não para destruir, mas para alimentar, nutrir novos textos. Como exemplo, a própria Ana Cristina, em artigo intitulado “Bastidores da Tradução”, publicado na obra *Escritos da Inglaterra* (1988, p. 139-151), faz uma análise do prefácio de Augusto de Campos à obra intitulada *Verso, Reverso, Controverso*, de 1978, em que o autor nos apresenta os recursos que utilizou na tradução de diversos poemas, bem como as introduções críticas a cada tradução. Em referência à tradução concretista de Augusto de Campos, Ana Cristina apresenta vários exemplos das “soluções bastante engenhosas” (1988, p. 147) por ele adotadas, que combinam “a inventividade concretista com a abordagem multilingüística” (p. 147). Nesse sentido, pode-se afirmar que Ana Cristina, através de seu ensaio e de sua tradução do conto “Bliss”, que passaremos a analisar, corrobora a teoria e prática tradutórias dos irmãos Campos, de que os tradutores não são uma parte neutra no processo tradutório e que a tradução não é uma mera transposição de conteúdo lingüístico. Ao contrário, os irmãos Campos ressaltam uma ação crítica dos tradutores na devoração do texto original, negando o conceito há muito imposto

de uma condição passiva do tradutor através de um trabalho diferenciador, criativo.

Portanto, foi num momento de fragilidade de fronteiras, de eclosão de estudos a respeito das minorias destituídas, em que se enfatiza, segundo Moreira, “a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário” (2003, p. 45), em que as concepções de autor/tradutor e original/cópia cederam lugar à reescrita como criatividade que Ana Cristina escolheu trazer “Bliss” ao conhecimento do público de língua portuguesa.

3. 2 – Uma leitura de “Bliss”

Oh! meu amigo! Haverá outra pessoa, a não ser
eu,
que conheça o significado verdadeiro da
palavra “êxtase”?...
Katherine Mansfield ⁶⁶

Mas eu lhe digo, meu tolo senhor, dessa
urtiga, o perigo, colhemos esta flor, a salvação.
Shakespeare, *Henrique IV*, parte I ⁶⁷

As palavras de Shakespeare citadas acima estão gravadas na pedra tumular de Katherine Mansfield, enterrada no cemitério comum de Avon, perto de Fontainebleau, no sul da França. Palavras que ela sempre amou e que foram, coincidentemente, as escolhidas pela autora para a página de rosto de “Bliss”, que, como já afirmamos, foi o conto que solidificou a carreira literária de Mansfield e a tornou reconhecida em diversos países.

“Bliss” foi escrito entre 1917-1918, período em que Mansfield, buscando recuperar-se de um grave resfriado, viajou para a cidade de Bandol, no sul da França, fugindo do rigoroso inverno inglês. Em 24 de dezembro de 1917, ainda em Londres, Mansfield comunicou a seu marido, J. M. Murry (que foi trabalhar no Ministério da Guerra

⁶⁶ Esta citação é parte da carta escrita por Katherine Mansfield a seu marido J. M. Murry, no dia 31 de maio de 1918, e foi extraída da obra *Cartas de Katherine Mansfield* (s/d: 181).

⁶⁷ Texto original: “But I tell you, my Lord fool, out of this nettle, danger, we pluck this flower, safety”. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza, em *Katherine Mansfield: Contos* (2005, p. 277).

em Garsington, Inglaterra), na carta citada abaixo, sobre sua doença:

Tenho aqui a certidão que o médico acaba de me passar. Estará bem? Diz que o meu pulmão esquerdo não se encontra “nada melhor” e que no pulmão direito há um ponto que “confirma a sua impressão de ser-me absolutamente necessário sair deste país e nunca mais passar cá o inverno”. *Evidentemente* que é grave. Pelo menos pode vir a sê-lo, se não levanto vôo... O programa parece consistir (se não quiser dar o misterioso salto) em conservar-me muito quieta, depois arranjar as malas e ir à procura do sol. Estás a entender? Que te parece?” (MANSFIELD, s/d: 94).

A viagem para a França foi bastante conturbada por causa da Primeira Guerra Mundial. Apesar de seu melindroso estado de saúde, Mansfield partiu só, visto que seu marido não podia acompanhá-la devido ao trabalho. No entanto, o grave resfriado mais tarde degenerou-se em tuberculose, que a vitimou no dia 9 de janeiro de 1923, com apenas 34 anos.

Distante de todos, dos amigos, da família e de seu marido, num quarto todo seu, Mansfield extravasava toda a sua capacidade criativa na composição de seus contos. Além disso, suas cartas, escritas durante esse período de confinamento, são perpassadas por medo e ansiedade, devido aos horrores da guerra com a qual convivia. Sozinha, tornou-se um hábito para ela escrevê-las. João Gaspar Simões, em sua “Introdução” às *Cartas de Katherine Mansfield* (s/d) afirma que:

Esse afastamento do círculo de amigos e parentes foi, sem dúvida, o grande estimulante da sua veia epistolar. Só, doente, sensível, inteligente, delicada, sobreexcitada, ei-la que se põe a comunicar a amigos e afins o que vê, o que sente, o que sonha, a febre e os delíquios da sua alma extraordinária. Por isso mesmo as suas *Cartas* são como que um roteiro psicológico, a esteira de uma vida que decorre nos confins da sensibilidade: um dos mais emocionantes “documentos humanos” da literatura universal (SIMÕES, s/d: 11).

Não apenas Mansfield escrevia, como também lia cartas alheias, entre elas, as de seu autor predileto, Anton Tchecov. Seu gosto pelo gênero epistolar a levou a traduzir essas cartas do russo para o inglês, quando já se encontrava com a saúde bastante debilitada, conforme ressalta a biógrafa Rhoda Nathan, em *Katherine Mansfield* (1988, p.

10).

Muitas das cartas escritas por Mansfield foram remetidas a J. M. Murry, quem lhe ajudou no que tange, principalmente, ao seu trabalho de escritora, visto que sempre atendia aos pedidos da esposa e enviava-lhe os livros para leitura e pesquisa que solicitava, e também emitia opiniões e conselhos referentes aos contos que Mansfield produzia. Na carta abaixo, escrita ao término de “Bliss”, a contista diz ao marido:

*A J. M. Murry.
Quinta-feira, 28 de fevereiro de 1918.*

São três horas. Acabei agora mesmo a minha nova história (“Bliss”) e vou mandar-ta. Mas, meu Deus!, embora tivesse sentido imenso prazer ao escrevê-la, fiquei um trapo para o resto do dia, e tens de desculpar-me esta carta. Amanhã escreverei mais. Oh! Diz-me sinceramente o que pensas desta história (mas sinceramente!). Peço-te, contudo, que procures gostar dela: para eu *poder* começar outra. Desde que aqui estou (Bandol) acontece-me uma coisa extraordinária: assim que começo uma história, fico obcecada, sou perseguida e atormentada por ela até terminar.

Fui passear até um valezinho que desejaria muitíssimo mostrar-te. Sentei-me num rochedo muito quente. As flores das amendoeiras já caíram, mas as árvores ficaram cobertinhas de folhas tenras e de pássaros enamorados a questionar – imagina! – por causa da passadeira da escada, que era comprida demais e que não sabiam se deviam cortar, se dobrar por dentro. Quanto às árvores, jogavam a bola, com uma brisazinha que atiravam de umas para as outras.

Demorei-me muito tempo sentada na minha pedra, depois gravei nelas as tuas iniciais com um alfinete e vim-me embora...

Não podes imaginar com que esforço dou voltas e reviravoltas a esta carta, no meu *carrinho de mão* que não faz outra coisa senão chiar. Não sei onde tenho a cabeça. Amanhã mando-te uma maior (uma carta, não uma cabeça, evidentemente) (MANSFIELD, s/d: 140).

No dia 21 de maio de 1918, numa terça-feira à tarde, Mansfield escreve à Murry: “Estou convencida de que Harrison (editor) não aceitará a minha história (‘Bliss’)” (p. 170). Cinco dias depois, ansiosa pela resposta do marido, solicita-lhe: “Peço-te que me previnas quando Harrison te devolver a minha história. Devolvida tenho a certeza de que vai ser. Mas gostava de saber quando...” (p. 177). No entanto, ao contrário do que pensava Mansfield, “Bliss” fora mandada para *The English Review* e publicada em 1920, e tornou-se sua história mais conhecida.

Conforme já afirmamos, a época da escrita de “Bliss” foi marcada pelo movimento feminista das *suffragettes* londrinas, com o qual Mansfield demonstra estar em perfeita consonância, visto que seu conto revela o desconforto em relação à posição ocupada pela mulher na sociedade patriarcal inglesa, e em seu texto a autora denuncia e critica essa situação. Ao mesmo tempo, a contista chama a atenção para o fato de que a mulher também possui libido e que a atração sexual pode ser despertada por um ser do mesmo sexo, corroborando o fato de que em “Bliss” há uma intensa fusão de ficção e autobiografia, como veremos na análise que se segue, feita a partir da tradução de Ana Cristina, publicada em *Escritos da Inglaterra* (1988, p. 23-49).⁶⁸

O conto se inicia com uma descrição da protagonista, revelando-nos seu nome, idade e temperamento:

Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de dança subindo e descendo da calçada, sair rolando um aro pela rua, jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar, ou apenas ficar quieta e simplesmente rir – rir – à toa (p. 23).⁶⁹

Aqui, a narradora nos apresenta não somente a agitação inicial da mente de Bertha Young, cujo sobrenome sugestivo (“Young”, ou seja, jovem, em português) comunica seu estado de espírito, como também os primeiros sintomas do êxtase que, inexplicavelmente, a domina naquele dia tão especial de primavera, quando ofereceria um jantar festivo a alguns amigos: ela é “invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase” (p. 23),⁷⁰ o que justifica seus gestos impetuosos de alegria e seu riso súbito. Essa forte emoção é descrita como natural, como se qualquer pessoa a pudesse sentir, “como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas

⁶⁸ As referências ao texto em inglês de “Bliss”, presentes nas notas que se seguem, também foram extraídas da tradução bilíngüe de Ana Cristina, publicada na obra citada.

⁶⁹ Texto original: “Although Bertha was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at – nothing – at nothing, simply”.

⁷⁰ Texto original: “[...] overcome, suddenly, by a feeling of bliss-absolute bliss”.

para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo” (p. 23).⁷¹ A percepção de Bertha é de que nunca o jardim da casa esteve tão bonito, de que sua vida é perfeita, pois tem um marido bem-sucedido, um bebê maravilhoso, uma linda casa e amigos elegantes. Seu estado de espírito é intensificado ao longo da narrativa e ele nos transmite uma beleza sensual dos objetos: as frutas irradiam um brilho extraordinário, suas formas arredondadas e a combinação de suas cores, bem como o jogo de luz na sala de jantar, dão uma composição perfeita ao ambiente e uma sensação de plenitude. Ela abraça apaixonadamente as almofadas do salão e se extasia com a exuberância da pereira no fundo de seu jardim: “uma árvore alta e esguia, em flor, luxuriantemente em flor, perfeita, como se apaziguada contra o céu de jade. Bertha não podia deixar de notar, mesmo a distância, que não havia na árvore nem um broto por abrir; nem uma pétala esmaecida” (p. 31).⁷²

A pereira sugere a Bertha uma imagem de sua própria vida, e não por acaso ela trajava naquela noite especial “um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos verdes e meias de seda” (p. 33).⁷³ A árvore, símbolo fálico por excelência, com suas flores todas abertas, insinua uma metáfora da sexualidade de Bertha, que desabrocha nesse dia. Metaforicamente, é possível sugerir que Bertha é a própria árvore, o que se nota quando lemos a passagem em que “as pregas do vestido farfalharam suavemente entrando no vestibulo” (p. 33, ver nota).⁷⁴ Enquanto admira a pereira, Bertha percebe, numa visão aziaga, que “um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente o gramado, seguido por um gato negro, como se fosse a sua sombra. A passagem dos dois

⁷¹ Texto original: “[...] as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe”.

⁷² Texto original: “There was a tall, slender pear tree in the fullest, richest bloom: it stood perfect, as though becalmed against the jade green sky. Bertha couldn't help feeling, even from this distance that it had not a single bud or a faded petal”.

⁷³ Texto original: “A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings”.

⁷⁴ Texto original: “[...] her petals rustled softly into the hall”. A tradução literal da palavra inglesa *petals*, em português, é *pétalas*.

gatos, tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio” (p. 31).⁷⁵ E somente mais tarde, esse mau presságio é compreendido pelo leitor.

Nathan afirma que “Bliss” é “mais uma das histórias de Katherine Mansfield iluminada por uma epifania” (1988, p. 73).⁷⁶ E a técnica narrativa da contista nos permite acompanhar todo o processo de transcendência por que passa a personagem, até o desfecho da história. Durante o dia, Bertha esteve conectada à sua casa; ao seu marido; à sua filha; a si mesma, cuja face refletida no espelho lhe “devolveu uma mulher radiante, com lábios que sorriam, que tremiam, e olhos grandes, escuros, e um ar de escuta, de expectativa de que alguma coisa... divina acontecesse” (p. 25)⁷⁷ e também à natureza, através da pereira. À noite, durante o jantar, sua sensação é de que nunca as pessoas estiveram tão bem-vestidas e de que a cozinheira preparou um jantar delicioso.

As conexões de Bertha prosseguem com seus convidados: os Norman Knights, Eddie Warren e Pearl Fulton. Os primeiros constituíam um “casal sólido – ele ia abrir um teatro, ela era entusiasmada por decoração de interiores” (p. 29).⁷⁸ A esposa Norman Knight é descrita como hilária num “casaco laranja dos mais divertidos, com uma fileira de macacos pretos em volta da bainha e subindo pela frente” (p. 33)⁷⁹ e seu “enorme monóculo de aro de tartaruga” (p. 34).⁸⁰

Eddie Warren, por sua vez, é caracterizado como um homem magro, pálido e bastante aflito, escritor e dramaturgo, homossexual. Em português, a palavra inglesa “warren”, sobrenome de Eddie, significa “coelheira”, segundo o *Minidicionário Ridel*

⁷⁵ Texto original: “[...] a gray cat, dragging its belly, crept across the lawn, and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver”.

⁷⁶ Texto original: “This is another of Mansfield’s stories that is illuminated by an epiphany”. Essa e as outras traduções que se seguem da obra de Rhoda Nathan foram todas feitas por mim.

⁷⁷ Texto original: “[...] it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something ... divine to happen...” .

⁷⁸ Texto original: “[...] a very sound couple – he was about to start a theatre, and she was awfully keen on interior decoration”.

⁷⁹ Texto original: “[...] amusing orange coat with a procession of black monkeys round the hem and up the fronts”.

⁸⁰ Texto original: “[...] a large tortoiseshell-rimmed monocle”.

(2003, p. 187), isto é, local onde procriam os coelhos, o que se pode ler como uma alusão à fertilidade dos pensamentos renovadores de Eddie, pois o coelho, na cultura cristã, é símbolo de renovação, de vida nova. Essa assertiva se comprova com a nota 5 de Ana Cristina, na qual a tradutora se refere, a partir do ensaio de Marvin Magalaner, intitulado “Traces of her ‘self’, in Katherine Mansfield’s ‘Bliss’” (“Traços do seu ‘eu’, em ‘Bliss’, de Katherine Mansfield”), às idéias significativas do personagem, à alusão que este faz a dois poemas de Bilks que retratam o momento histórico-cultural em que “Bliss” foi produzido, quando: “os novos escritores são conclamados a abandonar o estilo romântico pelo realista e esse apelo é visto como uma necessidade de se vomitar em cima da literatura contemporânea” (MAGALANER citado por CESAR, 1988, p. 54-55).

No entanto, a conexão mais significativa de Bertha se dá com Pearl Fulton, uma recente amiga por quem a protagonista se sente fortemente atraída. Ao recebê-la, o contato com o braço quente de Pearl despertou novos sentimentos em Bertha: “O que é que havia no contato com aquele braço que aticava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo?” (p. 38).⁸¹ Durante o jantar, com sua forma indireta de olhar as pessoas e seu meio sorriso, a enigmática Pearl parece distante e misteriosa. Somente mais tarde ela vai dar o “sinal” pelo qual Bertha aguardou toda a noite, quando a convida para ver o jardim: e as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor.

A narrativa prossegue: Bertha percebe que, logo, seus convidados irão embora, então ela e seu marido estarão “sozinhos, juntos, no quarto escuro, na cama quente...” (p. 45)⁸² e “pela primeira vez na vida Bertha Young desejou o seu marido” (p. 45).⁸³ Assim, pode-se afirmar que, naquele dia, Bertha deseja tanto Pearl como Harry. Nesse momento,

⁸¹ Texto original: “What was there in the touch of that cool arm that could fan – fan – start blazing – blazing – the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?”.

⁸² Texto original: “[...] alone together in the dark room – the warm bed”.

⁸³ Texto original: “[...] for the first time in her life Bertha Young desired her husband”.

através de Bertha, Mansfield tematiza a questão da homossexualidade feminina que, somente décadas mais tarde, viria a ser assunto de debate da crítica literária e ocuparia a cena da escritura de caráter ficcional.

No entanto, eis que surge um acontecimento, um foco de instabilidade, uma perturbação que acomete a protagonista e que a traz de volta à realidade. Logo após o desejo intenso que Bertha sente por seu marido, quando os convidados estão partindo, ela vê Harry muito próximo de Pearl, e lê os lábios dele quando este diz: “Eu te adoro” (p. 48),⁸⁴ e depois o sussurro: “Amanhã” (p. 48),⁸⁵ e Miss Fulton responde com os olhos: “Sim” (p. 48). Com esse desfecho trágico, inesperado, cumpre-se a intuição profética de Bertha: e Pearl “partiu, Eddie atrás, como o gato negro seguindo o gato cinzento” (p. 49).⁸⁶

É interessante ressaltar que, mais uma vez, percebe-se aqui o entrelaçamento entre vida e obra. Em *Diário e Cartas* (1996, p. 209-210), lemos que, em dezembro de 1920 (ano em que “Bliss” foi publicado), enquanto Mansfield se encontrava em Menton (fronteira franco-italiana), fugindo do inverno inglês, a contista recebeu uma carta escrita por Bibesco (princesa e filha do Conde de Oxford, esposa de um aristocrata romeno), que “sugeria ‘intimidades’ entre ela (Bibesco) e Murry”, marido da contista (p. 209). Nesta, a princesa perguntava a Mansfield: “como uma mulher doente, na França, e totalmente sem possibilidade de vida ou felicidade para Murry, como ousava ela tentar segurá-lo?” (p. 209). Os escritos de Mansfield desse período comprovam que ela ficou profundamente ferida com esse acontecimento.

Cerca de 60 anos mais tarde, o mesmo ocorreu com Ana Cristina. Durante sua estadia na Inglaterra, ela conheceu Chris, um rapaz com quem a tradutora manteve um namoro tranqüilo. No entanto, segundo Italo Moriconi, em *Ana Cristina Cesar: O Sangue de Uma Poeta* (1996), esse relacionamento terminou de forma desconcertante, pois Ana

⁸⁴ Texto original: “I adore you”.

⁸⁵ Texto original: “Tomorrow”.

⁸⁶ Texto original: “[...] she was gone, with Eddie following, like the black cat following the grey cat”.

Cristina o encontrou com a proprietária da casa onde alugava o quarto em Londres. “Ironia máxima”, segundo Moriconi, visto que “a cena reproduzia na vida real a situação do conto “Bliss” [...] que Ana tinha passado o ano traduzindo” (1996, p. 128).

A narrativa de Mansfield prossegue: após seu contato íntimo com Harry, Pearl se aproximou de Bertha e exclamou: “Que linda sua árvore!” (p. 49).⁸⁷ As palavras da convidada ficaram ressoando na mente da protagonista: “Sua árvore linda – linda – linda” (p. 49).⁸⁸ Atordoada com a traição do marido, Bertha questiona a si mesma: “E agora, o que vai acontecer?” (p. 49).⁸⁹ Bertha olhou a pereira e a viu ali, no fundo do jardim, tão bela quanto antes: “Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre” (p. 49).⁹⁰ Assim termina o conto, de forma inconclusiva, reticente. Quando lemos essa frase final, a história parece continuar ecoando na nossa consciência, mesmo depois de interrompida a narração. No entanto, torna-se necessário analisarmos alguns pontos que estão além da palavra escrita, que se escondem e parecem encobertos pela língua.

Primeiramente, consideraremos o símbolo focal de “Bliss”, ou seja, a pereira, sendo necessário analisarmos mais cuidadosamente esse elemento que foi escolhido de forma criteriosa por Mansfield. Nathan sugere que os símbolos escolhidos pela contista para compor seus contos “sustentam o significado da autora para além de suas funções limites e servem para resolver um problema ou esclarecer um conflito ou iluminar um tema dentro do enredo (1988, p. 67, grifo nosso).⁹¹

Como já afirmamos, “Bliss” possui alguns elementos de cunho autobiográfico, e não podemos deixar de mencionar que a natureza sempre exerceu uma forte influência em Mansfield, alterando até mesmo seu estado de humor. O diário e as cartas escritas por ela

⁸⁷ Texto original: “Your lovely pear tree!”.

⁸⁸ Texto original: “Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!”.

⁸⁹ Texto original: “Oh, what is going to happen now?”.

⁹⁰ Texto original: “But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still”.

⁹¹ Texto original: “They are also frequently marked by epiphanies experienced by the characters serving as centers of sentience in each case. In these stories there is a moment of insight generated by a focal symbol such as the pear tree in “Bliss” [...] These carefully chosen symbols carry the author’s meaning beyond their finite function and serve to solve a problem or clarify a conflict or illuminate a theme within the plot”.

confirmam a presença dos elementos da natureza em sua vida. Em uma das cartas enviadas a J. M. Murry, escrita a 23 de dezembro de 1917, época em que escrevia “Bliss”, Mansfield declara: “Sinto que, realmente, o que me resta a fazer é ir à procura do sol para me cobrir de folhinhas tenras e florir” (s/d, p. 94). Talvez a exuberância, vitalidade e fertilidade daquela pereira em flor, pronta para encher-se de frutos, com a qual Bertha se identifica, cause em Mansfield a mesma admiração. Mesmo combalida e enferma, a autora demonstra em seus escritos pessoais um grande desejo de viver, de lutar para vencer sua doença. Ainda, é interessante analisarmos que todo aquele êxtase que dominou Bertha se deu por uma justificativa que nos é apresentada pela protagonista: “Eu estou ficando louca. Louca!” E ela sentou-se; mas sentia-se tonta, bêbada. Devia ser a primavera. Claro, era a primavera” (p. 32, grifo nosso).⁹² A primavera provocava em Bertha, assim como em Mansfield, um sentimento de intensa alegria. Um dado interessante a ser ressaltado é que “Bliss” foi escrito basicamente nessa estação do ano.

Nesse sentido, é importante verificarmos algumas possíveis leituras da pereira em “Bliss”, e encontrarmos significados mais sugestivos para a sua presença no texto. A primeira aparição da pereira se dá quando Bertha a vê das janelas da sala num lindo jardim, em cujos canteiros havia tulipas amarelas e vermelhas, que se inclinavam sob o próprio peso contra a penumbra da tarde. Essa imagem nos remete ao livro bíblico de Gênesis, e ao Jardim do Éden criado por Deus e dado a Adão e Eva. Numa analogia, Bertha também acredita viver num paraíso, refugiada de todas as maldades do mundo exterior, e sua inocência não a faz imaginar a presença de uma “serpente”, travestida de “anjo de luz” (visto que, nessa noite, Pearl estava toda iluminada, seu cabelo muito louro e trajada de prateado), para desfazer toda aquela fantasia, aquele mundo imaginário que ela própria criou. Ainda, pode-se inferir que Pearl simboliza o fruto proibido da árvore da

⁹² Texto original: “I’m absurd. Absurd!” She sat up; but she felt quite dizzy, quite drunk. It must have been the spring. Yes, it was the spring”.

sabedoria que Deus ordenou a Adão e Eva que não comessem. E assim como aquele fruto despertou em Eva novos sentimentos, Bertha, em seu contato com Pearl, sentiu desabrochar em si o desejo homoerótico.

Além disso, no momento em que Bertha e Pearl contemplam a pereira, sob o luar, que corresponde ao ápice da tonalidade erótica de “Bliss”, pode-se afirmar que o homoerotismo despertado em Bertha a leva ver aquela pereira como símbolo do objeto de seu desejo, Pearl, cujas quatro primeiras letras formam, em inglês, a palavra *pear* que, em português, significa pereira.

Ainda há outras possibilidades de leituras, visto que *pear tree* sugere a formação da expressão *pair tree*, considerando-se que *pear* e *pair* são vocábulos de pronúncia idêntica em inglês, o que proporciona um jogo de palavras em português. Ana Cristina refere-se, novamente, ao ensaio de Magalaner, no qual o autor afirma que “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” (MAGALANER citado por CESAR, 1988, p. 66). Como Magalaner inferiu, é interessante ressaltar que *pair* significa par em português e, em “Bliss”, os personagens nos são apresentados aos pares, como o Sr. e a Sra. Norman Knight, podendo simbolizar também os casais Bertha-Harry, Harry-Pearl e Pearl-Bertha. Numa outra reflexão, nascida durante o processo de orientação desta dissertação, pode-se inferir que *pear tree* nos possibilita pensar na expressão *pair three*, considerando-se ser idêntica a pronúncia de *pear* e *pair* e a dificuldade que alguns falantes do inglês como língua estrangeira têm de distinguirem o fonema *th* /θ/ do fonema *t* /t/. Isso faz com que, muitas vezes, o último substitua o primeiro. Em português, *pair three* poderia remeter a “par de três”, sugerindo, portanto, o triângulo amoroso da história, formado por Bertha, Harry e Pearl. Na verdade, vale lembrar que, inicialmente, o conto nos apresenta um

triângulo constituído por Bertha, o bebê e a babá, e é interessante que, em ambos, há sempre um terceiro elemento, aquele que se faz presente para desconstruir a harmonia estabelecida, o extra que apenas desestabiliza a constituição perfeita do par. No primeiro caso, a babá intrusa e possuidora, que toma dos braços de Bertha seu bebê e domina a situação; já no segundo, Pearl Fulton, que aparece para abalar a ordem conjugal e sentimental de Bertha.

Diante do que acabamos de dizer, parece ficar mais explícita a alegação que fizemos anteriormente, de que Mansfield antecipa algumas das principais preocupações da pós-modernidade, que vieram à tona 50 anos após a publicação do conto, a saber: a impossibilidade de se fixar papéis imutáveis para os seres humanos ao longo de sua existência. Dessa forma, também a homossexualidade implícita de Bertha Young e a explícita de Eddie Warren, sobre a qual nos deteremos mais adiante, apontam para a liminaridade desses dois personagens, que transitam por um espaço intermediário, entre o ser e o não ser, ressaltando, assim, a permeabilidade das fronteiras de gênero.

Outra questão presente em “Bliss” é a condição da mulher na sociedade inglesa pós-vitoriana. Virginia Woolf, em *A Room of One's Own* (1985), denunciou a situação da mulher inglesa, seu parco acesso à educação e ao mercado de trabalho. Confinada ao mundo doméstico e à procriação – ter cerca de treze filhos era natural (1985, p. 22), era praticamente impossível que a mulher inglesa aprimorasse sua vocação artística e se afirmasse como sujeito de sua história.

Mansfield, em consonância com a crítica de Woolf, retrata, através de Bertha, o destino imposto à mulher por séculos de opressão, a cegueira aparente em que vivia, a pequenez de seu cotidiano, e o seu estado de alienação e insatisfação. Também esse é o principal interesse da crítica feminista: debater a posição de prestígio e autoridade que os homens, durante séculos, ocuparam em relação às mulheres, questionar a identidade

feminina definida pelo discurso patriarcal, suas concepções, mitos e estereótipos acerca das mulheres.

Assim, Mansfield descreve uma mulher vítima do sistema patriarcal, que se encontra totalmente despreparada para enfrentar os problemas e que não sabe como reagir diante dos conflitos pessoais e sociais. Bertha, que tem 30 anos mas ainda é “Young”, é descrita como despreparada e ineficiente, encontrando dificuldades até mesmo para cuidar do seu bebê, e se vê sujeita às ordens da babá, como na passagem em que ela percebe, pela fisionomia da *nanny*, que “havia chegado outra vez no momento errado” (p. 26).⁹³ Ao saber que o bebê havia puxado a orelha de um cachorro desconhecido no parque, ela desejou questionar à babá se isso não seria perigoso para a criança, “mas não ousava, e ficou ali, olhando, as mãos abanando, como a menininha pobre em frente da menininha rica com a boneca” (p. 27).⁹⁴ E ao pedir à babá que a deixasse alimentar a filha, passivamente Bertha ouviu a repreensão: “Agora, não a excite depois do jantar. A senhora sabe. Depois ela me dá um trabalho!” (p. 27).⁹⁵ Portanto, Bertha tem pouco contato com seu bebê, visto que ele estava todo o tempo sob os cuidados da babá. Ao ser chamada ao telefone, a *nanny* “voltava triunfante e agarrava a sua pequena B” das mãos de Bertha (p. 28).⁹⁶ O grifo da autora, salientado por Ana Cristina, sugere a ambigüidade propositalmente inserida no possessivo: na verdade, a babá tinha a pequena B. como sua. Em outro momento, mais uma vez Bertha se mostra incapaz de quebrar as regras às quais estava submetida: ao conversar com Harry ao telefone, ela repreende seu desejo de expressar quanto feliz ela se sentia naquele dia:

“Ela não podia exclamar como louca, “Não foi um dia divino?”
“Que foi?” martelou a vizinha do outro lado.
Nada. *Entendu*”, e Bertha desligou considerando que a civilização era

⁹³ Texto original: “[...] she had come into the nursery at another wrong moment”.

⁹⁴ Texto original: “But she did not dare to. She stood watching them, her hands by her side, like the poor little girl in front of the rich little girl with the doll”.

⁹⁵ Texto original: “Now, don't excite her after her supper. You know you do”.

⁹⁶ Texto original: “[...] coming back in triumph and seizing *her* Little B”.

muito mais que meramente idiota (p. 29).⁹⁷

Ao responder usando o termo francês *Entendu*, numa língua que não é a sua, mais uma vez Bertha expressa sua fraqueza, sua incapacidade de revelar seus verdadeiros sentimentos. O comportamento da protagonista é característico de alguém que vivia e se comportava segundo as normas coletivas preestabelecidas, ou seja, as normas daquela sociedade machista. Além disso, Bertha se dedica ao bom desempenho de suas tarefas: preocupa-se com a organização da casa, atividade para a qual, segundo concepções patriarcalistas, as mulheres geralmente têm um dom “natural”, com os cuidados da filha e com o sucesso profissional de seu marido.

No entanto, é possível perceber em “Bliss” a não aceitação de Bertha do papel social que lhe foi previamente estabelecido. Ana Cristina ressaltava a especificidade da técnica narrativa de Mansfield concernente às mudanças marcantes de tom na narrativa, que ora tende para o poético e ora para o prosaico, quando a narradora nos revela seu olhar de ironia. Sem dúvidas, o tom irônico que perpassa o conto “Bliss” não é casual, pois nos desvenda o inconsciente de Bertha.

Descrita como uma típica mulher burguesa, Bertha tem, segundo a sociedade da época, “tudo” para ser feliz: “não havia que se preocupar com dinheiro” (p. 32),⁹⁸ visto que “a casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios” (p. 32),⁹⁹ completos com empregada, cozinheira e babá. Ela usava belas roupas e jóias de jade, tinha livros, ouvia boa música, o que sugere que freqüentava os concertos. Ainda, Bertha e Harry eram membros de um clube, tinham amigos inteligentes e “uma ótima costureirinha recém-descoberta, e eles iam

⁹⁷ Texto original: “She couldn't absurdly cry: 'Hasn't it been a divine day!' 'What is it?' rapped out the little voice. 'Nothing. Entendu, said Bertha, and hung up the receiver, thinking how more than idiotic civilization was”.

⁹⁸ Texto original: “[...] they didn't have to worry about money”.

⁹⁹ Texto original: “[...] absolutely satisfactory house and garden”.

viajar para o exterior no verão” (p. 32).¹⁰⁰ Dessa forma, não deveria haver motivos para insatisfação e Bertha devia se sentir realizada em seu gratificante papel de esposa e mãe, servindo às necessidades da família.

A protagonista expressa como as pequenas coisas a agradam. Ela demonstra o prazer que sente em preparar um arranjo de frutas para combinar com os tons do novo carpete da sala de estar: “Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa” (p. 25).¹⁰¹ Esse simples dever que consiste em dar uma arrumação elegante às frutas suscita em Bertha uma reação emocional que beira o histérico. No entanto, é preciso que o leitor esteja atento à sensibilidade de Mansfield, para captar o seu tom irônico. O desenrolar da narrativa nos revela que, apenas inicialmente, Bertha expressa esse estado de espírito, pois a ironia da narradora sugere que, na verdade, ela não tem uma vida assim tão satisfatória. Bertha sente que suas lindas roupas, a casa, seus bens, enfim, sua vida, na verdade não lhe satisfazem. Ela apenas vive mais confortavelmente dia após dia e isso é tudo o que conhece ser a felicidade, que se limitava, principalmente, à sua segurança financeira.

As constantes e enfáticas afirmativas de quão feliz Bertha se sente na verdade sugerem que ela está escondendo seus verdadeiros sentimentos de si mesma. As relações interpessoais que mantém com os amigos ajudam-na a preencher o vazio de sua existência, contribuem para a calma aparente de sua vida e colaboram para que ela possa seguir tranqüila o destino de mulher que lhe foi traçado. Além disso, o viver para os outros – marido, filha, amigos – a impede de compreender melhor sua existência, e de empreender um mergulho para dentro de si mesma. Os fatos descritos no decorrer da narrativa expressam seu “ar de revolta contra os códigos da civilização” (1988, p. 17), segundo Ana Cristina. Por exemplo, Bertha demonstra sua indignação por ter pouco contato com seu

¹⁰⁰ Texto original: “[...] and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer”.

¹⁰¹ Texto original: “I must have some purple ones to bring the carpet up to the table”.

bebê, visto que ele estava todo o tempo sob os cuidados da babá: “Que absurdo tudo aquilo. Para que então ter um bebê se é preciso mantê-lo guardado [...] nos braços de outra mulher?” (p. 27).¹⁰²

Ainda sobre a ironia presente em “Bliss”, é relevante analisarmos a nota 34 de Ana Cristina:

Depois de ter visto “a maravilhosa árvore do jardim, completamente em flor, como um símbolo de sua própria vida”, Bertha mergulha num processo de ampla racionalização a respeito das causas de sua felicidade (jovem... se amavam... um bebê adorável... dinheiro... casa e jardim... amigos envolventes... livros... música... ótima costureirinha e cozinheira... férias...) e termina pensando em omeletes fantásticas – ironia maliciosa por parte de KM. (1988, p. 68, grifo nosso).

A insatisfação da protagonista é perceptível já no início da história, quando Bertha questiona: “Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro?” (p. 24).¹⁰³ Metaforicamente, Bertha é um instrumento musical que nunca foi tocado, que permanece fechado num estojo. Assim, não lhe era permitido expressar seus sentimentos, muito menos sua sexualidade. Após desejar ardentemente seu marido, Bertha exclama duas vezes, em voz alta, próxima ao piano: “Que pena que ninguém toca!” (p. 45).¹⁰⁴ Nesse momento, ela é o instrumento musical que deseja, ardorosamente, o “toque” de seu marido. No entanto, Harry é caracterizado como impassível, indiferente aos sentimentos da esposa. A harmonia que Bertha deseja é a satisfação do seu êxtase sexual, que nunca ocorrerá.

O clímax da história atesta a natureza dúbia de Harry, que fingia todo o tempo não gostar de Pearl. A constante implicância com a convidada na verdade era uma tática para encobrir seu relacionamento adúltero. Harry descreve Pearl a Bertha como “fria como

¹⁰² Texto original: “How absurd it was. Why have a baby if has to be kept [...] in another woman’s arms?”

¹⁰³ Texto original: “Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?”.

¹⁰⁴ Texto original: “What a pity somebody does not play!”.

todas as louras, talvez com um toque de anemia cerebral” (p. 30).¹⁰⁵ Quando Bertha diz que há alguma coisa por trás da postura e do sorriso de Pearl, Harry diz que é “muito provavelmente um bom estômago” (p. 30).¹⁰⁶

No conto, a luxúria de Harry e seu desejo por Pearl estão presentes nas referências que ele faz às imagens de prazer oral, que se traduz em termos de alimento em “Bliss”, expressas pelo personagem enquanto degustava seu jantar com prazer. Sobre essas constantes imagens, Ana Cristina faz um comentário sugestivo na nota 5, citando o ensaio de Magalaner, aqui parcialmente transcrito:

A fascinação de Harry por Pearl Fulton se esconde atrás de palavras: ele se expressa com grande facilidade ao falar sobre comida e não esconde sua ‘paixão desenfreada pela carne branca da lagosta’, por ‘sorvetes de pistache – verdes e frios como as pálpebras das dançarinas egípcias’, predileção essa que remete o leitor a uma referência na mesma página sobre as pálpebras de Miss Fulton, que ‘se fecharam pesadamente’ (MAGALANER citado por CESAR, 1988, p. 54).

Embora caracterizado como um grosseirão e, muitas vezes, ridículo, e não ser um companheiro e um pai amoroso, Harry é descrito como competidor, sagaz, astuto, um bom provedor, pois, financeiramente, nada falta à sua família, o que se revela por “sua paixão pela luta – por procurar em tudo que lhe aparecia pela frente mais um teste do seu poder e da sua coragem” (p. 36-37).¹⁰⁷ É interessante ressaltar que Bertha sente verdadeira admiração por essas qualidades do marido e, em contraposição, ela é descrita como frágil, inocente, uma pessoa que não sabe reagir diante de uma situação conflituosa, pois não foi educada social e mentalmente para enfrentar problemas. A descoberta da traição do marido revela-nos uma mulher desprovida de força emocional e iniciativa. Ao se questionar: “E agora, o que vai acontecer?”, possivelmente Bertha não estava incomodada por perder o marido, mas por ter agora que vivenciar uma experiência totalmente inusitada para uma

¹⁰⁵ Texto original: “[...] cold like all blonde women, with a touch, perhaps, of anaemia of the brain”.

¹⁰⁶ Texto original: “Most likely it's a good stomach”.

¹⁰⁷ Texto original: “[...] his passion for fighting--for seeking in everything that came up against him another test of his power and of his courage”.

pessoa acostumada e acomodada a uma vida estável e equilibrada. Vimos que Bertha prefere a pretensa estabilidade de seu lar a encarar a realidade, inclusive ela “mal ousava se olhar no espelho gelado” (p. 24),¹⁰⁸ e quando o faz, vê apenas uma imagem superficial, não buscando um contato com seu próprio ser, com seu íntimo, preferindo ver-se sob o olhar do outro, ao invés de buscar conhecer a si mesma. Assim, não se pode confirmar o que Bertha fez diante dessa nova situação, pois o conto termina de forma inconclusiva. No entanto, a visão final da pereira, que “continuava tão bela e florida e imóvel como sempre” (p. 49),¹⁰⁹ talvez possa ser interpretada como uma fonte de inspiração para Bertha, capaz de lhe dar poder e vitalidade para lutar por uma nova vida. Essa tomada de consciência talvez seja capaz de despertar na personagem um forte desejo de se libertar daquele mundo falso e fútil que a privava de expressar seus reais sentimentos, e que a confinava a uma vida tão impessoal, a uma ilusão de felicidade.

Portanto, Mansfield, através de “Bliss”, antecipa o pensamento libertador feminista de Virginia Woolf, expresso na obra *A Room of One's Own*, de 1928, e num tom anunciatório ressalta o que viria a ser, mais de duas décadas depois, tematizado por Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, publicado originalmente em 1949. Em consonância com o pensamento teórico dessas autoras, “Bliss” é um conto que nos permite uma leitura livre de preconceitos, pois ressalta que a mulher tem o direito e a oportunidade de buscar sua felicidade e libertação, de fazer suas escolhas sem estar condicionada à visão masculina.

Para Nathan: “A conclusão ambígua da história confirma que a “conexão” que ela (Bertha) finalmente estabeleceu com sua adormecida sexualidade é válida, embora atrasada, e que ela persistirá, mesmo tendo sido privada de sua realização” (1988, p. 75,

¹⁰⁸ Texto original: “She hardly dared to look: into the mirror”.

¹⁰⁹ Texto original: “[...] the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still”.

grifo nosso).¹¹⁰ A autora ressalta ainda que: “a lamentosa pergunta final de Bertha: “‘E agora, o que vai acontecer?’”, permanece suspensa no ar, reforçando a ambigüidade intencional de Mansfield (p. 75, grifo nosso).¹¹¹ Assim, as palavras da estudiosa nos levam a considerar que o descortínio da sexualidade de Bertha, que estava apenas adormecida, a levará à busca de sua identidade, escondida por trás de regras e imposições sociais estabelecidas por homens, forjadas para aprisioná-la. Esse viés desconstrutor do patriarcalismo, presente em “Bliss”, pode ter sido a gênese do interesse de Ana Cristina pelo conto. Para tal confirmação, consideraremos sua tradução e paratextos (prefácio e notas), visto que estes são reveladores do posicionamento crítico da tradutora.

3. 3 – “Bliss” em tradução

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 (MANSFIELD citada por CESAR, 1988, p. 10).¹¹²

Foi em um quarto todo seu, na casa de Colchester, Inglaterra, que Ana Cristina realizou a tradução de “Bliss”. Segundo Moriconi, nesse “lugar fixo, próprio, estável, tranqüilo”, na verdade “uma espécie de simulacro material daquilo que significava para ela

¹¹⁰ Texto original: “[...] the story’s ambiguous conclusion confirms that the “connection” she has finally made with her dormant sexuality is valid although belated, and that it will persist even though she has been deprived of its fulfillment”.

¹¹¹ Texto original: “Her final wailing question, “Oh, what is going to happen now?” remains suspended in the air, reinforcing Mansfield’s intentional ambiguity”.

¹¹² Essa e outras citações que se seguem à obra de Katherine Mansfield, que serviram de epígrafes à dissertação “O Conto ‘Bliss’ Anotado”, publicado em *Escritos da Inglaterra* (1988), foram extraídas pela tradutora de cartas escritas por Mansfield a seu marido John Middleton Murry.

(Ana Cristina) o quarto do apartamento (de seus pais) da Tonelero” (1996, p. 128), a poeta-tradutora realizou sua dissertação de mestrado intitulada “O Conto ‘Bliss’, Anotado”, com a qual obteve o grau de mestre *with distinction*, na Universidade de Essex (1979-1981), “a primeira ‘distinction’ que o programa de tradução daquela universidade ganhava em anos”, ressalta Moriconi (p. 128).

A tradução de Ana Cristina do conto de Mansfield não foi realizada com o intuito de ser publicada. Ao redigi-la, e suplementá-la com prefácio e 80 notas, sua preocupação foi puramente acadêmica. Segundo Ana Cristina, se fosse publicar sua dissertação, apenas a nota 1 seria incluída. Postumamente, sua mãe, Maria Luiza Cesar, reuniu os estudos tradutórios de Ana Cristina, entre eles a dissertação “O Conto ‘Bliss’ Anotado”, e os publicou na obra *Escritos da Inglaterra* (1988). Na contracapa, Maria Luiza Cesar faz a seguinte citação à tradução realizada pela filha do conto “Bliss”:

Ao longo de todo o trabalho ela (Ana Cristina) vai contando as dificuldades que teve e as soluções que encontrou dentro das sutilezas de cada língua, quais os vícios que tentou evitar, as repetições que inventou para não truncar as frases em português, os pronomes que precisou eliminar para não cair em transcrições literais. Explica, enfim, o que é traduzir, demonstrando pela palavra escrita o respeito dos que trabalham com ela e permitindo ao leitor brasileiro vislumbrar essa paisagem tão diferente – e tão bonita – que é a língua inglesa.

Portanto, a técnica desenvolvida por Ana Cristina a levou a elaborar como dissertação de mestrado uma tradução comentada, rica em notas de pé de página, nas quais tece considerações sobre a própria tradução, declara sua preocupação constante com o tom, o estilo e as expressões idiomáticas, possibilitando ao leitor uma análise sobre o próprio ato de traduzir.

Com esse trabalho, Ana Cristina comprova que a prática tradutória requer criação e renovação, pois sua atividade não se caracteriza pela transposição objetiva, fato que torna o/a tradutor/a invisível em sua releitura ou reescrita. Ao contrário, Ana Cristina ressalta,

através de teoria e prática, que a tradução se refere mais corretamente a uma apropriação, a uma reescrita do texto por meio da qual novos significados são forjados, devido à interação de linguagens. Em sua tradução, percebe-se que novas leituras emergem a partir dos resvalos, das margens e suplementações resultantes do confronto entre as culturas e as línguas. Pode-se afirmar que Ana Cristina, em sua tradução, reconstrói a trama imprimindo-lhe traços pessoais, como sugere o mito de Penélope.

Em fevereiro de 1980, época em que se encontrava na Inglaterra e redigia sua tradução de “Bliss”, Ana Cristina escreveu o ensaio “Pensamentos Sublimes sobre o Ato de Traduzir”, publicado na obra *Crítica e Tradução* (1999, p. 233-240), no qual ela aborda a tradução literária. Segundo ela:

Há dois movimentos possíveis no ato de traduzir.

1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar o leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. As variações vão desde o *trot* (=tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão literatizada. Tentação recorrente (ou às vezes recurso inevitável): explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original.

2) Um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do *trot* compromissado com o leitor, àquela coisa fascinante que são as “imitações” – o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê (Robert Lowell tem um belo livro chamado *Imitations*, em que ele imita os seus queridos) (1999, p. 233-234).

Considerando-se as notas presentes em “O Conto ‘Bliss’ Anotado”, pode-se afirmar que Ana Cristina traz à língua portuguesa uma versão pessoal do texto de Mansfield usando, de forma recorrente, “o recurso inevitável” por ela mencionado: em todo o conto, Ana Cristina busca “explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original”. Através de suas notas, ela

transmite aos seus examinadores a cultura e o conhecimento da língua inglesa que possuía, enriquecendo o texto-fonte, suplementando-o, numa visão derrideana. Portanto, nosso maior interesse na análise da tradução de Ana Cristina do conto “Bliss” é buscar, através do prefácio e das notas por ela acrescentados ao texto original, marcas de sua postura crítico-literária e de seu gênero.

O prefácio e as notas de pé de página inseridos por Ana Cristina adquirem grande importância em sua tradução, assumindo um caráter primordial, o *status* de “suplemento”, segundo a proposta desconstrutivista de Jacques Derrida, para quem os paratextos são tão relevantes quanto o corpo principal. No caso do texto produzido por Ana Cristina, os paratextos possibilitam ao leitor maior compreensão do texto-fonte, ampliando-o e conferindo-lhe novos significados, graças às citações referentes à cultura e à língua inglesa.

Como enfatizado por Sherry Simon (1996) e Douglas Robinson (1995), o prefácio é uma das estratégias adotadas pelas tradutoras feministas, no qual elas tecem comentários referentes à sua prática tradutória, informando ao leitor os desvios por elas cometidos a favor de uma reescritura subversivamente feminina. Também o prefácio de Ana Cristina à tradução do conto “Bliss” é direcionado para seu exercício tradutório. Ela o dividiu em duas partes: na primeira, ela faz referência às notas de pé de página, classificando-as em notas referentes aos problemas gerais de interpretação, aos problemas de sintaxe, às suas escolhas idiossincráticas (como dicção e tom) e outras relacionadas aos problemas estilísticos. Na segunda parte, intitulada “Tradução”, ela faz algumas análises acerca do conto “Bliss” que se tornam necessárias para a compreensão de certas notas e as justifica. Baseada em estudiosos da ficção narrativa, como Robert B. Heilman e Norman Friedman, Ana Cristina utiliza seus conceitos teóricos para tecer comentários sobre seu objeto de análise.

Nas 80 notas escritas por Ana Cristina, o leitor encontra referências às estratégias e aos recursos por ela adotados ao longo de sua prática tradutória. Citando Nabokov, Ana Cristina declara seu desejo de “que as traduções tenham muitas notas de pé de página, notas que subam, como arranha-céus, até o topo das páginas, deixando entrever apenas a tênue sugestão de uma linha de texto entre o comentário e a eternidade” (NABOKOV citado por CESAR, 1988, p. 118). Suas notas abarcam as estratégias por ela adotadas ao longo da tradução, e os recursos que se tornaram necessários à transposição do conto para a língua portuguesa. Devido ao grande número, as notas foram publicadas ao final da dissertação e se tornaram um recurso primordial para o processo tradutório, conforme descreve Ana Cristina:

Aqui, as notas de pé de página, essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria substância do texto. Trata-se, na realidade, de uma dissertação formada por notas de pé de página, expressão essa que deixa de ter propriedade, uma vez que as notas ultrapassam o espaço reduzido de um pé de página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado. Inicialmente, não tive essa intenção. Pretendia escrever um ensaio geral sobre a tradução para o português do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, completando-o com notas de pé de página, que abarcariam problemas específicos. Mas o processo se subverteu espontaneamente (ou se inverteu) e logo ficou evidente que as notas haviam absorvido toda a substância primordial do ensaio “a respeito da tradução”. Mais ainda: as oitenta notas acabaram ficando mais extensas do que a própria história ou sua tradução e foram desvendando gradualmente a forma como o processo de tradução se estava efetuando; elas convergem, passo a passo, para os movimentos da mão e da mente do tradutor, incluindo digressões que não são eruditas, problemas de interpretação literária e algumas perplexidades sobre os próprios personagens, que não puderam ser adequadamente resolvidas (1988, p. 12, grifo nosso).

As palavras acima citadas comprovam que o pensamento teórico-crítico de Ana Cristina estava em perfeita consonância com os estudos pós-estruturalistas que se desenvolviam nas décadas de 70 e 80. Conforme já mencionado, Derrida enfatizava em seus escritos a desestabilização dos conceitos binários tão valorizados pelo estruturalismo, como a subversão das hierarquias original/tradução, texto/interpretação, etc. Derrida pretendia que o comentário fosse além do texto, ou seja, que as margens ocupassem a

posição de centro – o “ex-cêntrico, o *off*-centro”, segundo Hutcheon (1991, p. 88).

Na tradução de Ana Cristina, conforme ela própria esclarece na citação acima, as notas “ultrapassam o espaço reduzido de um pé de página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado”. Citando Genette, poderíamos até mesmo questionar o caráter paratextual das notas de Ana Cristina, visto que elas se situam em uma zona intermediária entre texto e paratexto.

Essas notas espalhadas pelo texto tradutório de Ana Cristina são sinais evidentes da fecundidade de suas pesquisas. Ao escrevê-las, a tradutora confessa que não pôde “evitar algumas exclamações subjetivas (impróprias de um tradutor). Espero que o leitor atento e culto releve o fato” (1988, p. 16). No entanto, veremos que há notas que merecem atenção especial, considerando-se que elas podem revelar o interesse de Ana Cristina pelo conto, bem como o porquê de sua insistência em determinadas questões. Destas, há duas que se destacam, visto que enfatizam a preocupação da tradutora com a questão do gênero.

Não aleatoriamente, Ana Cristina optou por resgatar um conto escrito há mais de 60 anos (considerando-se que a tradução se deu entre 1979 e 1981), mas cuja temática retrata, e antecipa, questionamentos comuns à contemporaneidade, a saber, a dificuldade de representação de papéis fixos, a reivindicação da possibilidade de se transitar entre espaços, sem necessariamente se deter em um ponto específico, de se ocupar um espaço liminar. Dessa forma, a tradução de Ana Cristina comprova que suas preocupações reverberam os questionamentos acerca do gênero que emergiam na década de 70. Além disso, devemos considerar a opção de Ana Cristina por um conto escrito por outra mulher e, mais interessante, um conto de Mansfield, que foi educada dentro do padrão de moral inglês da década de 20 do século passado, mas que viveu entre amores femininos e masculinos.

Vimos que Ana Cristina traduziu “Bliss” num período pós-tropicalista, marcado,

principalmente, pela revolução sexual, em que o erotismo feminino e a homossexualidade emergiam nos textos literários. Desse modo, as notas 1 e 41 do ensaio de Ana Cristina ressaltam a preocupação da tradutora com a temática do gênero, apontando a questão do homoerotismo da protagonista Bertha Young, bem como a homossexualidade masculina, que se faz presente no conto através do personagem Eddie Warren. Para confirmar as assertivas feitas, analisaremos nesse momento a nota 1, visto que esta seria a única que Ana Cristina acrescentaria para os leitores brasileiros, caso sua tradução fosse publicada:

A tradução de 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 a palavra êxtase, porque ela exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra felicidade – ou é mais forte do que ela (1988, p. 50).

É interessante ressaltar que foi Érico Veríssimo quem realizou a primeira tradução de “Bliss” para a língua portuguesa, publicada na coleção Nobel, da Editora Globo. Em sua tradução, Érico Veríssimo não fez qualquer menção ao porquê da tradução de “Bliss” por “Felicidade”. Julieta Cupertino, que também traduziu esse conto para a língua portuguesa, teve sua tradução publicada no livro *Felicidade e Outros Contos* (1991). Nesta, Cupertino apresenta apenas três notas ao leitor, sendo a mais relevante a citada abaixo, na qual a tradutora se refere à dificuldade que encontrou para efetuar a tradução do título:

Tal como saudade em português, *bliss* é uma palavra inglesa sem correspondente exato em outras línguas. Êxtase, felicidade total, euforia, há muitas traduções possíveis, mas nenhuma atende a todas as nuances da palavra original. Preferimos felicidade, simplesmente, por ser a opção mais simples, não excessiva, embora fique faltando alguma coisa. (1991, p. 11, grifo nosso).

Por sua vez, Ana Cristina ressaltou que o termo “êxtase” “tem uma aguçada tonalidade religiosa e não pode ser confundida com *just plain happiness* (felicidade)”

(1988, p. 50, grifo nosso). A tradutora justifica sua afirmação:

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 próprios do imaginário (1988, p. 50, grifo nosso).

Ana Cristina enfatizou ainda que essa palavra nos remete a uma sensação de “suprema alegria”, que ocorre, entre outras situações, “em fantasias homossexuais”. Ela prossegue:

Uma citação interessante de C. (Christopher) 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” (1988, p. 50, grifos nossos).

Assim o fazendo, Ana Cristina retoma e ressalta a temática abordada por Mansfield, a saber, o desejo homoerótico feminino, sentimento que se relaciona, em “Bliss”, à atração de Bertha por Pearl.

Nessa nota 1, a tradutora destaca ainda, a partir da obra citada de Paul Piazza, *Christopher Isherwood, Myth and Anti-Myth*, o sentimento despertado no personagem homossexual do livro de Isherwood, intitulado *A Single Man*. O sentimento é assim descrito:

...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 a mulher (PIAZZA citado por CESAR, 1988, p. 51, grifo nosso).

Nesse sentido, ao buscar ressaltar a incompletude do termo êxtase em relação a *bliss*, Ana Cristina enfatiza a questão de gênero, esclarecendo ao leitor que este é um sentimento tipicamente feminino, referindo-se ao desejo homossexual que Bertha sente naquela noite. Tal fato se comprova pelo trecho em que, descrevendo o êxtase da personagem, Mansfield declara: “Acho que isso acontece muito raramente entre mulheres” (p. 53).¹¹³

Também a nota 41 nos permite afirmar que Ana Cristina está preocupada em tornar visível em sua tradução a temática do homossexualismo, trazida à tona por Mansfield, quando ela imprime uma entonação diferente na linguagem do personagem Eddie Warren, como vemos na citação abaixo:

“I have had such a dreadful experience with a taxi-man; he was *most* sinister. I couldn’t get him to *stop*. The *more* I knocked and called the *faster* he went. And in the moonlight this *bizarre* figure with the *flattened* head *crouching* over the *lit-tle* wheel...” (MANSFIELD, 1988, p. 35).¹¹⁴

“Acabo de ter uma experiência terrível com o motorista do táxi; era um tipo dos *mais* sinistros, disparando pelas ruas, e eu não conseguia fazer que ele parasse. Quanto *mais* eu batia *mais* ele corria. Aquela figura *bizarra* à luz do luar com a cabeça *achatada*, todo encolhido em cima do volante...” (CESAR, 1988, p. 35).

Nessa nota, Ana Cristina justifica sua tradução:

O uso de grifos na linguagem de Eddie Warren dá origem a uma entonação plausível em português, que poderá sugerir um modo afetado de falar, como o discurso caricatural de um homem homossexual. Sem mais comentários (1988, p. 71, grifo nosso).

Nessa e em outras passagens, Ana Cristina não deixa de enfatizar, assim como fez Mansfield, a afetação da fala de Eddie Warren, deixando em grifo palavras do discurso do personagem. Portanto, na tradução do conto de Mansfield, Ana Cristina, como o fizera Mansfield, torna visível o seu posicionamento em relação à temática do gênero, tão em

¹¹³ Texto original: “I believe this does happen very, very rarely between women”.

¹¹⁴ A referência ao texto em inglês de *Bliss* foi extraída do livro *Escritos da Inglaterra* (1988).

voga nas décadas de 70 e 80.

Outra estratégia utilizada pelas tradutoras canadenses que se faz presente na tradução de Ana Cristina é o suplemento. Esse recurso, como já mencionado, tem como objetivo compensar as muitas diferenças existentes entre as línguas através de mudanças intervencionistas que são feitas ao longo da tradução. Nesse sentido, embora tenha traduzido *bliss* por êxtase, Ana Cristina escolheu usar o título inglês entre parênteses, com o objetivo de mostrar ao leitor brasileiro que o termo português não abarca todo o sentido que a palavra inglesa *bliss* transmite.

Ao longo de sua tradução, Ana Cristina inseriu diversas notas nas quais declara sua preocupação em transmitir ao leitor o ponto de vista de Bertha, isto é, o quanto aquele êxtase alterava os sentidos da personagem. Na nota 4, Ana Cristina afirma que, em busca de um efeito melhor, ou seja, com a intenção de descrever com mais intensidade o êxtase de Bertha, ela praticou, “por vezes, uma intervenção drástica, alterando semanticamente o original” (1988, p. 53). Como exemplo, a tradutora cita a resposta dada por Bertha à seguinte pergunta de Eddie: “Tem lua cheia hoje, sabe?” (p. 36). A resposta de Bertha, a saber, “She wanted to cry: ‘I am sure there is – often – often!’” (p. 53), poderia ter sido traduzida literalmente como: “Ela teve vontade de gritar: ‘É claro que sei – muitas vezes – muitas vezes’”. No entanto, Ana Cristina a traduziu como: “Ela queria gritar: Eu sei que tem – eu sei – eu sei!” (p. 53). A iteração escolhida por Ana Cristina, “eu sei – eu sei”, possibilita ao leitor perceber, com muito mais facilidade, o espírito impetuoso, aflito de Bertha naquela noite.

Na nota 5 Ana Cristina ressalta como se deu a tradução da passagem grifada abaixo:

“What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you’d suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?” (p. 55, grifo nosso).

Uma tradução possível seria:

O que pode alguém fazer quando se tem trinta anos e, virando a esquina de repente, é tomado por um sentimento de absoluta felicidade – felicidade absoluta! – como se tivesse engolido um pedaço brilhante do sol de fim de tarde e ele estivesse queimando o peito, irradiando um pequeno chuveiro de chispas para dentro de cada partícula do corpo, para cada ponta de dedo?

Ana Cristina faz menção às suas escolhas tradutórias, feitas a fim de ressaltar o êxtase de Bertha:

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 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 (1988, p. 55, grifo nosso).

Na nota 6, Ana Cristina declara: “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” (1988, p. 56). Isso porque, segundo a tradutora, Mansfield demonstra que “sentia carinho por Bertha e respeitava seus sentimentos, tornando-se, assim, possível uma identificação” (p. 56). Dessa forma, Ana Cristina afirma ainda que optou, em alguns momentos, “por cortes que eliminassem uma tradução exagerada ou deselegante” (p. 55). Podemos citar como exemplo a seguinte passagem:

... ‘a little shower’ é uma expressão que considere intraduzível, porque ‘chuveirinho’ soa prosaico demais, parece palavra muito ligada à idéia de um banheiro, em português. A solução foi encontrar um verbo mais rico e confiar na força da bela palavra ‘centelhas’, que contém, igualmente, a idéia do movimento sugerido por ‘a little shower of sparks’: “... irradiando centelhas para cada partícula (1988, p. 55).

Na nota 45, a tradutora faz menção ao momento em que Bertha se questiona: “What was there in the touch of that cool arm that could fan – fan – start blazind – blazing – the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?” (1988, p. 72), cuja tradução literal seria: “O que havia naquele braço frio, que podia avivar – atizar – atizar – o fogo da felicidade com o qual Bertha não sabia o que fazer?”. Ao buscar dar mais ênfase ao sentimento da personagem, Ana Cristina optou por: “O que é que havia no contato com aquele braço que atizava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo?” (p. 72). A primeira tradução, segundo Ana Cristina, “parece artificial e pesada (embora correta)” (p. 72). Sobre a grande presença das iterações no conto de Mansfield, como a acima citada, Ana Cristina declara, na nota 78, que estas repetições “representam o eco do caráter obsessivo das emoções de Bertha [...], usadas para exprimir as modulações das ondas de êxtase, como se fossem algo indescritível” (p. 82). Através dos exemplos citados, podemos afirmar que Ana Cristina realizou algumas intervenções ao longo de sua tradução com o objetivo de mostrar ao leitor brasileiro o sentido que o termo êxtase possui, e o quanto esse sentimento influenciou Bertha.

Como vimos no capítulo dois desta dissertação, um dos meios usados por Barbara Godard em sua tradução de obras de Nicole Brossard para o inglês foi deixar alguns termos na língua original, o francês. Semelhantemente, Ana Cristina optou por não traduzir o termo *Miss* para o português. Na nota 25, a tradutora esclarece ao leitor as duas razões que a levaram a deixar o termo em inglês:

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 de 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 (1988, p. 65).

Além disso, encontramos ao longo da tradução de Ana Cristina algumas intervenções feitas por ela para que o leitor brasileiro possa compreender melhor a cultura inglesa, na qual está inserida o conto “Bliss”. Como exemplo, ao optar por traduzir a palavra *nanny* por babá, Ana Cristina acrescentou a nota 19, na qual ela transmite ao leitor dados referentes à importância dessa figura para o sistema social inglês. Nesta, a tradutora elucida, a partir do livro de Jilly Cooper, intitulado *Class*, que “as classes dominantes (inglesas) são criadas quase que exclusivamente por babás pertencentes à classe operária, tendo os pais abdicado de qualquer responsabilidade para com os filhos” (COOPER citado por CESAR, 1988, p. 63). A tradutora continua descrevendo “a relação de bajulação, amor e raiva que existe entre a esposa e a babá” (1988, p. 63), considerando-se que, no conto “Bliss”, Bertha e a *nanny* possuem um sentimento de rivalidade. Nesse sentido, podemos inferir que a nota de Ana Cristina esclarece ao leitor um dado cultural inglês relevante para a compreensão do conto de Mansfield.

Outra nota de Ana Cristina que merece destaque é a 29, na qual ela faz nova menção ao ensaio de Magalaner. Ao buscar, com essa nota, justificar sua tradução de *pear tree* por “árvore”, a tradutora permite ao leitor entrar em contato com outra informação cultural inglesa que se faz presente no conto “Bliss”, ou seja, a pereira:

Na realidade, há muitas explicações a respeito da preferência da autora (Mansfield) 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 repousar 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 (MAGALANER citado por CESAR, 1988, p. 66, grifo nosso).

A nota acrescida por Ana Cristina levou-nos à análise da música abaixo, intitulada “The Twelve Days of Christmas” (“Os Doze Dias de Natal”), que enfatiza o caráter simbólico e a influência que a pereira exerce na cultura inglesa, conforme lemos:

The first day of Christmas my true love
 sent to me
 A partridge in a pear tree.
 The second day of Christmas my true love
 sent to me
 Two turtle doves
 And a partridge in a pear tree.
 The third day of Christmas my true love
 sent to me
 Three French Hens
 Two turtle doves
 And a partridge in a pear tree.
 The fourth day of Christmas my true love
 sent to me
 Four Colly birds . . .
 The fifth day of Christmas my true love
 sent to me
 Five gold rings . . .
 The sixth day of Christmas my true love
 sent to me
 Six geese a-laying . . .
 The seventh day of Christmas my true love
 sent to me
 Seven swans swimming . . .
 The eighth day of Christmas my true love
 sent to me
 Eight maids a-milking . . .
 The ninth day of Christmas my true Love
 sent to me
 Nine drummers drumming . . .
 The tenth day of Christmas my true love
 sent to me
 Ten pipers piping . . .
 The eleventh day of Christmas my true love
 sent to me
 Eleven ladies dancing . . .
 The twelfth day of Christmas my true love
 sent to me
 Twelve lords a-leaping,
 Eleven ladies dancing,
 Ten pipers piping,
 Nine drummers drumming,
 Eight maids a-milking,
 Seven swans a-swimming,
 Six geese a-laying,
 Five gold rings,
 Four Colly birds,
 Three French hens,
 Two turtle doves,

No primeiro dia de natal, meu verdadeiro
 amor me deu
 Uma perdiz numa pereira.
 No segundo dia de natal, meu verdadeiro
 amor me deu
 Duas rolinhas rajadas
 E uma perdiz numa pereira.
 No terceiro dia de natal, meu verdadeiro
 amor me deu
 Três pintinhos franceses,
 Duas rolinhas rajadas
 E uma perdiz numa pereira.
 No quarto dia de natal, meu verdadeiro
 amor me deu
 Quatro pássaros canoros...
 No quinto dia de natal, meu verdadeiro
 amor me deu
 Cinco sinos dourados...
 No sexto dia de natal, meu verdadeiro amor
 me deu
 Seis gansos pousados...
 No sétimo dia de natal, meu verdadeiro
 amor me deu
 Sete cisnes nadando...
 No oitavo dia de natal, meu verdadeiro amor
 me deu
 Oito amas de leite amamentando...
 No nono dia de natal, meu verdadeiro amor
 me deu
 Nove tamboreiros tamborilando...
 No décimo dia de natal, meu verdadeiro
 amor me deu
 Dez gaiteiros tocando...
 No décimo primeiro dia de natal, meu
 verdadeiro amor me deu
 Onze damas dançando...
 No décimo segundo dia de natal, meu
 verdadeiro amor me deu
 Doze cavalheiros saltando,
 Onze damas dançando,
 Dez gaiteiros tocando...
 Nove tamboreiros tamborilando...
 Oito amas de leite amamentando...
 Sete cisnes nadando...
 Seis gansos pousados...
 Cinco sinos dourados...
 Quatro pássaros canoros...
 Três pintinhos franceses,
 Duas rolinhas rajadas,

And a partridge in a pear tree.¹¹⁵

E uma perdiz numa pereira.

Durante séculos, essa canção faz parte da cultura inglesa. Foi através dela que os doze dias de Natal se tornaram uma tradição para o povo inglês e irlandês. Mais tarde, essa canção atravessou o mar, chegando ao continente europeu e à América do Norte. “The Twelve Days of Christmas” foi composta porque, entre 1558 e 1829, os católicos que viviam na Inglaterra não tinham liberdade de praticar, nem ensinar, suas doutrinas às crianças, pois poderiam ser presos pelas autoridades e protestantes, caso insistissem em seu culto. No entanto, durante todo esse período, os fiéis persistiram em ensinar seu catecismo aos jovens, utilizando, para tal, a canção acima, cujos versos simbólicos, compreendidos pelos católicos, eram ocultos ao governo. Dessa forma, as autoridades ouviam-na, mas nada entendiam, e pensavam ser esta mais uma cantiga infantil. Mas cada elemento que a compõe possui um sentido que está além da palavra escrita, como a pereira, que simboliza a cruz para o povo cristão.

Assim, embora Ana Cristina tenha tecido considerações referentes à pereira em sua tradução de “Bliss”, ela preferiu traduzir a expressão *pear tree* por árvore, considerando-se que, para a cultura de língua portuguesa do Brasil, pereira é “uma palavra desarmoniosa e inexpressiva (em termos de experiência)” e que, “em inglês a palavra pereira sugere uma imagem que não tem correspondência na experiência de um leitor de língua portuguesa” (1988, p. 66-67). Porém, Timothy Webb, um dos examinadores da dissertação de mestrado de Ana Cristina, em referência a essa tradução, ressalta que o “significado específico dessa árvore é fundamental para a história – o leitor precisa ficar consciente disso. A melhor solução não é a omissão da palavra ou a busca de uma alternativa, mas a inclusão de uma

¹¹⁵ A letra da música “The Twelve Days of Christmas” em inglês, sua correspondente tradução para o português, de autoria desconhecida, bem como os dados que se seguem nessa dissertação a respeito dessa letra, composta pelos irmãos Olsen Twins, foram todos consultados na internet, no dia 8/04/06, e estão disponíveis no site: <http://natalnomundo.sites.uol.com.br/12dias.html>.

nota que explique o significado cultural da árvore para os leitores brasileiros” (p. 92). Nesse sentido, a crítica de Timothy Webb é relevante, pois, como mencionado, Mansfield inseriu em “Bliss”, não aleatoriamente, um dos mais importantes símbolos culturais do Natal inglês.

Vale retomarmos o pensamento desenvolvido pela teórica brasileira da tradução Rosemary Arrojo, para quem, em seu ensaio “Feminist, “Orgasmic” Theories of Translation and Their Contradictions” (1995), o prazer autoral da tradutora reside em sua capacidade de, através de seu exercício tradutório, poder produzir novos significados, tornando-se co-autora do texto original (p. 68). Dessa forma, vimos que Arrojo faz críticas ao projeto tradutório das tradutoras feministas canadenses, que privilegiavam o uso de metáforas violentas e recorriam a estratégias subversivas da linguagem para dar voz à mulher. Nesse sentido, pode-se afirmar que Ana Cristina, embora estivesse mais próxima, temporalmente, das tradutoras feministas canadenses e tenha utilizado em sua tradução de “Bliss” alguns recursos adotados por elas, como o prefácio e as notas de pé de página, sua tradução antecipou práticas que vieram a ocupar espaço no trabalho tradutório de Suzanne Jill Levine, o que se comprova em sua obra já analisada *The Subversive Scribe*, de 1991, publicada há exatos dez anos após a tradução de Ana Cristina.

Alguns dados confirmam a assertiva acima: ambas, Ana Cristina e Levine demonstram ter a mesma preocupação com a técnica, e levam em questão o ritmo e a sonoridade em suas traduções. Vale citarmos as palavras escolhidas por Ana Cristina das cartas de Mansfield, que constituem a primeira epígrafe das três, da mesma autora, que Ana Cristina escolheu para o seu próprio texto: “Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão em 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 (MANSFIELD citada por CESAR, 1988, p. 10).

A técnica desenvolvida por Ana Cristina está descrita nas palavras escolhidas por mim como epígrafe a esse subcapítulo, nas quais se pode perceber a preocupação da tradutora com o “som de cada frase”, “com a cadência de cada parágrafo”. Ainda nessa mesma epígrafe, Ana Cristina declara que leu, inúmeras vezes, sua tradução de “Bliss”, como se “estivesse repassando uma peça musical”, buscando encontrar a “expressão perfeita, até lograr alcançá-la por completo”. O mesmo fez Levine que, como vimos no capítulo dois deste trabalho, lia em voz alta sua tradução do texto de Manuel Puig.

Em busca do ritmo apropriado de “Bliss” para o português, Ana Cristina recorreu à utilização de vários recursos, como a contração da sintaxe, visto que a língua portuguesa é menos econômica que a língua inglesa. Mesmo assim, sua tradução de “Bliss” para o português tem um número maior de palavras que o texto original em inglês. Na citação abaixo, ela declara:

Por isso, fui compelida, freqüentemente, a contrair a sintaxe, a fim de conseguir um enunciado mais sintético em português – pelo menos do ponto de vista literal. E havia giros sintáticos em inglês, que não teriam correspondência em português, pelo menos do ponto de vista literal. Esse procedimento incluiu a supressão consciente de pronomes supérfluos, a condensação de dois ou três períodos diferentes através de estruturas subordinativas e, às vezes, a alteração na ordem das palavras, para se conseguir melhor ritmo e tensão (1988, p. 13-14).

Outro dado de relevância a ser mencionado na tradução de Ana Cristina é a preocupação por ela demonstrada em apresentar aos leitores a cultura do texto original, ou seja, a inglesa. Essa característica está também presente na tradução de Levine do texto de Puig, na qual ela busca maneiras de ressaltar a importância dos tangos citados nas epígrafes do texto original, essenciais para o enredo. Já Ana Cristina apresenta, em suas notas, além de dados esclarecedores sobre a própria língua do texto original, os significados culturais da *nanny* e da pereira para o povo inglês.

Também a tradução dos apelidos do Sr. e da Sr^a. Knight do conto “Bliss”, a saber, “Face” e “Mug”, mereceram destaque na nota 38 de Ana Cristina. Segundo Levine, os

nomes precisam ser traduzidos, mas devem ter um significado para o leitor. Dessa forma, Ana Cristina declara que, inicialmente, teve o desejo de conservar os apelidos, assim como fez com todos os nomes próprios do conto. No entanto, segundo ela:

... decidi usar a expressão “cara ou coroa”, com suas interessantes ressonâncias (*heads or tails*: o jogo em que se atira uma moeda para o alto, para se ganhar uma aposta), e alterá-la ligeiramente, uma vez que “cara” seria um apelido absurdo (tanto significa *querida* como *rosto*). Consegui, assim, chegar a “careta e coroa”, palavras que serão entendidas como uma deformação intencional da expressão relativa a cabeças ou caudas. “Careta” significa *grimace* ou *grin* e poderia, facilmente, ser usada como apelido (é também uma gíria moderna que define uma pessoa muito formal). “Coroa” (*crown*) também é gíria (menos recente), usada em relação a homens ou mulheres de meia-idade. Pode ser usada em tom de carinho ou de sarcasmo (1988, p. 70).

Enfim, tomando de empréstimo as palavras de Levine para se referir à tradução de Ana Cristina do conto de Mansfield, podemos afirmar que esta desmente o pensamento de que a “tradicional virtude das tradutoras, principalmente de prosa, tem sido sua invisibilidade como modestas escribas, rabiscando textos transparentes no porão do castelo da Literatura” (1991: xii).¹¹⁶ Em “O Conto ‘Bliss’ Anotado”, Ana Cristina não se revela uma ‘modesta escriba’ subserviente: além de ter escolhido traduzir um texto que traz à tona uma temática em efervescência nas décadas de 70 e 80, a saber, o homoerotismo, a técnica tradutória de Ana Cristina apresenta o germe das teorias e práticas contemporâneas da tradução. Nesse sentido, Ana Cristina se apresenta como uma tradutora pós-moderna, cuja preocupação não reside numa tradução “orgásmica” do original, mas seu prazer está em sua interferência na rede de significados do texto original, como declara Arrojo (1995). Ao traduzir “Bliss” para a língua portuguesa, ela reconstrói a trama, imprimindo-lhe oitenta notas, como que confeccionando uma colcha, um *patchwork*, à moda de Penélope. E nesse trabalho de tecer, tipicamente feminino, Ana Cristina atinge o seu intento inicial, expresso pelas palavras de Mansfield, que constitui a última epígrafe das três escolhidas

¹¹⁶ Texto original: “The traditional virtue of translators, particularly prose translators, has been their invisibility as humble scribes, scribbling transparent texts in the cellar of the castle of Literature”.

pela tradutora: “Quero escrever uma espécie de longa elegia... Talvez não em forma de poesia, nem tampouco em prosa. Quase certamente numa espécie de prosa especial” (MANSFIELD citada por CESAR, 1988, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do peito... (*Katherine Mansfield*, “Bliss”)¹¹⁷

Ao longo dessa dissertação, vimos que Katherine Mansfield e Ana Cristina Cesar tiveram uma trajetória de vida que se assemelha em diversos sentidos. Muito cedo, ambas demonstraram ter dom para as letras: enquanto Mansfield se dedicou a contar histórias, Ana Cristina recitava versos que ela própria compunha, enquanto sua mãe, Maria Luiza Cesar, registrava-os. Mas elas não deixaram apenas contos e poemas. Como mencionado, o acervo de Mansfield e de Ana Cristina se compõe de cartas e diários íntimos, visto que elas tinham a mesma predileção pelos gêneros confessionais. Ainda, elas escreveram resenhas e críticas literárias, sendo que alguns desses textos foram publicados em vida, já outros o foram postumamente. Vimos que a produção intelectual dessas autoras foi interrompida pelo curto período de vida que tiveram, pois Mansfield foi vencida pela morte aos 34 anos, no auge de seu poder de criação, vítima da tuberculose, enquanto Ana Cristina resolveu se despedir aos 31 anos.

Buscamos ressaltar nesse trabalho que a aproximação maior entre Ana Cristina e Mansfield se deu pela escolha da primeira pela tradução do conto “Bliss”, para o português, escrito por Mansfield em 1918. Ressaltamos que Mansfield ocupa um lugar de transição, visto que ela viveu em uma época de intensa efervescência sócio-histórico-cultural, e que a escrita de “Bliss” foi informada por questionamentos que emergiram nesse período, como a luta por parte das mulheres para serem ouvidas, vistas e lidas.

Demos destaque ao interesse formal e temático de Ana Cristina por esse conto, que a levou a apresentar, como dissertação de mestrado, uma tradução comentada de “Bliss”. Consideramos a importância da prática tradutória para a formação da identidade autoral de Ana Cristina, para o aprimoramento do seu método poético, visto que ela se apropriou não

¹¹⁷ Texto original: “[...] as though you’d suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun”. Trecho extraído da obra *Escritos da Inglaterra* (1988, p. 23).

apenas de fragmentos de textos alheios para compor seus poemas, como também da temática abordada por alguns dos autores que traduziu. Além disso, o contato íntimo da poeta-tradutora com os poemas de Emily Dickinson, Sylvia Plath e com o conto de Mansfield colaborou, sobretudo, para a composição poética de Ana Cristina.

Abordamos o fato de que suas escolhas por “Bliss” e pela autora Mansfield não foram casuais. Os principais assuntos abordados por Mansfield no conto em questão, a saber, a condição da mulher em uma sociedade patriarcal e a possibilidade de se sentir sexualmente atraído(a) por seres do sexo masculino e do sexo feminino, ocupavam a cena da juventude urbana brasileira nos anos 70 do século XX, informada, entre outras coisas, pelo descentramento da noção de sujeito e pela fragilidade de fronteiras, inclusive as de gênero.

Além disso, em fins dos anos 70 e início dos 80, período que Ana Cristina traduziu o conto de Mansfield, grandes mudanças ocorreram no cenário da tradução. Nessa época, emergiram diversas reflexões teóricas que enfatizavam as inevitáveis transformações implicadas no ato de traduzir. Como buscamos destacar, as tradutoras feministas canadenses apresentaram uma nova forma de pensar a tradução, ao recorrerem a estratégias tradutórias subversivas em suas atividades. Em consonância com esses estudos, a análise de “O Conto ‘Bliss’ Anotado” possibilitou-nos identificar duas dessas estratégias, visto que Ana Cristina utilizou o prefácio e as notas e também o suplemento para que seu leitor pudesse compreender melhor a cultura e a língua inglesas.

Ressaltamos também que a teorização e a prática tradutórias de Ana Cristina a aproximaram de Suzanne Jill Levine, tradutora que se destacaria nos anos 90. Ambas estão mais próximas das concepções do/a tradutor/a como um/a mediador/a, que transita entre dois espaços culturais distintos, procurando colocar em diálogo as diversas tradições que operam nesses contextos. Dessa forma, podemos afirmar que Ana Cristina ocupa um

espaço liminar, visto que ela se mostra adepta de algumas estratégias adotadas pelas tradutoras feministas e, ao mesmo tempo, antecipa questionamentos que seriam abordados anos mais tarde, no contexto da pós-modernidade, quando a tradução passou a ser vista como um “canto paralelo”, na acepção que Haroldo de Campos (1981) fornece à paródia, isso é, como uma suplementação do original e não como um “contra canto”, em outra acepção possível de paródia, mais afeita a estratégias modernistas no que diz respeito ao tratamento da tradição. Portanto, Ana Cristina se apresenta como uma tradutora pós-moderna, também nos termos de Rosemary Arrojo (1995), pois o seu prazer reside em sua capacidade de, através do exercício tradutório, poder produzir novos significados, tornando-se co-autora do texto original.

Assim, a reescritura de Ana Cristina do conto “Bliss” nos permite afirmar que ela responde à pergunta presente no poema de Cacaso, que serviu como epígrafe a essa dissertação, pois ela se faz presente na tradução do conto de Mansfield, tornando-se co-autora do texto original. Portanto, podemos afirmar que Ana Cristina, em consonância com esse contexto pós-moderno, buscou rechaçar a concepção tradicional de tradução, que pressupõe significados absolutamente estáveis e transparentes e um sujeito/tradutor que possa traduzir um texto sem interferir nos seus significados. Na verdade, Ana Cristina apresenta ao leitor sua concepção da atividade tradutória como um exercício de transformação.

Buscamos mostrar Mansfield e Ana Cristina como sujeitos migrantes, que viveram coincidentemente no mesmo espaço deslocado: a Inglaterra. Vimos que a contista neozelandesa abandonou, com apenas catorze anos, sua terra natal, Wellington, e foi viver em Londres. Sua vida errante a levou a morar em diversos países, entre eles a França, onde se deu a escrita de “Bliss”. Já Ana Cristina, com dezessete anos, estreitou sua relação com a cultura de língua inglesa quando, entre 1969-1970, participando de um intercâmbio,

viajou para a Inglaterra pela primeira vez, fato que veio colaborar, posteriormente, para sua intensa atividade tradutória. A experiência positiva a fez retornar, dez anos mais tarde, à Inglaterra, para se dedicar com mais afinco aos estudos da tradução. Tal fato corrobora o contexto que caracterizou a tradução de Ana Cristina, marcado pela permeabilidade de fronteiras territoriais, por intensos fluxos migratórios e trocas culturais. Nesse novo panorama, a tradução permitiu o comércio da literatura entre várias nações e a atividade tradutória passou a ser compreendida em sua relação com os elementos culturais, sociais, políticos e intelectuais. A tradução passou a ser vista como “um ato intensamente *relacional*, o qual estabelece conexões entre texto e cultura, entre autor e leitor”, como ressalta Simon (1996, p. 83, grifo da autora).¹¹⁸

Retomemos as palavras emprestadas de Mansfield, traduzidas por Ana Cristina, com as quais iniciamos essas considerações finais: “Como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do peito...”. A imagem que essa citação nos sugere talvez seja a que melhor define o envolvimento que a poeta manteve com o conto “Bliss”, que passou traduzindo, de 1979 a 1981, durante seu exílio voluntário na Inglaterra. Tornou-se perceptível, através desse estudo ao qual nos empreendemos acerca da tradução de Ana Cristina, notar o êxtase da poeta diante de seu ofício de tradutora, mergulhando, maravilhada, na solidão de um quarto todo seu, no sutil jogo entre linguagem e sensibilidade. Podemos afirmar, juntamente com Maria Luiza Cesar que, através de “O Conto ‘Bliss’ Anotado”, Ana Cristina, intermediada pela voz de Mansfield, permite “ao leitor brasileiro vislumbrar essa paisagem tão diferente – e tão bonita – que é a língua inglesa”.¹¹⁹

Por fim, este trabalho, tendo abordado o contato entre Mansfield e Ana Cristina através de “Bliss”, não se esgota em si mesmo, pois ele abre outras possibilidades de

¹¹⁸ Texto original: “[...]translation is in itself an intensely *relational* act, one which establishes connections between text and culture, between author and reader”.

¹¹⁹ Assertiva presente na contracapa do livro *Escritos da Inglaterra* (1988).

análises aqui não abordadas. Dentre elas, podemos destacar o estudo de como o exílio, o estar fora de lugar, colaborou para a produção literária de ambas as autoras. Além disso, este trabalho abre perspectivas para pesquisas futuras sobre a escritura íntima de Mansfield e Ana Cristina, a saber, suas cartas e diários, bem como o estudo de outras traduções de contos de Mansfield para a língua portuguesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Escrituras Migrantes: Sujeitos Femininos em Deslocamentos. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé L. (org.). *Refazendo Nós*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.

ARROJO, Rosemary. *Feminist, 'Orgasmic' Theories Of Translation And Their Contradictions*. TRADTERM, v. 1, n. 2, p. 67-75, 1995.

BASSNETT, Susan. From comparative literature to translation studies. In: *Comparative Literature: a critical introduction*. Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell, 1993. p. 138-161. Trad. Christian Hygino Carvalho, Denise Rezende Mendes, Erika Paula Faria Dias, Giovana Cordeiro Campos, Juliana Soares Fagundes e Newton Tavares da Silva Filho. Orientação: Profª Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira.

BEAUVOIR, Simone de. A Independência da Mulher. In: *O Segundo Sexo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 2v. p. 449- 483.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa - Renúncia do Tradutor (Die Aufgabe des Übersetzers). (1923). Tradução de Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da Teoria da Tradução* – v.1 (Edição Bilíngüe), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2001. p. 189 - 215.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1998. p. 490-498.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1996.

CAMARGO, Maria Lúcia. *Atrás dos Olhos Pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003. 328p.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.

CESAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CESAR, Ana Cristina. Literatura de Mulheres no Brasil. In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 256-273.

CESAR, Ana Cristina. Literatura Marginal e Comportamento Desviante. In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 213-223.

CESAR, Ana Cristina. Os Professores Contra a Parede. In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 146-153.

CESAR, Ana Cristina. Pensamentos Sublimes sobre o Ato de Traduzir. In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 233-240.

CESAR, Ana Cristina. Bastidores da Tradução. In: *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 139-151.

CESAR, Ana Cristina. Cinco e Meio. In: *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 118-136.

CESAR, Ana Cristina. O Conto “Bliss” Anotado. In: *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 10-92.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*. FILHO, Armando Freitas (org.). 3 ed. São Paulo: Ática, 1998.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the Metaphorics of Translation. In: Lawrence Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 314-329.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e Desconstrução: Anotações para um Possível Percurso. In: DUARTE, Constância Lima et al. (org.). *Gênero e Representação na Literatura Brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002. 336p. (Coleção Mulher & Literatura, v.1).

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GENETTE, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin and foreword by Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GENTZLER, Edwin, TYMOCZKO, Maria (orgs.). Translation, Poststructuralism, and Power. In: *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2002. p. 195-218.

GODARD, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. In: BASSNETT, Susan and LEFEVERE, Andre (eds). *Translation, History & Culture*. London and New York: Printer Publishers, 1990. p.87-96.

HARWOOD, Suzanne de Lotbinière. Re- belle et infidèle: la traduction comme pratique de re'écriture au féminin. In: *The Body Bilingual: translation as a rewriting in the feminine*. Toronto: Women's Press, 1991.

HATTNHER, Álvaro L. Nota de Pé de Página: Alicerce Fundamental da Tradução. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. São Paulo: Álamo, 1985, nº6. p. 89-100.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330p.

LAURETIS, Tereza de. A Tecnologia do Gênero. Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 207-242.

LEITÃO, Eliane Vasconcellos. A Mulher na Língua do Povo Vinte Anos Depois. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé L. (org.). *Refazendo Nós*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003. p. 515-548.

LEVINE, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe: Translating Latin America Fiction*. St. Paul, MN: Graywolf Press, 1991.

MANSFIELD, Katherine. *Diário e Cartas: Katherine Mansfield*. Trad. de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MANSFIELD, Katherine. *Cartas de Katherine Mansfield*. Trad. do Inglês por Manuela Porto. Lisboa: Portugalia, s.d.

MANSFIELD, Katherine. *Felicidade*. Trad. de Érico Verissimo. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e Outros Contos*. Trad. de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

Minidicionário Ridel Inglês-Português-Inglês. Ligia Aparecida Ricetto (coord.). 2. ed. São Paulo: Ridel, 2003.

MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MOREIRA, Nadilza. *A Condição Feminina Revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2003, p. 29-73.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: O Sangue de Uma Poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio; n. 14).

MORICONI, Italo. *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NASCIMENTO, Esdras. Mulher Delicada, Escritora Rigorosa. In: MANSFIELD, Katherine. *Diário e Cartas: Katherine Mansfield*. Trad. de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 13-16.

NASCIMENTO, Evando. Ana Cristina Cesar e Charles Baudelaire: Signos em Tradução. In: NASCIMENTO, Evando, OLIVEIRA, Maria Clara Castellões e SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. (org.). *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003, p. 47-59.

NATHAN, Rhoda. *Katherine Mansfield*. New York: Continuum, 1988.

NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964, p. 238-239.

REIS, Adelaide. O Quarto de Virginia Woolf. **Veja**. São Paulo: Janeiro, v. 1938, n. 1, p. 26, jan. 2006.

ROBINSON, Douglas. *Theorizing Translation in a Woman's Voice: Subverting the Rhetoric of Patronage, Courtly Love and Morality*. In: *The Translator*, v. 1, n. 1, 2. St. Jerome Publishing: Manchester, 1995. p. 153-175.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo. In: *Nas Malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144.

SANTIAGO, Silviano. O Entre-lugar do Discurso Latino-Americano. In: *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SANTIAGO, Silviano. Poder e Alegria: A Literatura Brasileira Pós-64 – Reflexões. In: *Nas Malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13-27.

SERÁ que a Bíblia Discrimina as Mulheres? **DESPERTAI!** São Paulo: Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, v. 86, n. 21, p. 18, nov. 2005.

SHOWALTER, Elaine. A Crítica Feminista no Território Selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23–55.

SIMÕES, João Gaspar. Introdução. In: MANSFIELD, Katherine. *Cartas de Katherine Mansfield*. Trad. do Inglês por Manuela Porto. Lisboa: Portugália, s.d., p. 9-11.

SIMON, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge, 1996.

SIMON, Sherry. Germaine de Staël and Gayatri Spivak: Culture Brokers. In: GENTZLER, Edwin and TYMOCZKO, Maria (eds). *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2002.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Livr. Sette Letras, 1995.

TERSARIOL, Alpheu. *Dicionário Brasileiro Edelbra*. Rio Grande do Sul: Edelbra, s.d.

Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia de Bíblia e Tratados, 1986.

VENUTI, Lawrence. A Formação de Identidades Culturais. In: *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Revisão técnica Stella Tagnin. Bauru, SP: EDUSC, 2002, pp.129-167.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Fragmentos de uma História de Travessias: Tradução e (Re) Criação na Pós-Modernidade Brasileira e Hispano-Americana. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Centros de Estudos Literários/UFGM, 1996, v. 4. p. 61-80.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1992. 265p. Tese de Doutorado.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a Opressão: A Imagem Feminina em “A República dos Sonhos”*, de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003. p. 51-88.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Internet

FARIA, Emerson Luiz de. Odisseia. Disponível no site:
<http://www.nomismatike.hpg.ig.com.br/Mitologia/Odisseia.html>
Capturado em: 08 de abril de 2006.

FEITOSA, Soares. Jornal de Poesia – Ana Cristina Cesar. Disponível no site:
<http://www.revista.agulha.nom.br/anac.html>
Capturado em: 08 de abril de 2006.

JUNIOR, Arnaldo Nogueira. Ana Cristina Cesar – Menu. Disponível no site:
http://www.releituras.com/anacesar_menu.asp
Capturado em: 08 de abril de 2006.

MORABITO, Bia. Salão de Chá Ana Cristina Cesar. Disponível no site:
<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/accabertura.html>
Capturado em: 08 de abril de 2006.

SILVA, Fernando Correia da. Homero. Disponível no site:
<http://www.vidaslusofonas.pt/homero.htm>
Capturado em: 08 de abril de 2006.

UOL. A tradição dos 12 dias de Natal. Disponível no site:
<http://natalnomundo.sites.uol.com.br/12dias.htm>
Capturado em: 08 de abril de 2006.

WIKIPEDIA, A Enciclopédia Livre. Penélope. Disponível no site:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Penelope>
Capturado em: 08 de abril de 2006.

CRÍTICA Literária Brasileira – Pólo de Pesquisa & Informação. Galeria de Fotos do Livro. Disponível no site:
<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/galeria.html>
Capturado em: 12 de julho de 2006.

ANEXOS

ANEXO 1:
O CONTO “BLISS”, EM INGLÊS

*BLISS*¹

Although Bertha Young was thirty² she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop,³ to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at – nothing – at nothing, simply.⁴

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly by a feeling of bliss—absolute bliss!—as though you’d suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun⁵ and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?...⁶

Oh, is there no way you can express it without being “drunk and disorderly”? How idiotic civilisation is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?⁷

“No, that about the fiddle is not quite what I mean,” she thought,⁸ running up the steps and feeling in her bag for the key – she’d forgotten it, as usual – and rattling the letter-box. “It’s not what I mean, because—Thank you, Mary”—she went into the hall. “Is nurse back?”

“Yes, M’m.”

“And has the fruit come?”

“Yes, M’m. Everything’s come.”

“Bring the fruit up to the dining-room, will you? I’ll arrange it before I go upstairs.”

It was dusky in the dining-room and quite chilly. But all the same Bertha threw off her coat; she could not bear the tight clasp of it another moment, and the cold air fell on her arms.

But in her bosom there was still that bright glowing place – that shower of little sparks coming from it.⁹ It was almost unbearable. She hardly dared to breathe for fear of fanning it higher, and yet she breathed deeply, deeply. She hardly dared to look into the cold mirror – but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something... divine to happen... that she knew must happen... infallibly.

Mary brought in the fruit on a tray and with it a glass bowl, and a blue dish, very lovely, with a strange sheen on it as though it had been dipped in milk.

“Shall I turn on the light, M’m?”

“No, thank you. I can see quite well.”

There were tangerines and apples stained with strawberry pink.¹⁰ Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones.¹¹ These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet.¹² Yes, that did sound rather far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them.¹³ She had thought in the shop: “I must have some purple ones to bring the carpet up to the table.” And it had seemed quite sense at the time.¹⁴ When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes,¹⁵ she stood away from the table to get the effect – and it really was most curious. For the dark table seemed to melt into the dusky light¹⁶ and the glass dish and the blue bowl to float in the air.¹⁷ This, of course, in her present mood, was so incredibly beautiful...¹⁸ She began to laugh.

“No, no. I’m getting hysterical.” And she seized her bag and coat and ran upstairs to the nursery.

Nurse¹⁹ sat at a low table giving Little B her supper after her bath. The baby had on a white flannel gown and a blue woollen jacket, and her dark, fine hair was brushed up into a funny little peak. She looked up when she saw her mother and began to jump.²⁰

“Now, my lovey, eat it up like a good girl,” said nurse, setting her lips in a way that Bertha knew, and that meant she had come into the nursery at another wrong moment.

“Has she been good, Nanny?”

“She’s been a little sweet all the afternoon,” whispered Nanny. “We went to the park and I sat down on a chair and took her out of the pram and a big dog came along and put its head on my knee and she clutched its ear, tugged it. Oh, you should have seen her.”²¹

Bertha wanted to ask if it wasn’t rather dangerous to let her clutch at a strange dog’s ear.

But she did not dare to. She stood watching them, her hands by her side,²² like the poor little girl in front of the rich girl with the doll.

The baby looked up at her again, stared, and then smiled so charmingly that Bertha couldn't help crying:

"Oh, Nanny, do let me finish giving her her supper while you put the bath things away. "Well, M'm, she oughtn't to be changed hands while she's eating," said Nanny, still whispering. "It unsettles her; it's very likely to upset her."

How absurd it was. Why have a baby if it has to be kept – not in a case like a rare, rare fiddle – but in another woman's arms?

"Oh, I must!" said she.

Very offended, Nanny handed her over.

"Now, don't excite her after her supper. You know you do, M'm. And I have such a time with her after!"²³

Thank heaven! Nanny went out of the room with the bath towels.

"Now I've got you to myself, my little precious," said Bertha, as the baby leaned against her.

She ate delightfully, holding up her lips for the spoon and then waving her hands. Sometimes she wouldn't let the spoon go; and sometimes, just as Bertha had filled it, she waved it away to the four winds.

When the soup was finished Bertha turned round to the fire. "You're nice – you're very nice!" said she, kissing her warm baby. "I'm fond of you. I like you."

And indeed, she loved Little B so much – her neck as she bent forward, her exquisite toes as they shone transparent in the firelight – that all her feeling of bliss came back again, and again she didn't know how to express it – what to do with it.

"You're wanted on the telephone," said Nanny, coming back in triumph and seizing *her* Little B.

Down she flew. It was Harry.

"Oh, is that you, Ber? Look here. I'll be late. I'll take a taxi and come along as quickly as I can, but get dinner put back ten minutes – will you? All right?"

"Yes, perfectly. Oh, Harry!"

"Yes?"

What had she to say?²⁴ She'd nothing to say. She only wanted to get in touch with him for a moment. She couldn't absurdly cry: "Hasn't it been a divine day!"

"What is it?" rapped out the little voice.

"Nothing. *Entendu*," said Bertha, and hung up the receiver, thinking how much more than idiotic civilisation was.

They had people coming to dinner. The Norman Knights – a very sound couple – he was about to start a theatre, and she was awfully keen on interior decoration, a young man, Eddie Warren, who had just published a little book of poems and whom everybody was asking to dine, and a "find" of Bertha's called Pearl Fulton. What Miss Fulton²⁵ did, Bertha didn't know. They had met at the club and Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them.

The provoking thing was that, though they had been about together and met a number of times and really talked, Bertha couldn't make her out. Up to a certain point Miss Fulton was rarely, wonderfully frank, but the certain point was there, and beyond that she would not go.

Was there anything beyond it? Harry said "No."²⁶ Voted her dullish, and "cold like all blonde women, with a touch, perhaps, of anaemia of the brain." But Bertha wouldn't agree with him; not yet, at any rate.

"No, the way she has of sitting with her head a little on one side, and smiling, has something behind it, Harry, and I must find out what that something is."

"Most likely it's a good stomach," answered Harry.

He made a point of catching Bertha's heels with replies of that kind... "liver frozen, my dear girl," or "pure flatulence," or "kidney disease", ...and so on. For some strange reason Bertha liked this, and almost admired it in him very much.

She went into the drawing-room and lighted the fire; then, picking up the cushions, one by

one, that Mary had disposed so carefully, she threw them back on to the chairs and the couches.²⁷ That made all the difference; the room came alive at once. As she was about to throw the last one she surprised herself by suddenly hugging it to her, passionately, passionately.²⁸ But it did not put out the fire in her bosom. Oh, on the contrary!

The windows of the drawing-room opened on to a balcony overlooking the garden. At the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree²⁹ in fullest, richest bloom;³⁰ it stood perfect, as though becalmed against the jade-green sky. Bertha couldn't help feeling, even from this distance, that it had not a single bud or a faded petal.³¹ Down below, in the garden beds, the red and yellow tulips, heavy with flowers, seemed to lean upon the dusk. A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn,³² and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them,³³ so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver.

"What creepy things cats are!" she stammered, and she turned away from the window and began walking up and down...

How strong the jonquils smelled in the warm room. Too strong? Oh, no. And yet, as though overcome, she flung down on a couch and pressed her hands to her eyes. "I'm too happy – too happy!" she murmured.

And she seemed to see on her eyelids the lovely pear tree with its wide open blossoms as a symbol of her own life.

Really – really – she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn't have to worry about money.³⁴ They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends – modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions – just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes. . . .

"I'm absurd. Absurd!" She sat up; but she felt quite dizzy, quite drunk. It must have been the spring.³⁵

Yes, it was the spring. Now she was so tired she could not drag herself upstairs to dress.

A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings. It wasn't intentional. She had thought of this scheme hours before she stood at the drawing-room window.

Her petals³⁶ rustled softly into the hall, and she kissed Mrs. Norman Knight, who was taking off the most amusing orange coat with a procession of black monkeys round the hem and up the fronts.

"...Why! Why! Why is the middle-class so stodgy – so utterly without a sense of humour! My dear, it's only by a fluke that I am here at all – Norman being the protective fluke. For my darling monkeys so upset the train that it rose to a man and simply ate me with its eyes. Didn't laugh – wasn't amused – that I should have loved. No, just stared – and bored me through and through."³⁷

"But the cream of it was," said Norman, pressing a large tortoiseshell-rimmed monocle into his eye, "you don't mind me telling this, Face, do you?" (In their home and among their friends they called each other Face and Mug.³⁸) "The cream of it was when she, being full fed, turned to the woman beside her and said: 'Haven't you ever seen a monkey before?'"

"Oh, yes!" Mrs. Norman Knight joined in the laughter. "Wasn't that too absolutely creamy?"³⁹

And a funnier thing still was that now her coat was off she did look like a very intelligent monkey – who had even made that yellow silk dress out of scraped banana skins. And her amber ear-rings: they were like little dangling nuts.

"This is a sad, sad fall!" said Mug, pausing in front of Little B's perambulator. "When the perambulator comes into the hall –" and he waved the rest of the quotation away.⁴⁰

The bell rang. It was lean, pale Eddie Warren (as usual) in a state of acute distress.

"It is the right house, *isn't it*?" he pleaded.

"Oh, I think so – I hope so," said Bertha brightly.

"I have had such a *dreadful* experience with a taxi-man; he was *most* sinister. I couldn't get him to stop. The *more* I knocked and called the *faster* he went. And *in* the moonlight this *bizarre* figure with the *flattened* head *crouching* over the *lit-tle* wheel..."⁴¹

He shuddered, taking off an immense white silk scarf. Bertha noticed that his socks were white, too – most charming.

“But how dreadful!” she cried.

“Yes, it really was,” said Eddie, following her into the drawing-room. “I saw myself *driving* through Eternity in a *timeless* taxi.”

He knew the Norman Knights. In fact, he was going to write a play for N.K. when the theatre scheme came off.

“Well, Warren, how's the play?” said Norman Knight, dropping his monocle and giving his eye a moment in which to rise to the surface before it was screwed down again.

And Mrs. Norman Knight: “Oh, Mr. Warren, what happy socks?”

“I *am* so glad you like them,” said he, staring at his feet. “They seem to have got so *much* whiter since the moon rose.” And he turned his lean sorrowful young face to Bertha. “There *is* a moon, you know.”

She wanted to cry: “I am sure there is – often – often!”

He really was a most attractive person. But so was Face, crouched before the fire in her banana skins, and so was Mug, smoking a cigarette and saying as he flicked the ash: “Why doth the bridegroom tarry?”

“There he is, now.”

Bang went the front door open and shut. Harry shouted: “Hullo, you people. Down in five minutes.” And they heard him swarm up the stairs. Bertha couldn't help smiling; she knew how he loved doing things at high pressure. What, after all, did an extra five minutes matter? But he would pretend to himself that they mattered beyond measure. And then he would make a great point of coming into the drawing-room, extravagantly cool and collected.⁴²

Harry had such a zest for life. Oh, how she appreciated it in him. And his passion for fighting – for seeking in everything that came up against him another test of his power and of his courage – that, too, she understood. Even when it made him just occasionally, to other people, who didn't know him well, a little ridiculous perhaps... For there were moments when he rushed into battle⁴³ where no battle was... She talked and laughed and positively forgot until he had come in (just as she had imagined) that Pearl Fulton had not turned up.

“I wonder if Miss Fulton has forgotten?”

“I expect so,” said Harry. “Is she on the phone?”

“Ah! There's a taxi, now.” And Bertha smiled with that little air of proprietorship that she always assumed while her women finds were new and mysterious. “She lives in taxis.”

“She'll run to fat if she does,” said Harry coolly, ringing the bell for dinner. “Frightful danger for blonde women.”

“Harry–don't!” warned Bertha, laughing up at him.

Came another tiny moment, while they waited, laughing and talking, just a trifle too much at their ease, a trifle too unaware. And then Miss Fulton, all in silver, with a silver fillet binding her pale blonde hair, came in smiling, her head a little on one side.

“Am I late?”

“No, not at all,” said Bertha. “Come along.” And she took her arm and they moved into the dining-room.⁴⁴

What was there in the touch of that cool arm that could fan – fan – start blazing – blazing – the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?⁴⁵

Miss Fulton did not look at her; but then she seldom did look at people directly. Her heavy eyelids lay upon her eyes⁴⁶ and the strange half-smile came and went upon her lips as though she lived by listening rather than seeing. But Bertha knew,⁴⁷ suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between them—as if they had said to each other:⁴⁸ “You too?” – that Pearl Fulton, stirring the beautiful red soup in the grey plate, was feeling just what she was feeling.

And the others? Face and Mug, Eddie and Harry, their spoons rising and falling – dabbing their lips with their napkins, crumbling bread, fiddling with the forks and glasses and talking.⁴⁹

“I met her at the Alpha show – the weirdest little person. She'd not only cut off her hair, but she seemed to have taken a dreadfully good snip off her legs and arms and her neck and her poor little nose as well.”

“Isn't she very *liée* with Michael Oat?”

“The man who wrote *Love in False Teeth*?”

“He wants to write a play for me. One act. One man. Decides to commit suicide. Gives all the reasons why he should and why he shouldn't. And just as he has made up his mind either to do it or not to do it – curtain. Not half a bad idea.”

“What's he going to call it – ‘Stomach Trouble’?”

“I *think* I've come across the *same* idea in a lit-tle French review, *quite* unknown in England.”⁵⁰

No, they didn't share it. They were dears – dears – and she loved having them there, at her table, and giving them delicious food and wine. In fact, she longed to tell them how delightful they were, and what a decorative group they made, how they seemed to set one another off and how they reminded her of a play by Tchekof!⁵¹

Harry was enjoying his dinner. It was part of his – well, not his nature, exactly, and certainly not his pose – his – something or other – to talk about food and to glory in his “shameless passion for the white flash of the lobster” and “the green of pistachio ices – green and cold like the eyelids of Egyptian dancers.”

When he looked up at her and said: “Bertha, this is a very admirable *soufflée*!” she almost could have wept with child-like pleasure.

Oh, why did she feel so tender towards the whole world tonight? Everything was good – was right. All that happened seemed to fill again her brimming cup of bliss.⁵²

And still, in the back of her mind, there was the pear tree.⁵³ It would be silver now, in the light of poor dear Eddie's moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a tangerine in her slender fingers that were so pale a light seemed to come from them.

What she simply couldn't make out – what was miraculous – was how she should have guessed Miss Fulton's mood so exactly and so instantly. For she never doubted for a moment that she was right, and yet what had she to go on? Less than nothing.⁵⁴

“I believe this does happen very, very rarely between women. Never between men,” thought Bertha. “But while I am making the coffee in the drawing-room perhaps she will ‘give a sign’.”

What she meant by that she did not know, and what would happen after that she could not imagine.

While she thought like this she saw herself talking and laughing. She had to talk because of her desire to laugh.

“I must laugh or die.”

But when she noticed Face's funny little habit of tucking something down the front of her bodice – as if she kept a tiny, secret hoard of nuts there, too–Bertha had to dig her nails into her hands–so as not to laugh too much.

It was over at last. And: “Come and see my new coffee machine,” said Bertha.

“We only have a new coffee machine once a fortnight,” said Harry. Face took her arm this time; Miss Fulton bent her head and followed after.⁵⁵

The fire had died down in the drawing-room to a red, flickering “nest of baby phoenixes,” said Face.⁵⁶

“Don't turn up the light for a moment. It is so lovely.” And down she crouched by the fire again. She was always cold...⁵⁷ “without her little red flannel jacket, of course,” thought Bertha.⁵⁸

At that moment Miss Fulton “gave the sign.”

“Have you a garden?” said the cool, sleepy voice.

This was so exquisite on her part that all Bertha could do was to obey. She crossed the room, pulled the curtains apart, and opened those long windows.

“There!” she breathed.

And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed – almost to touch the rim of the round, silver moon.⁵⁹

How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful⁶⁰ treasure that burned in their bosoms⁶¹ and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?

For ever – for a moment? And did Miss Fulton murmur: “Yes. Just *that*”. Or did Bertha dream it?

Then the light was snapped on and Face made⁶² the coffee and Harry said: “My dear Mrs. Knight, don’t ask me about my baby. I never see her. I shan’t feel the slightest interest in her until she has a lover,” and Mug took his eye out of the conservatory for a moment and then put it under glass again⁶³ and Eddie Warren drank his coffee and set down the cup with a face of anguish as though he had drunk and seen the spider.

“What I want to do is to give the young men a show. I believe London is simply teeming with first-chop, unwritten plays. What I want to say to ‘em is: ‘Here’s the theatre. Fire ahead’.”

“You know, my dear, I am going to decorate a room for the Jacob Nathans. Oh, I am so tempted to do a fried-fish scheme, with the backs of the chairs shaped like frying-pans and lovely chip potatoes embroidered all over the curtains.”⁶⁴

“The trouble with our young writing men is that they are still too romantic. You can’t put out to sea without being seasick and wanting a basin.”⁶⁵ Well, why won’t they have the courage of those basins?”

“A *dreadful* poem about a *girl* who was *violated* by a beggar *without* a nose in a lit-tle wood...”

Miss Fulton sank into the lowest, deepest chair and Harry handed round the cigarettes.

From the way he stood in front of her shaking the silver box and saying abruptly: “Egyptian? Turkish? Virginian? They’re all mixed up,” Bertha realised that she not only bored him; he really disliked her. And she decided⁶⁶ from the way Miss Fulton said: “No, thank you, I won’t smoke,” that she felt it, too, and was hurt.

“Oh, Harry, don’t dislike her. You are quite wrong about her. She’s wonderful, wonderful. And, besides, how can you feel so differently about someone who means so much to me. I shall try to tell you when we are in bed tonight what has been happening. What she and I have shared.”

At those last words something strange and almost terrifying darted into Bertha’s mind. And this something blind and smiling whispered to her:⁶⁷ “Soon these people will go. The house will be quiet – quiet. The lights will be out.”⁶⁸ And you and he will be alone together in the dark room—the warm bed...”

She jumped up from her chair and ran over to the piano.

“What a pity someone does not play!” she cried. “What a pity somebody does not play.”

For the first time in her life Bertha Young desired her husband.

Oh, she’d loved him – she’d been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And equally, of course, she’d understood that he was different. They’d discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other—such good pals. That was the best of being modern.

But now – ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what that feeling of bliss had been leading up to? But then, then –

“My dear,” said Mrs. Norman Knight, “you know our shame. We are the victims of time and train.”⁶⁹ We live in Hampstead. It’s been so nice.”

“I’ll come with you into the hall,” said Bertha. “I loved having you. But you must not miss the last train. That’s so awful, isn’t it?”

“Have a whisky, Knight, before you go?” called Harry.

“No, thanks, old chap.”

Bertha squeezed his hand for that as she shook it.

“Good night, good-bye,” she cried from the top step, feeling that this self of hers was taking leave of them for ever.

When she got back into the drawing-room the others were on the move.

“... Then you can come part of the way in my taxi.”

“I shall be so thankful *not* to have to face *another* drive *alone* after my *dreadful* experience.”

“You can get a taxi at the rank just at the end of the street. You won’t have to walk more than a few yards.”

“That’s a comfort. I’ll go and put on my coat.”

Miss Fulton moved towards the hall and Bertha was following when Harry almost pushed past.

“Let me help you.”

Bertha knew that he was repenting his rudeness – she let him go. What a boy he was in some ways – so impulsive – so – simple.

And Eddie and she were left by the fire.

“I wonder if you have seen Bilks’ new poem called *Table d’Hôte*,” said Eddie softly. “It’s so wonderful. In the last Anthology. Have you got a copy? I’d so like to *show* it to you. It begins with an *incredibly* beautiful line: ‘Why Must it Always be Tomato Soup?’”

“Yes,” said Bertha. And she moved noiselessly to a table opposite the drawing-room door and Eddie glided noiselessly after her. She picked up the little book and gave it to him; they had not made a sound.

While he looked it up she turned her head towards the hall. And she saw... Harry with Miss Fulton’s coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away,⁷⁰ put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said:⁷¹ “I adore you,” and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry’s nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered:⁷² “Tomorrow,” and with her eyelids⁷³ Miss Fulton said: “Yes.”

“Here it is,” said Eddie. “‘Why Must it Always be Tomato Soup?’ It’s so *deeply* true, don’t you feel? Tomato soup is so *dreadfully* eternal.”⁷⁴

“If you prefer,” said Harry’s voice, very loud, from the hall, “I can phone you a cab to come to the door.”

“Oh, no. It’s not necessary,” said Miss Fulton, and she came up to Bertha and gave her the slender fingers to hold.⁷⁵

“Good-bye. Thank you so much.”

“Good-bye,” said Bertha.

Miss Fulton held her hand a moment longer.⁷⁶

“Your lovely pear tree!” she murmured.⁷⁷

And then she was gone, with Eddie following, like the black cat following the grey cat.

“I’ll shut up shop,” said Harry, extravagantly cool and collected.

“Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!”⁷⁸

Bertha simply ran over to the long windows.⁷⁹

“Oh, what is going to happen now?” she cried.

But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still.⁸⁰

Fonte: CESAR, Ana Cristina. O Conto “Bliss” Anotado”. In: *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 23-49.

ANEXO 2:
TRADUÇÃO DE ANA CRISTINA CESAR DO CONTO “BLISS” SEGUIDA DAS 80 NOTAS

ÊXTASE (*BLISS*)¹

Apesar dos seus trinta anos,² Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de dança subindo e descendo da calçada, sair rolando um aro pela rua,³ jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar, ou apenas ficar quieta e simplesmente rir – rir – à toa.⁴

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 tarde⁵ e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo?⁶

Não há como explicar isso sem soar “bêbado e desordeiro”? Que idiota que é a civilização! Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro?⁷

“Não, isso de violino, não é bem o que eu quero dizer”, pensou Bertha⁸ correndo a escada acima e catando na bolsa a chave — que ela esquecera, como sempre — e sacudindo a caixa do correio. “Não é bem isso, porque — obrigada, Mary” — disse entrando no vestíbulo, “a babá já voltou?”.

“Já, sim senhora”.

“E as frutas, chegaram?”

“Sim, senhora. Já chegou tudo”.

“Traga as frutas para a sala de jantar por favor que eu quero fazer um arranjo antes de subir.”

Estava escuro e um tanto frio na sala de jantar. Mesmo assim Bertha tirou fora o casaco: impossível suportá-lo apertado contra o corpo mais um minuto que fosse; e o ar frio bateu nos seus braços.

Mas no seu peito ainda havia aquela ardência – aquela irradiação de centelhas que queimavam.⁹ Era quase insuportável. Bertha mal ousava respirar com medo de atíçar esse fogo, e no entanto ela respirava, respirava profundamente. Mal ousava se olhar no espelho gelado – mas olhou, e o espelho devolveu uma mulher radiante, com lábios que sorriam, que tremiam, e olhos grandes, escuros, e um ar de escuta, de expectativa de que alguma coisa divina acontecesse... que ela sabia que tinha de acontecer... infalivelmente.

Mary trouxe as frutas numa bandeja e também uma travessa de louça, e um prato azul muito lindo, com um estranho brilho, como se tivesse sido banhado em leite.

“Posso acender a luz, madame?”

“Não, obrigada. Ainda está dando para ver”.

Havia tangerinas e maçãs tocadas por manchas avermelhadas.¹⁰ Havia pêras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas,¹¹ comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala.¹² Que idéia pomposa e absurda! Mas na verdade ela havia comprado as uvas exatamente por essa razão.¹³ “Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa”, ela pensara na loja, e o seu desejo lhe parecera então absolutamente sensato.¹⁴

Ao terminar o arranjo – duas pirâmides de brilhantes formas arredondadas¹⁵ – Bertha se afastou um pouco para apreciar o efeito, que lhe pareceu extraordinário. A mesa escura parecia se dissolver na penumbra¹⁶ e o prato de louça e a travessa azul pareciam soltos no ar.¹⁷ E no seu atual estado de espírito a visão era tão incrivelmente bela...¹⁸ Bertha começou a rir.

“Não, não. Estou ficando histérica”. E ela agarrou a bolsa e o casaco e correu escada acima para o quarto do bebê.

A babá¹⁹ estava sentada numa mesa baixa dando de jantar para a pequena B. já de banho tomado. O bebê vestia uma camisolinha branca de flanela e um casaco de lã azul, o cabelo castanho muito fino penteado para cima num rabinho engraçado, e ao ver a mãe começou a pular.²⁰

“Vamos lá, meu bem, come tudo como uma boa menina”, disse a babá torcendo a boca de um jeito que Bertha já conhecia e que significava que ela havia chegado outra vez no momento

errado.

“Ela ficou boazinha, babá?”

“Ela foi um amor a tarde toda”, murmurou a babá. “A gente foi ao parque e eu sentei e tirei ela do carrinho e apareceu um cachorro enorme e ela deitou a cabeça no meu colo e ela agarrou a orelha dele e deu um puxão, só vendo!”²¹

Bertha queria perguntar se não era perigoso deixar um bebê agarrar a orelha de um cachorro estranho. Mas não ousava, e ficou ali, olhando, as mãos abanando,²² como a menina pobre em frente da menininha rica com a boneca.

O bebê olhou para a mãe outra vez e riu tão bonito que Bertha não se conteve:

“Babá, deixa que eu termino de dar a comida dela enquanto você arruma as coisas do banho”.

“Não é bom para ela mudar de mãos durante a refeição”, respondeu a babá ainda num murmúrio. “Agita, pode perturbar o bebê.”

Que absurdo tudo aquilo. 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?

“Por favor!”

Muito ofendida, a babá passou o bebê para a mãe.

“Agora, não a excite depois do jantar. A senhora sabe. Depois ela me dá um trabalho!”²³

Ainda bem! A babá saía do quarto com as coisas do banho.

“Agora você é só minha, meu tesouro”, disse Bertha, e o bebê se encostou contra o seu colo.

Ela comeu que foi um encanto, fazendo o bico para a colher e sacudindo as mãozinhas. Às vezes ela não soltava a colher; e outras vezes, assim que Bertha enchia uma colherada, era comida para os quatro ventos.

Terminada a sopa, Bertha se virou para a lareira.

“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.

“Ah, é você, Bertha? Olha, eu vou chegar atrasado. Pego um táxi e venho assim que puder, e aí você tira o jantar em dez minutos, está bem? Tudo bem?”

“Tudo ótimo. — Harry!”

“Quê?”

O que é que ela tinha a dizer? Nada.²⁴ Ela não tinha nada a dizer. Ela só queria um contato com ele por um momento. Ela não podia exclamar como louca, “Não foi um dia divino!?”

“Que foi?” martelou a vizinha do outro lado.

“Nada. *Entendu*”, e Bertha desligou considerando que a civilização era muito mais que meramente idiota.

Havia convidados para o jantar. Os Norman Knights — um casal sólido — ele ia abrir um teatro, ela era entusiasmada por decoração de interiores; o jovem Eddie Warren, que tinha acabado de publicar um livro de poesia e que todo mundo estava convidando para jantar, e um “achado” de Bertha chamado Pearl Fulton. O que Miss Fulton²⁵ fazia Bertha não sabia ao certo. Elas haviam se encontrado no clube e Bertha se apaixonara por ela, como se apaixonava sempre por belas mulheres com alguma coisa de estranho.

O mais desconcertante nisso tudo era que apesar de terem se encontrado várias vezes e conversado bastante, Bertha não conseguia entendê-la exatamente. Até um certo ponto Miss Fulton era extraordinariamente, maravilhosamente franca, mas havia um certo ponto — e daí ela não passava.

Havia alguma coisa além? Harry dizia “Não”.²⁶ Achava-a insípida, e “fria como todas as louras, talvez com um toque de anemia cerebral”. Mas Bertha não podia concordar; pelo menos ainda não.

“O jeito dela se sentar com a cabeça meio inclinada para o lado, e sorrindo, há qualquer coisa por trás disso, Harry, e eu preciso descobrir o que é.”

“Muito provavelmente um bom estômago”, respondia Harry.

Ele fazia questão de provocá-la com respostas do gênero... “fígado congelado, menina”, ou “pura flatulência”, ou “mal dos rins”... e assim por diante. Por alguma estranha razão Bertha gostava disso e quase que o admirava por falar assim.

Bertha passou para a sala de estar e acendeu a lareira, e então, uma a uma, atirou nas poltronas e sofás todas as almofadas que Mary havia arrumado tão cuidadosamente.²⁷ Que diferença – a sala tomou vida imediatamente. No momento em que ia jogar a última almofada, surpreendeu-se retendo-a contra o corpo e abraçando-a com paixão – com paixão.²⁸ Mas o fogo não se extinguia no seu peito. Ah, pelo contrário!

As janelas da sala se abriam para uma varanda que dava para o jardim. No extremo oposto, contra o muro, havia uma árvore²⁹ alta e esguia, em flor, luxuriantemente em flor, perfeita,³⁰ como se apaziguada contra o céu de jade. Bertha não podia deixar de notar, mesmo a distância, que não havia na árvore nem um broto por abrir, nem uma pétala esmaecida.³¹ Embaixo, nos canteiros, tulipas amarelas e vermelhas pareciam inclinar-se sob o próprio peso contra a penumbra da tarde. Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente³² o gramado, seguido por um gato negro, como se fosse a sua sombra. A passagem dos dois gatos,³³ tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio.

“Gatos são coisas aflitivas!” gaguejou, e afastou-se da janela, e começou a andar de um lado para o outro...

Como os junquinhos perfumavam a sala quente! Demais? Não, não demais. E como se subitamente invadida por alguma coisa, Bertha atirou-se no sofá e apertou os olhos contra as mãos.

“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.³⁴ 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...

“Eu estou ficando louca. Louca!” E ela sentou-se; mas sentia-se tonta, bêbada. Devia ser a primavera. Claro, era a primavera.³⁵ E agora ela estava tão cansada que não podia nem ao menos se arrastar escada acima para se vestir.

Um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos verdes e meias de seda. Não fora intencional. Ela havia imaginado essa combinação horas antes de ter se deixado ficar diante da janela da sala.

As pregas do vestido³⁶ farfalharam suavemente entrando no vestíbulo, e Bertha beijou a sra. Norman Knight, que tirava um casaco laranja dos mais divertidos, com uma fileira de macacos pretos em volta da bainha e subindo pela frente.

“Mas por quê? Por quê? Por que a classe média é tão indigesta – tão completamente sem senso de humor? Minha querida, é por pura sorte que eu estou aqui esta noite – Norman foi o meu anjo protetor. Os meus macacos queridos causaram um verdadeiro escândalo no trem – chegou ao ponto do trem inteiro simplesmente me devorar com os olhos. Ninguém riu, ninguém achou graça, nada disso que eu teria adorado. Simplesmente me devoraram com os olhos – e eu me entediei como o diabo.”³⁷

“Mas o máximo aconteceu”, continuou Norman ajeitando o seu enorme monóculo de aro de tartaruga, “você não se importa se eu contar, se importa, Careta? (Em casa e entre amigos eles sempre se tratavam de Careta e Coroa.³⁸) “O máximo foi quando ela já saturada se virou para a mulher ao lado e disse: ‘A senhora nunca tinha visto um macaco antes?’ ”

Ah, é verdade!” riu junto a sra. Norman Knight. “Isso não foi absolutamente o máximo?”³⁹

E o mais engraçado era que sem o casaco ela se parecia definitivamente com um macaco muito inteligente que até tivesse feito para si mesmo, com cascas de banana, aquele vestido

amarelo de seda. E os brincos de âmbar eram exatamente como duas minúsculas castanhas penduradas.

“Trágica queda foi aquela, compatriotas!” recitou Coroa parando em frente do carrinho da pequena B. “Quando o carrinho do bebê chegou à porta – ” e ele abandonou a citação no meio do caminho com um gesto.⁴⁰

A campainha tocou. Era o magro e pálido Eddie Warren, como sempre em estado de aflição aguda.

“Essa é a casa certa, *não é?*”

“Acho que sim – espero que sim”, respondeu Bertha efusivamente.

“Acabo de ter uma experiência terrível com o motorista do táxi; era um tipo dos *mais* sinistros, disparando pelas ruas, e eu não conseguia fazer que ele parasse. Quanto *mais* eu batia *mais* ele corria. Aquela figura *bizarra* à luz do luar com a cabeça *achatada*, todo encolhido em cima do volante...”⁴¹

E Eddie estremeceu todo ao tirar fora o imenso cachecol de seda. Bertha notou que suas meias também eram brancas – muito atraente.

“Mas que horror!” exclamou.

“Realmente, foi um horror”, disse Eddie e seguiu atrás para a sala. “Eu me vi *conduzido* através da Eternidade num táxi *intemporal*...”

Eddie já conhecia os Knights, e até ia escrever uma peça para NK quando o esquema do teatro saísse.

“Então, Warren, como vai a peça?” perguntou Norman Knight deixando cair o monóculo e dando um minuto para o olho voltar à superfície antes de atarrachá-lo outra vez.

E a sra. Norman Knight: “Ah, mas que escolha tão feliz de meias, sr. Warren!”

“Fico *tão* contente que a senhora tenha gostado”, disse Eddie mirando os próprios pés. “Elas parecem que ficaram *muito* mais brancas desde que a lua surgiu no céu.” E voltando o rosto fino e angustiado para Bertha: “Tem lua cheia hoje, sabe?”

Ela queria gritar: “Eu sei que tem – eu sei – eu sei!”

Ele era uma pessoa tão sedutora. Mas Careta também era, encolhida junto ao fogo nas suas cascas de banana, e Coroa também, fumando um cigarro e dizendo ao bater a cinza: “Por que deve o noivo sempre tardar?”

“Aí vem ele!”

Bang – a porta da frente abriu e fechou. Harry gritou:

“Alô, todo mundo. Desço em cinco minutos”. E todo mundo ouviu que ele zunia escada acima. Bertha não pôde deixar de sorrir; ela sabia o quanto ele gostava de fazer as coisas sob alta pressão. O que importavam cinco minutos afinal de contas? Mas ele fingiria para si mesmo que cinco minutos importavam acima de tudo. E faria questão de entrar na sala extravagantemente calmo e contido.⁴²

Harry tinha tanto gosto pela vida. Como ela apreciava isso nele. E a sua paixão pela luta – por procurar em tudo que lhe aparecia pela frente mais um teste do seu poder e da sua coragem – ela também entendia. Mesmo quando, ocasionalmente, diante de quem não o conhecia direito, ele ficava talvez um pouquinho ridículo... Havia horas em que ele entrava em riste⁴³ na batalha onde não havia batalha alguma... Bertha falava e ria e tinha até se esquecido inteiramente, até o momento em que ele entrou na sala (exatamente como ela imaginara), que Pearl Fulton ainda não havia chegado.

“Será que Miss Fulton se esqueceu?”

“Parece que sim”, disse Harry. “Ela tem telefone?”

“Ah, aí vem um táxi”. E Bertha sorriu com aquele seu arzinho de propriedade que ela sempre assumia quando seus achados eram mulheres novas e misteriosas. “Ela vive dentro de táxis.”

“Vai engordar se continuar assim”, disse Harry friamente, tocando a campainha para o jantar. “Grave perigo que correm as mulheres louras.”

“Harry – por favor”, admoestou Bertha, rindo dele.

Passou-se um outro breve momento, em que todos esperaram, rindo e conversando, um pouco à vontade demais, um pouco descontraídos demais. E então Miss Fulton, toda de prateado, com uma tira de prata prendendo o cabelo louro muito claro, entrou sorrindo, a cabeça ligeiramente

inclinada para o lado.

“Me atrasei muito?”

“De jeito nenhum. Entre”, disse Bertha dando-lhe o braço, e passaram para a sala de jantar.⁴⁴

O que é que havia no contato com aquele braço que atigava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo?”⁴⁵

Miss Fulton não olhou para ela; mas Miss Fulton raramente olhava diretamente para as pessoas. Suas pálpebras se fechavam pesadamente⁴⁶ e aquele estranho meio sorriso ia e vinha dos seus lábios com se ela vivesse de ouvir e não de ver. Mas Bertha sabia,⁴⁷ subitamente, como se elas tivessem trocado⁴⁸ 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.

E os outros? Careta e Coroa, Eddie e Harry, colheres subindo e baixando, guardanapos tocando lábios, migalhas de pão, tilintar de garfos e copos e conversas.⁴⁹

“Encontrei com ela no Alpha Show – uma criaturinha esquisitíssima. Além de cortar fora o cabelo, ela parece que também tirou um bom pedaço das pernas e dos braços e do pescoço e do pobre narizinho também.”

“Ela não está muito *liée* com Michael Oat?”

“Aquele que escreveu *Amor e Dentadura*?”

“Ele quer escrever uma peça para mim. Ato único. Um único personagem que decide se suicidar. Passa a peça enumerando todas as razões a favor e contra. E justo quando ele se decide por uma coisa ou outra – pano. Não é má idéia.”

“Como é que a peça vai se chamar? ‘Mal de estômago’?”

“Se *não* me engano, eu já dei com a *mesma* idéia numa revista francesa não muito conhecida aqui.”⁵⁰

Não, eles não sentiam a mesma coisa. Eram todos uns amores – uns amores – e ela adorava tê-los ali, na sua mesa, e dar-lhes comida e vinho esplêndidos. Ela até desejaria dizer que ótimos todos eles eram, e que grupo tão decorativo que formavam, e como pareciam deslanchar uns aos outros e como a lembravam de uma peça de Tchecov!⁵¹

Harry estava degustando o jantar com prazer. Era parte da sua – não bem da sua natureza, e certamente não da sua pose – bem, ou de uma coisa ou de outra – falar de comida e se vangloriar da sua “paixão desenfreada pela carne branca da lagosta” e “sorvetes de pistache – verdes e frios como as pálpebras das dançarinas egípcias”.

Então ele olhou para ela e disse: “Bertha, este *soufflé* está admirável” e ela poderia ter chorado de prazer como uma criança.

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.⁵²

E no fundo da sua mente ainda havia a árvore, que devia estar toda prateada agora,⁵³ à luz da lua do pobre Eddie querido, prateada como Miss Fulton, que estava ali sentada virando uma tangerina nos seus dedos finos e tão pálidos que pareciam emanar uma luz.

O que era simplesmente incompreensível – e mágico – era como ela havia sido capaz de adivinhar tão perfeitamente e instantaneamente o estado de espírito de Miss Fulton. Nem por um momento ela duvidara de que sabia, e no entanto o que havia de concreto?⁵⁴ Menos que nada.

“Acho que isso acontece muito raramente entre mulheres. Nunca entre homens”, pensou Bertha. “Enquanto eu preparo o café na sala talvez ela me ‘faça o sinal’.”

O que aquilo queria dizer ele não sabia, e o que poderia acontecer depois ela não podia imaginar.

Enquanto essas coisas lhe passavam pela cabeça, ela se viu conversando e rindo. Era preciso conversar para controlar o seu desejo de rir.

“Eu rio ou morro”.

E então ela notou a mania engraçada de Careta de enfiar alguma coisa no decote – como se ali também ela guardasse uma minúscula provisão de castanhas – e Bertha teve de enterrar as unhas nas palmas das mãos para não rir demais.

O jantar terminou finalmente. “Venham ver a minha nova cafeteira”, disse Bertha.

“E só de quinze em quinze dias que nós trocamos de cafeteira”, disse Harry. Careta foi

quem deu o braço a Bertha dessa vez; Miss Fulton seguiu atrás, inclinando a cabeça para o lado.⁵⁵

Na sala de jantar, o fogo havia esmaecido e agora, vermelho, tremeluzindo, parecia, segundo Careta, um “ninho de filhotes de fênix”.⁵⁶

“Não acenda a luz ainda. Está tão bonito”. E lá se enroscou ela novamente junto ao fogo. Sempre com frio,⁵⁷ “agora o mico do realejo está sem o seu casaquinho vermelho de flanela”, pensou Bertha.⁵⁸

Nesse momento Miss Fulton “fez o sinal”.

“Você tem um jardim?” disse a voz calma e sonolenta.

Foi tão sublime da parte dela que Bertha pôde apenas obedecer. Atravessou a sala, abriu as cortinas e as longas janelas.

“Aí está!” disse num alento.

E as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor. Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas – quase tocar a borda da lua cheia prateada.⁵⁹

Por quanto tempo elas ficaram ali? Era como se as duas estivessem presas naquele círculo de luz extra-terrena, entendendo-se uma à outra perfeitamente, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que fazer neste mundo com todo aquele tesouro sublime⁶⁰ que queimava dentro do peito⁶¹ e se derramava em flores prateadas pelos seus cabelos e mãos?

Para sempre – ou por um segundo? E Miss Fulton murmurara mesmo “Sim, exatamente isso” ou Bertha havia sonhado?

Então a luz acendeu de repente e Careta fazia⁶² café e Harry dizia “Minha querida, não me pergunte nada sobre o bebê. Eu nunca vejo a minha filha. E não vou me interessar o mínimo até o dia em que ela arranjar um amante”, e Coroa tirava por um minuto o olho da estufa e outra vez o metia sob o vidro⁶³ e Eddie Warren bebia café e pousava a xícara com uma expressão de angústia como se ele tivesse engolido uma aranha e percebido.

“O que eu quero é abrir um espaço para os novos. Londres está simplesmente fervilhando com peças de primeira que ainda não foram escritas. O que eu quero é dizer ‘Aí está o teatro. Vão em frente’.”

“Sabe, meu bem, eu vou fazer a decoração da sala dos Jacob Nathans. Estou tão tentada a montar um esquema ‘peixe frito’, com o espaldar das cadeiras em forma de frigideira e lindas batatas fritas bordadas nas cortinas.”⁶⁴

“O problema com os nossos novos escritores é que eles ainda são românticos demais. Não se pode embarcar num navio sem enjoar e precisar de uma boa bacia.”⁶⁵ Por que não ter a coragem de pedir a bacia?”

“Um poema *pavoroso* sobre uma *menina* que é *violada* por um mendigo *sem nariz* num bosque...”

Miss Fulton se afundou na poltrona mais funda e macia e Harry ofereceu cigarros para o grupo.

Pelo jeito dele, ali na frente dela, sacudindo a caixa de prata e dizendo bruscamente: “Egípcios? Turcos? Virgínias? Estão todos misturados”, Bertha percebeu que ela não apenas o irritava; ele definitivamente não gostava dela. E pelo jeito de Miss Fulton dizer “Não, obrigada, não quero fumar”, Bertha decidiu⁶⁶ que ela também sentia o mesmo, e estava ofendida.

“Harry, não a deteste. Você está enganado a respeito dela. Ela é maravilhosa, maravilhosa. E além do mais como é que você pode sentir tão diferente a respeito de alguém que significa tanto para mim? Hoje à noite na cama vou tentar contar o que se passou entre nós. O que ela e eu compartilhamos.”

Junto com essas últimas palavras, alguma coisa de estranho e quase aterrorizante cruzou o seu pensamento. Uma coisa cega, eu sorria e murmurava:⁶⁷ “Logo essas pessoas vão partir. A casa vai ficar quieta, muito quieta. As luzes apagadas.”⁶⁸ E você e ele sozinhos, juntos, no quarto escuro, na cama quente...”

Bertha levantou-se num ímpeto da poltrona e correu para o piano.

“Que pena que ninguém toca!” falou bem alto. “Que pena que ninguém toca!”

Pela primeira vez na vida Bertha Young desejou o seu marido.

Ela o tinha amado, claro, e tinha estado apaixonada por ele, mas nunca exatamente daquele jeito. E ela havia compreendido, é claro, que ele era diferente. Eles haviam discutido tantas vezes

sobre isso. A princípio, ela se preocupava terrivelmente ao descobrir que era tão fria, mas depois de um tempo não parecia mais importar. Eles eram tão francos um com o outro – tão bons companheiros. Nisso residia o melhor de ser moderno.

Mas agora – ardentemente! ardentemente! A palavra doía no seu corpo ardente! Era para aí que a levava toda aquela sensação de êxtase? Mas então, então –

“Minha querida”, disse a sra. Norman Knight, “você sabe o nosso drama. Nós somos vítimas do tempo e dos trens. Moramos em Hampstead. Foi tudo ótimo.”

“Vou com vocês até a porta”, disse Bertha. “Adorei vocês terem vindo. Mas vocês não podem perder o último trem.⁶⁹ Que coisa irritante, não é mesmo?”

“Um uísque antes de ir, Knight?” chamou Harry.

“Não obrigado, meu velho.”

Bertha apertou a mão dele mais um pouco em gratidão.

“Boa-noite, boa-noite”, ela gritou do último degrau, sentindo que uma parte dela se despedia deles para sempre.

Ao voltar para a sala, os outros estavam de partida.

“... e você pode vir parte do caminho no meu táxi.”

“Eu fico *tão* grato de não ter que enfrentar sozinho um *outro* motorista depois da minha *terrível* experiência.”

“Vocês podem pegar um táxi num ponto bem no fim da rua. Só precisa andar um pouquinho.”

“Ainda bem. Vou buscar o meu casaco.”

Miss Fulton dirigiu-se para a entrada e Bertha ia seguindo atrás quando Harry quase que a empurrou.

“Deixa que eu ajudo.”

Bertha sabia que ele estava arrependido da sua indelicadeza – e deixou-o passar. Ele era um menino às vezes – tão impulsivo – tão simples.

E Eddie e ela sobraram ali perto da lareira.

“Você chegou a ver o novo poema de Bilks chamado *Table d’Hôte*?” perguntou Eddie suavemente. “É *ótimo*. Saiu na última Antologia. Você tem uma cópia? Eu queria *tanto* mostrar para você. Começa com uma linha *incrivelmente* bela: ‘Por que sempre sopa de tomate?’”

“Tenho”, disse Bertha, e dirigiu-se silenciosamente para a mesa em frente à porta da sala, e Eddie deslizou silenciosamente atrás dela. Apanhou o livrinho e o passou para as mãos dele; nenhum dos dois havia feito um ruído sequer.

Enquanto Eddie folheava o livro, Bertha virou a cabeça em direção ao vestíbulo. E ela viu... Harry com o casaco de Miss Fulton nos braços e Miss Fulton de costas para ele, a cabeça inclinada para o lado. Harry afastou bruscamente o casaco,⁷⁰ pôs as mãos nos ombros dela e a virou com violência. Seus lábios diziam:⁷¹ “Eu te adoro”, e Miss Fulton pousou seus dedos cor de luar no rosto dele e sorriu seu sorriso sonolento. As narinas de Harry tremeram; seus lábios se crisparam num esgar horrível ao sussurrarem:⁷² “Amanhã”, e com um bater de olhos⁷³ Miss Fulton disse: “Sim”.

“Aqui está”, disse Eddie. “‘Por que sempre sopa de tomate?’ É uma verdade tão profunda, você não acha? Sopa de tomate é uma coisa tão terrivelmente eterna.”⁷⁴

“Se você preferir”, disse a voz de Harry, muito alta, do vestíbulo, “eu posso chamar um táxi pelo telefone.”

“Não, não é preciso”, respondeu Miss Fulton, e aproximando-se de Bertha ofereceu-lhe seus dedos muito finos.⁷⁵

“Até-logo. Muito obrigada.”

“Até-logo”, disse Bertha.

Miss Fulton reteve a sua mão por mais um momento.⁷⁶

“Que linda a sua árvore!”⁷⁷

E então ela partiu, Eddie atrás, como o gato negro seguindo o gato cinzento.

“Vou trancar a casa”, disse Harry, extravagantemente calmo e contido.

“Sua árvore linda – linda – linda!”⁷⁸

E Bertha apenas correu para as longas janelas dando para o jardim.⁷⁹

“E agora, o que vai acontecer?” exclamou.

Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre.⁸⁰

ANOTAÇÕES

NOTA 1

A tradução de 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 a palavra *êxtase*, porque ela exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra *felicidade* – 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 próprios do imaginário.

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 a mulher”.

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

NOTA 2

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...”

NOTA 3

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 idéia de um movimento ao longo da calçada – que não tem relação com a cena descrita por Proust, no jardim do Luxemburgo.

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.

No primeiro caso, transferi a ênfase para o verbo:

“... e simplesmente rir – rir à toa...”

basicamente por que *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, 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!” / “Mas 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 atiçava – 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.

NOTA 5

No conto há uma longa série de imagens de prazer oral (emoção traduzida em termos de alimento), das quais este é o primeiro exemplo. Em seu ensaio sobre *Bliss*, Marvin Magalaner aponta que:

“A história se apóia fortemente em imagens de comida, no ato de comer e beber e em outras sugestões de satisfação oral, como o ato de fumar. O primeiro dever de Bertha, ao entrar em casa, consiste em dar uma arrumação elegante às frutas; essa tarefa, que é muito simples, suscita nela uma reação emocional que raia o ‘histérico’. Em seguida, luta surdamente com Nanny para ter o direito de dar de comer a sua própria filha. O resto da história focaliza o jantar festivo, os convidados, a conversa à mesa, depois o café e cigarros no salão: em seguida, o episódio da pereira e da lua batendo no jardim e a epifania final de Bertha sobre a traição de seu marido com Pearl.

“Mesmo quando a trama não necessita de alusões ao ato de digerir, mascar, morder, engolir, beber etc., ao tubo digestivo, à indigestão e coisas do mesmo estilo, *Bliss* faz essas alusões,

sempre que possível. O sorriso distante de Pearl é explicado humoristicamente por Harry como consequência de uma indigestão de fígado, ou ‘pura flatulência’, ou talvez ‘mal dos rins’. O leitor fica sabendo, gratuitamente, que a nova cozinheira da família Young faz ‘omeletes fantásticas’; a senhora Norman Knight se queixa de que os simplórios viajantes de trem a ‘devoravam’ com os olhos, para em seguida caracterizar o episódio como ‘*creamy*’. Bertha imagina que a convidada fez ‘com cascas de banana, aquele vestido amarelo de seda’ e olha os brincos da sra. Knight como se fossem ‘duas minúsculas castanhas penduradas’. A fascinação de Harry por Pearl Fulton se esconde atrás de palavras: ele se expressa com grande facilidade ao falar sobre comida e não esconde sua ‘paixão desenfreada pela carne branca da lagosta’, por ‘sorvetes de pistache – verdes e frios como as pálpebras das dançarinas egípcias’, predileção essa que remete o leitor a uma referência na mesma página sobre as pálpebras de Miss Fulton, que ‘se fecharam pesadamente’. Durante todo o jantar, e de maneira bastante óbvia, aquela conversa pretensiosa gira ao redor de imagens relativas ao ato de comer. A peça de Michael Oat (aveia) recebe o título de ‘Amor e Dentadura’. O mais recente trabalho daquele teatrólogo é batizado de ‘Mal de Estômago’. E à medida que jantam, ‘as colheres subindo e baixando, guardanapos tocando lábios, migalhas de pão, tilintar de copos e conversas’, os dedos de Pearl sugerindo uma tangerina. A sra. Knight esconde alguma coisa ‘no decote – como se ali também ela guardasse uma minúscula provisão secreta de castanhas’ e o grupo ouve falar do ‘esquema peixe frito’, de decoração de interiores, do ‘espaldar das cadeiras em forma de frigideira e lindas batatas fritas bordadas nas cortinas’. Os novos escritores são conclamados a abandonar o estilo romântico pelo realista e esse apelo é visto como uma necessidade de se vomitar em cima da literatura contemporânea. As alusões literárias estão intimamente baseadas em imagens sobre comida e são mencionados dois poemas: ‘Table d’Hôte’ e ‘Por que sempre sopa de tomate?’.

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.

NOTA 6

“... sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe...”

Como na anotação anterior, optei por cortes que eliminassem uma tradução exagerada ou deselegante. Inesperadamente, o efeito da tradução em português foi a generalização de uma imagem específica.

‘A little shower’ é uma expressão que considerei intraduzível, porque ‘chuveirinho’ soa prosaico demais, parece palavra muito ligada à idéia de um banheiro, em português. A solução foi encontrar um verbo mais rico e confiar na força da bela palavra ‘centelhas’, que contém, igualmente, a idéia do movimento sugerido por ‘a little shower of sparks’: “... irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo...”

De novo caí numa generalização ao traduzir “every finger and toe” por “cada extremidade do seu corpo”. Não existe quase oposição semântica entre dedos da mão e do pé, tanto em português, como em outras línguas. Uma tradução literal, nesse caso, soaria ridícula. A solução leva a um tom mais nobre.

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. Há muita sensibilidade nesse movimento sutil da autora: ela consegue evitar que o potencial de ridículo de uma situação aflore completamente ao nível da frase. Parece que KM brinca à beira de um abismo; creio, porém, que ela sentia carinho por Bertha e respeitava seus sentimentos, tornando-se, assim, possível uma identificação. É claro que ela não trata nenhum dos outros personagens com o mesmo cuidado.

Como afirmei na introdução, *Bliss* constitui um exemplo de “ficção em duas tonalidades”, em que o jogo entre a coisa séria e a intenção irônica tem uma regularidade que, virtualmente, dá forma à estrutura. Não afirmei, porém, que essa dualidade se concentrasse em Bertha. A relação do narrador com Bertha é ambígua – seus sentimentos ora são tratados com sinceridade, ora com ironia. Mas os outros personagens não merecem piedade, nem segundas intenções, nem dualidade de tom. Não há dúvida sobre o que o narrador pensa a respeito deles.

Este conflito entre Bertha e os outros, ou entre o carinho ambíguo sobre os outros personagens, revelam uma contradição que é absolutamente fundamental para a compreensão desta história e até mesmo da obra de KM, em geral. Passo a citar o que Isherwood diz, em seu ensaio sobre KM:

“Não creio que um ponto de vista infantilmente ingênuo e o de um adulto se tenham *já* fundido completamente em qualquer história de KM. É que o seu psiquismo dividido produziu uma autora dividida, ou, para sermos mais claros, duas autoras distintas. O que há de melhor na obra de Mansfield resulta da colaboração entre as duas escritoras. Era, no entanto, uma colaboração dificultosa, que a qualquer momento podia transformar-se numa luta, com suas conseqüentes dificuldades. No momento em que uma escritora obrigava a outra a afastar-se da escrivaninha, para poder trabalhar sozinha, o resultado era de qualidade inferior.

“A escritora A é uma Mansfield infantil, intuitiva, uma poeta. Ela transmite clarividentes clarões de percepção, que aparecem, principalmente, nas histórias da Nova Zelândia. O leitor fica extasiado com sua sensibilidade para com os seres ou objetos – uma flor, um bule de chá pintado, um pássaro a voar – tudo isso é visto, por um momento, como algo que tem o direito de ser uma maravilha, no microcosmo da criação. Esses instantes de percepção têm a marca da genialidade, mas por isso mesmo são intermitentes. A escritora A é um médium, com os lapsos de um médium – e um médium meio desonesto: quando ela finge, o tom soa falso e embaraçosamente sentimental. Às vezes, essas alternâncias de verdade poética e de falsidade sentimental ocorrem com uma frequência espantosa, como, por exemplo, na descrição do nascer do sol, no início do conto *At the Bay*.

“A escritora B é uma Mansfield crítica, um adulto inteligente e satírico. Ela pode refrear impiedosamente o sentimentalismo da escritora A, se lhe for permitido. A escritora B pode criar, subitamente, retratos miniaturais extremamente engraçados, como faz com a enfermeira Andrews, em *The Daughters of the Late Colonel*. Pode também expor a futilidade de uma mulher, como a de Isabel, em *Marriage à la Mode*, com terrível e bela exatidão. O único problema é que, às vezes, ela é inteligente demais. Constrói tramas inteligentíssimas para suas histórias e tenta fazer com que a escritora A colabore com ela. Lemos essas histórias e ficamos, inicialmente, maravilhados: depois, aos poucos, a dúvida se insinua em nós”.

Em que momento começamos a duvidar, em *Bliss*?

NOTA 7

“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 um pergunta mais enfática: *Para que então...?*

NOTA 8

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. Verifica-se também uma rejeição tipicamente brasileira ao uso correto do pronome objeto, 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. 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 tinha ainda 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”).

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 do excessivo de pronomes é bastante freqüente; portanto, não é necessário eliminá-los nos diálogos. É o que acontece, de forma bastante óbvia, quando Nanny descreve seu passeio à tarde, com o bebê (ver nota 21).

NOTA 9

Neste trecho há uma clara intervenção semântica, quase que uma tradução livre:

“*But in her bosom there was still that bright glowing place – that shower of little sparks coming from it.*” / “Mas no seu peito ainda havia aquele ardência – aquela irradiação de centelhas que queimavam.”

Note-se a tentativa de reduzir a quantidade de adjetivos, usando-se uma palavra forte, que engloba toda a idéia contida em “*that bright glowing place*” (“ardência”). De novo, “*shower*” e “*little*” não podem ser traduzidos adequadamente e tive que escolher entre várias palavras, bastante exatas e expressivas (“irradiação de centelhas”) para resolver o problema. A modificação mais radical ocorre na parte final da frase: “*coming from it*” é traduzido por “que queimavam”. Esta solução proveio, espontaneamente, da necessidade de reforço da imagem relativa ao fogo e, também, para se obter um ritmo harmonioso, eliminando-se a intraduzível expressão “*from it*”.

A imagem relativa ao fogo se desenvolve na frase seguinte. Em português, o substantivo *fogo* substitui o pronome *it*: “*She hardly dared to breathe for fear of fanning it higher.*” / “Mal ousava respirar com medo de atizar *esse fogo*.”

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.

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. 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”.

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 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.

NOTA 13

“Yes, that did sound rather far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them.” / “Que idéia pomposa e absurda! Mas na verdade ela havia comprado as uvas exatamente por essa razão.”

Outra alteração sintática, ditada pela necessidade de concentrar a estrutura no início da frase. O enunciado “Yes, that did sound rather far-fetched and absurd...” ficaria reduzido a uma exclamação (estilo indireto livre), que serve de eco à frase anterior (“Que idiota que é a civilização!”), expandindo-se na parte final com o acréscimo da expressão enfática “exatamente por essa razão”; posteriormente, reaparece no conto o mesmo processo de redução, no momento em que Bertha atira as almofadas sobre os sofás e modifica a ordem em que elas estavam momentaneamente arrumadas: “*That made all the difference: the room came alive at once.*” / “*Que diferença* – a sala tomou vida imediatamente.”

NOTA 14

“She had thought in the shop: I must have some purple ones to bring the carpet up to the table. And it had seemed quite sense at the time.” / “Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa, ela pensara na loja, e o seu desejo lhe parecera então absolutamente sensato.”

Aqui a alteração da ordem da frase aumenta a tensão do período. A frase continua, sem que um ponto final a interrompa. A palavra *desejo* é usada para evitar o termo *isto*, que é desleigante.

NOTA 15

“When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes” foi condensado para “Ao terminar o arranjo – duas pirâmides de brilhantes formas arredondadas...”, para evitar qualquer dificuldade no uso idiomático do primeiro verbo.

NOTA 16

“For the dark table seemed to melt into the dusky light” / “A mesa escura parecia dissolver na penumbra...”

Chamo a atenção dos leitores para esta linda palavra latina *paene*: quase/almost + *umbra*: sombra/shadow – originando *penumbra*), termo que é raramente usado em inglês, a não ser para se aplicar à astronomia, mas que é muito comum em português e outras línguas neolatinas.

Em português, o conectivo *for* é claramente dispensável na frase.

NOTA 17

“... and the glass dish and the blue bowl to float in the air.” / “E o prato de louça e a travessa azul pareciam soltos no ar.”

Aqui há duas alternativas de tradução perfeitamente válidas: “to float in the air”: “soltos no ar” e “flutuar no espaço”. Escolhi a primeira forma porque sugeria mais mistério e era mais simples.

NOTA 18

“This, of course, in her present mood, was so incredibly beautiful...” / “E no seu atual estado de espírito a visão era tão incrivelmente bela...”

Vivo procurando substantivos que possam expressar pronomes, como *it*, *this* e *one*. É possível que minha escolha imponha uma determinada interpretação do texto.

NOTA 19

“Quando uma pessoa estuda o sistema social inglês, nota certas similaridades entre a classe de padrão de vida mais alto e a classe popular: rigidez, xenofobia, indiferença pela opinião pública, paixão por corridas e jogo, gosto pela linguagem clara e por comida simples, caseira. Jonathan Gathorne-Hardy em *The Rise and the Fall of the British Nanny* explica o porquê dessas características: “nos dois últimos séculos, as classes dominantes foram criadas quase que exclusivamente por babás pertencentes à classe operária, tendo os pais abdicado de qualquer responsabilidade para com os filhos”.

Transcrevi o primeiro parágrafo do capítulo sobre “The Nanny”, do livro *Class*, de Jilly Cooper, em que aparecem também algumas referências interessantes sobre a “relação de bajulação, amor e raiva que existe entre a esposa e a babá. No entanto, essa parte do conto não se presta a esse tipo de considerações. Além disso, é óbvia demais e falta-lhe flexibilidade. Não desperta interesse, parece que não está integrada na estrutura narrativa da história. Como tradutora, fiz o possível para que a linguagem de Nanny tivesse um tom simultaneamente coloquial e protetor, ou então, que se caracterizasse pelo uso de frases estereotipadas: na maior parte do tempo, mesmo ao falar diretamente com Bertha, a babá controla a situação, ora usando continuamente linguagem dirigida ao bebê, ora jargão típico de babá.

Quanto a esta cena, lembremos que, em português, muitos diminutivos se insinuaram imperceptivelmente na linguagem usada com os bebês:

“a flanel gown”/ “uma camisolinha de flanela”; “a funny little peak”/ “um rabinho engraçado”; “The pram” / “O carrinho”; “kissing her warm baby”/ “beijando o seu bebê tão quentinho” (seria impossível dizer “tão quente” nesta frase, pois poderia sugerir uma conotação de estado febril); “her neck as she bent forward, her exquisite toes” / “seu pescocinho se inclinando para a frente, seus dedinhos do pé”.

Em português não soa bem falar sobre mãos, pescoço ou dedos do pé de um bebê sem se usar a forma diminutiva, especialmente dentro de um contexto carinhoso. O diminutivo explica a

ausência do peculiar adjetivo *exquisite*, visto que esta palavra descreve a perfeição dos dedinhos do bebê e também a admiração que a mãe sente. Não há nenhuma necessidade de se acrescentar um adjetivo, pois o diminutivo já é bastante expressivo.

NOTA 20

“She looked up when she saw her mother and began to jump” / “... ao ver a mãe começou a pular.”

É uma contração radical da frase, em português, que permite, igualmente, a supressão dos pronomes pessoais e possessivos.

NOTA 21

Foi uma façanha passar para o português o tom expressivo das palavras protetoras da babá (que não denotam propriamente determinada classe social).

NOTA 22

“She stood watching them, her hands by her side” / “... e ficou ali, olhando, as mãos abanando...”

Novamente obedeci à regra da redução sintática, para obter um ritmo bom. A expressão “as mãos abanando”, que traduz quase literalmente a estrutura “her hands by her side”, é, na realidade, uma expressão idiomática, que significa “with nothing left”. Três pronomes foram eliminados na tradução.

NOTA 23

É exemplo de linguagem estereotipada, com tradução idiomática:

“And I have such a time with her after!” / “Depois ela me dá um trabalho!”

NOTA 24

“What had she to say? She’d nothing to say” / “O que é que ela tinha a dizer? Nada. Ela não tinha nada a dizer.”

A tradutora intervém e introduz uma pausa rítmica, um enfático... nada.

NOTA 25

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 de 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.

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 idéia de repetição: sugere que a implicância de Harry e as dúvidas de Bertha tinham sido tema muito freqüente nos últimos dias.

NOTA 27

“... then, picking up the cushions, one by one, that Mary had disposed so carefully, she threw them back on the chairs and the couches” / “... e então, uma a uma, atirou nas poltronas e sofás todas as almofadas que Mary havia arrumado tão cuidadosamente.”

Note-se uma inversão dramática na ordem das palavras, a fim de se criar tensão sintática. Assim, a tradução fica ainda mais compacta.

NOTA 28

“... she surprised herself by suddenly hugging it to her passionately, passionately.” / “...surpreendeu-se retendo-a contra o corpo e abraçando-a com paixão – com paixão.”

O advérbio *apaixonadamente* foi minha primeira opção; tive, porém, que suprimi-lo devido à presença de dois advérbios com a terminação *–mente*, nas frases anteriores. Seria uma rima impossível, neste caso.

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 repousar 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, freqüentemente, 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.

NOTA 30

“...a tall slender pear tree in fullest, richest bloom; it stood perfect...” / “...uma árvore alta e

* Jogo de palavras intraduzível em português. Em inglês, as palavras *pear* (pereira) e *pair* (par, casal) são quase idênticas. (N.A.)

esguia, em flor, luxuriantemente em flor, perfeita...”

A tradução desta frase e de todo o parágrafo foi muito cuidadosa, visando atingir uma precisão “poética” e efeitos rítmicos (principalmente paralelismo rítmico). O resultado é a contração da estrutura sintática.

A repetição enfática de *em flor* e o isolamento da palavra *perfeita* representam invenções para se obter o efeito desejado.

NOTA 31

Note-se, mais abaixo, outro recurso poético, em que a frase “it had not a single bud or a faded petal” é traduzida com o objetivo de fazer com que o leitor tome mais consciência do estilo ou do tom literário. Daí o paralelismo rítmico, alcançado através da repetição da conjunção *nem*: “Não havia na árvore nem um broto por abrir, nem uma pétala esmaecida”.

NOTA 32

“A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn...” / “Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente o gramado...”

Usei o advérbio *furtivamente* por três motivos: para reforçar a imagem do gato arrastando-se pelo gramado, para dar destaque àquela expressiva palavra e pela dificuldade de traduzir a frase verbal (“creep across”).

NOTA 33

“The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver.” / “A passagem dos dois gatos, tão precisa e tão rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio.”

A expressão “The sight of them” passa a ser “a passagem dos dois gatos”, forma que supera a tradução literal, por ser mais exata e tangível. Também quis evitar a repetição da palavra *visão*, que já tinha sido usada anteriormente na tradução (ver nota 18).

NOTA 34

Mudança de tom: depois de ter visto “a maravilhosa árvore do jardim, completamente em flor, como um símbolo de sua própria vida”, Bertha mergulha num processo de ampla racionalização a respeito das causas de sua felicidade (jovem... se amavam... um bebê adorável... dinheiro... casa e jardim... amigos envolventes... livros... música... ótima costureirinha e cozinheira... férias...) e termina pensando em omeletes fantásticas – ironia maliciosa por parte de KM. O aspecto financeiro se define numa única e simples frase (“They didn’t have to worry about money”), que foi traduzida idiomáticamente: “Não havia que se preocupar com dinheiro”. Esta frase idiomática permite a eliminação do pronome pessoal *they*, que vai aparecer na frase seguinte (“They had this absolutely satisfactory house and garden”) e que é suprimida através da mudança de assunto (“A casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios”). Mas adiante, no mesmo parágrafo, há outra supressão de pronomes pessoais: “she had found a wonderful little dressmaker” passa a ser “(havia) uma ótima costureirinha recém-descoberta”.

NOTA 35

“It must have been the spring” / “Devia ser a primavera.”

No texto em inglês, depois da racionalização inicial, vem, em outro parágrafo, a reafirmação: “Yes, it was the spring”. Para enfraquecer a ênfase da explicação que Bertha dá a si mesma, resolvi intervir no original e não iniciei novo parágrafo.

NOTA 36

“Her petals rustled softly into the hall...” / “As pregas do vestido farfalharam suavemente

entrando no vestibulo...”

Notamos aqui uma paráfrase clara, em substituição a uma metáfora obscura. Veja-se também a introdução de um verbo – *entrando* – para compensar a ausência do equivalente da preposição *into*. É um bom exemplo do caráter da língua portuguesa, que é muito menos econômica do que a língua inglesa. A solução é tirar vantagem de um aparente obstáculo e valorizá-lo através do uso de palavras expressivas e longas. Veja-se o efeito rítmico desta cadeia de palavras longas: “... farfalharam suavemente entrando no vestibulo...”

NOTA 37

Custou-me bastante reproduzir, em português, o mesmo tom agudo e exagerado do discurso de Mrs. Knight. Algumas soluções: a expressão *indigesta* (“stodgy”), que traz lembrança de comida e de digestão (no entanto, mais adiante, na fala de Mr. Knight, a mesma idéia, expressa pela palavra antiquada (?) “creamy”, não pode ser reproduzida); *Pura sorte* (“a flup”); *anjo protetor* (“the protective fluke”); *causaram um verdadeiro escândalo* (“so upset”); *me entediei como o diabo* (“bored me through and through”). A expressão hiperbólica *o trem inteiro* procura transmitir a mesma idéia da frase “...so upset the train that it rose to a man”. Todas essas expressões, fluentes e expressivas, são muito usadas na linguagem diária. São clichês que oscilam entre a linguagem coloquial e a intenção de se usar uma linguagem engraçada.

NOTA 38

Inicialmente, tive a intenção de conservar os apelidos *Face* e *Mug*, como havia feito com todos os nomes próprios: depois decidi usar a expressão “cara ou coroa”, com suas interessantes ressonâncias (*heads or tails*: o jogo em que se atira uma moeda para o alto, para se ganhar uma aposta), e alterá-la ligeiramente, uma vez que “cara” seria um apelido absurdo (tanto significa *querida* como *rosto*). Consegui, assim, chegar a “careta e coroa”, palavras que serão entendidas como uma deformação intencional da expressão relativa a cabeças ou caudas. “Careta” significa *grimace* ou *grin* e poderia, facilmente, ser usada como apelido (é também uma gíria moderna que define uma pessoa muito formal). “Coroa” (*crown*) também é gíria (menos recente), usada em relação a homens ou mulheres de meia-idade. Pode ser usada em tom de carinho ou de sarcasmo.

NOTA 39

“Wasn’t that too absolutely creamy?” / “Isso não foi absolutamente o máximo?”

O *máximo*: expressão coloquial portuguesa significando “the best part” (da história, do show).

NOTA 40

“This is a sad, sad fall!” (...) “When the perambulator comes into the hall...” / “Trágica queda foi aquela, compatriotas!” (...) “Quando o carrinho do bebê chegou à porta...”

Tentei encontrar a pista desta citação de Mrs. Knight em diversos dicionários especializados. Havia apenas duas referências no verbete *fall* que pareciam importantes: uma se referia à canção de ninar (“Roda no alto da árvore, bebê, roda/Quando o vento soprar o berço vai balançar/ Quando o galho quebrar, o berço vai cair/ E o berço, o galho e o bebê vão cair”). A outra citação é de *Júlio César*: “O grande César caiu. Trágica queda foi aquela, compatriotas.” (JC III, ii, 194).

Não vendo muitas possibilidades de rima na canção de ninar, decidi recorrer a Shakespeare, para conseguir um efeito de rima. Escolhi uma citação quase direta, que pode ser reconhecida como inspirada em Shakespeare: é a palavra retórica *countrymen* (“trágica queda foi aquela, compatriotas”). Esta última palavra – *compatriotas* – levou, imediatamente, a uma rima com *porta*, que dá um tom de absurdo à vivacidade de expressão de Mrs. Knight.

NOTA 41

O uso de grifos na linguagem de Eddie Warren dá origem a uma entonação plausível em português, que poderá sugerir um modo afetado de falar, como o discurso caricatural de um homem homossexual. Sem mais comentários.

NOTA 42

“...extravagantly cool and collected.”

Essa expressão aparecerá três vezes na história, para qualificar a atitude de Harry. Entre as várias e possíveis traduções de *cool*, optei por *calmo*, para poder reproduzir a aliteração da sequência “calmo e contido”.

NOTA 43

“For there were moments when he rushed into battle where no battle was...” / “Havia horas em que ele entrava em riste na batalha onde não havia batalha alguma...”

“Riste” é uma antiga palavra portuguesa que significa *lance rest*: *lança em repouso*, mas “em riste” é uma expressão idiomática usual, que quer dizer *ready for action*, *at the ready*, *threatening*: *pronto para agir*, *de prontidão*, *ameaçador*, além de ter leve sugestão fálica. Ela combina bem com a metáfora relativa à batalha e resolve o problema da falta de uma equivalência para a frase verbal (*rush into*).

NOTA 44

“No, not al all”, said Bertha. “Come along”. “And she took her arm and they moved into the dining-room.” / “De jeito nenhum. Entre”, “disse Bertha dando-lhe o braço, e passaram para a sala de jantar.”

Outra contração sintática com a conseqüente eliminação do pronome pessoal.

NOTA 45

“What was ther in the touch of that cool arm that could fan – fan – start blazing – blazing – the fire of bliss *that Bertha did not know what to do with?*” / “O que é que havia no contato com aquele braço que atiçava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase *que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo?*”

Na parte final deste parágrafo apareceu um problema inesperado, na frase aparentemente simples: “the fire of bliss that Bertha did not know what to do with”. Basicamente, trata-se de um problema sintático, visto que essa construção é inexistente em português (preposição no fim da frase). A tradução literal deslocaria a preposição para o início da frase: “o fogo do êxtase com o qual Bertha não sabia o que fazer”.

Esta forma parece artificial e pesada (embora correta), como acontece na maioria dos casos em que uma preposição inicia uma oração subordinada.

Minha solução: recorrer a um verbo intransitivo que já havia sido usado antes, para exemplificar uma forma freqüente em KM: o refrão comum (*exprimir*). Assim, consegui introduzir na frase uma subordinação secundária, que traduziu adequadamente a frase original (“e o que fazer daquilo”).

NOTA 46

Fiz uma pequena alteração, para respeitar o ritmo e a economia semântica:

“Her heavy eyelids lay upon her eyes” / “Suas pálpebras se fecharam pesadamente.”

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).

NOTA 48

Aqui houve uma mudança na ordem da frase e no sujeito, para evitar a tradução literal de “between them”. O resultado levou a um paralelismo mais intenso:

“As if the longest, most intimate look had passed between them – as if they had said to each other...” / “Como se elas tivessem dito uma para a outra...”

NOTA 49

“And the others? Face and Mug, Eddie and Harry, their spoons rising and falling – dabbing their lips with their napkins, crumbling bread, fiddling with the forks and glasses and talking.” / “E os outros? Careta e Coroa, Eddie e Harry, colheres subindo e baixando, guardanapos tocando lábios, migalhas de pão, tilintar de garfos e copos e conversas.”

Reconheço que impus, conscientemente, a interpretação deste parágrafo – por mais sutil que tenha sido a mudança. Bertha tinha acabado de experimentar uma forte sensação de êxtase, que o contato com o braço quente de Miss Fulton tinha acelerado; depois, isso se transforma na certeza extática de uma compreensão mútua perfeita. Ela está completamente mergulhada nessa sensação, quando a lembrança do mundo exterior lhe vem à mente. “E os outros?” A visão passa a ser diferente – e até se poderia chegar a uma mudança de tom: do sublime para o terreno. Resolvi prolongar o tom anterior e reproduzir a cena em tons mais brandos. Ou então, recriar o espírito do transe, uma espécie de atmosfera que nos fizesse pensar numa câmera focalizando os que estavam à mesa: uma câmera não para documentar, mas para notar um detalhe aqui, outro ali, talvez sob um foco indistinto ou sonolento. Mas por que tanta preocupação com este parágrafo? Na realidade, não acredito que tivesse havido um empobrecimento de tom: é que a cena é bastante prosaica, cheia de colheres, garfos guardanapos, migalhas e falatório bobo. Tentei, então, dar ao parágrafo uma forma precisa, quase afetada: daí a sintaxe abreviada, a linda palavra “tilintar”, que cria uma nova metáfora (é o “tilintar” de facas, copos e de *conversas*) e o cuidadoso paralelismo. O leitor ficaria apto a enfrentar a transição abrupta com o diálogo seguinte.

Note-se também a incrível demonstração de inteligência de Miss Fulton, que não diz uma palavra sequer (“como se ela vivesse de ouvir e não de ver”). Este silêncio aumenta a ambigüidade de personagem. Será que ela é igual aos outros? Ela se cala, enquanto os outros se destroem com palavras.

NOTA 50

“I think I’ve come across the same idea in a little French review quite unknown in England”./ “Se não me engano, eu já dei com a mesma idéia numa revista francesa não muito conhecida aqui”.

Evitei a palavra *Inglaterra* e usei a palavra *aqui*, a fim de não introduzir um elemento alheio ao leitor estrangeiro.

NOTA 51

“... Ela até desejaria dizer-lhes que ótimos todos eles eram, e que grupo tão decorativo que formavam, e como pareciam deslanchar uns aos outros e como a lembravam de uma peça de Tchekov!”

Teria Bertha bebido demais, neste momento? Ou estaria KM usando uma de suas armas especiais, bem disfarçada pelo uso do estilo indireto livre?

Em seu livro sobre KM, Sylvia Berkman afirma que “os ritmos da prosa têm uma batida rápida e ligeira. Na melhor hipótese esse ritmo será veloz e borbulhante; na pior, será irregular e

histérico, como se vê nas obras *The Singing Lesson* e em alguns trechos de *Bliss*”.

Por outro lado, o ritmo histérico não será adequado a este momento?

NOTA 52

“Everything was good – and right. All that happened seemed to fill again her brimming cup of bliss.” / “Tudo estava bem – e certo. Tudo que acontecia parecia encher outra vez a borda da taça transbordante de seu êxtase.”

Faço o possível por usar palavras longas e ressoantes – “.... até a borda a taça transbordante do seu êxtase” – 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.

NOTA 53

“And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now...” / “E no fundo da sua mente ainda havia a árvore, que devia estar toda prateada agora...”

Eliminei o ponto que finalizava a expressão “pear tree”; introduzi, em seguida, uma frase subordinada – o que dá a todo o parágrafo um ritmo fluente e macio, com uma transição bem marcada, que vai da árvore “no fundo de sua mente” à concentração visual nos dedos esguios de Miss Fulton.

NOTA 54

“For she never doubted for a moment that she was right, *and yet what had she to go on?*”

De novo, uma frase muito simples, que apresenta uma pequena dificuldade semântica. Em português, é mais uma interpretação do que uma tradução, com insistência na idéia de evidência, de prova:

“... e no entanto o que havia *de concreto?*”

NOTA 55

“Miss Fulton bent her head and followed after.”

A tradução literal acentual a rigidez do movimento: (“Miss Fulton inclinou a cabeça para o lado e seguiu atrás”). Inverti a ordem da ação, para poder usar a frase “inclinando a cabeça para o lado” como uma espécie de refrão, um sinal que identifica os silêncios sedutores de Miss Fulton: “Miss Fulton seguiu atrás, inclinando a cabeça para o lado”.

NOTA 56

“The fire had died in the drawing-room to a red, flickering ‘nest of baby phoenixes’, said Face.” / “*Na sala de jantar*, o fogo havia esmaecido e agora, vermelho, tremeluzindo, parecia, segundo Careta, um ‘ninho de filhotes de fênix’.

Em inglês, a frase é bastante direta. Em português, há mudanças que tensionam a estrutura do período: um adjunto adverbial no início da frase ou a interrupção da estrutura com expressões intercaladas. O resultado obtido proveio, em parte, da dificuldade de tradução da expressão verbal “the fire *had died down to* a red, flickering nest...”

NOTA 57

Nesta passagem, há uma pequena dúvida: quem é que sempre demonstrava frieza? Face ou Miss Fulton? Não poderia ser Miss Fulton, caso contrário ela não estaria usando uma jaqueta de flanela vermelha com um vestido cor de prata. Por outro lado, sabemos que Face compareceu à festa usando um casaco cor de laranja, adornado com uma fileira de macacos pretos ao redor da bainha, e subindo pela frente...

NOTA 58

Sem ter conseguido solucionar o mistério, fiz, primeiramente, uma tradução literal (“... sem aquele casaco vermelho de flanela, é claro...”) que me pareceu estranhamente sem sentido. Foi o esquisito casaco cor de laranja da sra. Knight, enfeitado com aqueles engraçados macaquinhos, que, por fim, me fez chegar a uma solução. Desde sua chegada triunfal, proferindo um brilhante discurso contra a indigesta classe média, essa senhora havia sido secretamente comparada por Bertha a um “macaco muito inteligente”. Aquele vestido amarelo de seda parecia ter sido confeccionado com cascas de banana. Os brincos cor de âmbar pareciam pequenas castanhas que balançavam. O hábito de enfiar alguma coisa no decote induz Bertha a pensar que ali ela poderia estar guardando uma reserva de castanhas – tal qual um macaco que guardasse provisões para o inverno. Quando Bertha vê Face, agachada junto à lareira para se aquecer, não consegue deixar de associá-la à imagem de um macaquinho de realejo – um daqueles animais treinados em acrobacias, que recolhem dinheiro entre os transeuntes e que devem estar usando um “casaquinho vermelho de flanela, logicamente”. Agradeço a um amigo que despertou minha atenção para esse aspecto, mas, mesmo assim, a tradução literal continua sem sentido. O leitor brasileiro não teria nenhuma pista mental para chegar a essa imagem, visto que, raramente, depara com macaquinhos de realejo. A solução foi explicitar a idéia: mencionar o macaquinho (“mico do realejo”, em português). O resultado não é favorável à sra. Knight – e perde-se a elegância resultante de idéias subentendidas. Mas a cômica percepção de Bertha fica intacta.

NOTA 59

Bertha está sob os efeitos intoxicantes do êxtase que sente. Na realidade, uma paisagem mergulhada numa luminosidade toda especial pode assumir aspecto mágico e causar profunda impressão na sensibilidade de uma pessoa em estado de êxtase. Assim, a tradução é quase “livre”, a fim de criar um parágrafo bem forte, uma vez que é muito importante reproduzir o caráter emocional do ritmo. Mesmo que as imagens não sejam muito originais, o impacto do trecho deve ser garantido, pelo menos, pela sintaxe. Segundo Amado Alonso, o ritmo da prosa se baseia na sintaxe, ou melhor, o ritmo de um trecho em prosa é, de certo modo, a sua sintaxe.

Comparem:

“Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed...” / “Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer mais alto diante delas”.

Em seu livro sobre KM, Sylvia Berkman afirma que “Ela é qualitativamente melhor quando apreende um momento carregado de emoção, do que quando constrói uma trama substancial”.

NOTA 60

“...with all this blissful treasure...”/ “...com todo aquele tesouro sublime...”

Estou usando excessivamente a palavra *sublime*, mas não consigo encontrar melhor tradução para *blissful*. *Extático* não serviria, porque soa exatamente da mesma forma que seu homófono “estático”, que significa *static*.

NOTA 61

“...that burned in their bosoms...” / “...que queimava dentro do peito...”

É impossível dizer “nos seus peitos”, “no peito delas” ou algo semelhante. O adjetivo possessivo soa mal e *peitos*, no plural, se aproxima mais de *seios* do que de *regação*. Optei por omitir o possessivo e usei o singular. O resultado é mais ambíguo do que a forma original, porque, assim, o singular, que tem uma conotação vaga, tanto pode indicar que o fogo queima em ambas as mulheres, como somente no peito de Bertha.

NOTA 62

“Then the light was snapped on and Face made 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 idéias (consequências do emprego do imperfeito).

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 o vidro...”

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

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.

NOTA 65

“You can’t put out to sea without being sea-sick and wanting a basin.” / “Não se pode embarcar num navio sem enjoar e precisar de uma boa bacia.”

Introduzi no período o adjetivo *boa*, que tem o mesmo peso e sabor da palavra *good*, num trecho anterior, cheio de tagarelice: “Além de cortar fora o cabelo, ela parece que também tirou um bom pedaço das pernas e dos braços e do pescoço e do pobre narizinho também”. Em português, o efeito é igualmente coloquial e enfático.

NOTA 66

“And she decided from the way Miss Fulton said: ‘No, thank you, I won’t smoke’ that she felt it too, and was hurt.” / “E pelo jeito de Miss Fulton dizer ‘Não, obrigada, não quero fumar’, Bertha decidiu que ela também sentia o mesmo, e estava ofendida.”

Aqui houve inversão na ordem, para se conseguir mais tensão sintática e mais ritmo.

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.

NOTA 68

“The lights will be out.” / “As luzes apagadas.” Mesmo recurso no comentário referente à nota 57.

NOTA 69

Sempre fui muito atenta ao uso dos pronomes pessoais e procurei reduzi-los ao mínimo. Contudo, nos diálogos, a repetição monótona do pronome pessoal é absolutamente legítima.

NOTA 70

“He tossed the coat away...” / “Harry afastou *bruscamente* o casaco...”

O advérbio *bruscamente* compensa a ausência de um verbo que traduzisse com precisão, a expressão “toss away”. O mesmo problema (uso de palavras exatas) aparece no decorrer da história, com verbos como *wave away*, *drag*, *creep*, *drop*, *dab*, *tuck*, *stretch-up*, *quiver*, *dart*, que descrevem movimentos bastante específicos. Esta precisão sutil é muito anglo-saxônica e dificulta a tradução. Quase sempre se encontra a solução através de uma paráfrase desenvolvida.

NOTA 71

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

Novamente o uso do imperfeito mergulha a cena numa espécie de nível de tempo diferente.

NOTA 72

“His lips curled back in a hideous grin while he whispered...” / “Seus lábios se crisparam num esgar horrível ao sussurrarem...”

Economia de sujeitos: “ao sussurrarem” indica que foram os lábios dele que sussurraram.

NOTA 73

“...and with her eyelids Miss Fulton said ‘Yes’ ” / “...e com um bater de olhos Miss Fulton disse ‘Sim’ ”.

Os dois adjuntos adverbiais de modo, “com um bater de olhos” e “num esgar horrível” (nota 72) foram cuidadosamente escolhidos, e o tom é ligeiramente mais literário do que na forma original.

NOTA 74

Chegando a este trecho, percebi que não havia mais necessidade de insistir na fala caricatural de Eddie. O movimento da história havia atingido um nível quase trágico – e qualquer palavra a mais seria redundante.

NOTA 75

O uso da subordinação acelera o ritmo do parágrafo e os últimos gestos de Miss Fulton. Comparemos:

“ ‘Oh, no. It’s not necessary’, said Miss Fulton, and *she came up to Bertha* and gave her the slender fingers *to hold*. ” / “ ‘Não, não é preciso’, respondeu Miss Fulton, e *aproximando-se de Bertha* ofereceu-lhe seus dedos muito finos.”

NOTA 76

Agora, já sabemos, com certeza, que Miss Fulton está empenhada num jogo muito delicado. A conclusão da história se destaca pela concisão e ausência de qualquer comentário ou intrusão por parte do narrador.

NOTA 77

Releia-se a nota 29, apenas para se ter certeza de que a supressão da palavra *pereira* não foi negativa.

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 caírem no sentimentalismo), o que explica a compulsão das repetições, como um esforço apaixonado e hesitante para transmitir uma idéia.

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. E é esse estado desordenado de consciência que impõe a necessidade de repetir – para dar voz à paixão. “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 oposto 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 pêra) 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 uma palavra paroxitona 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.

NOTA 79

“Bertha simply ran over to the long windows” / “Bertha apenas correu para as longas janelas dando para o jardim.”

Um pequeno acréscimo foi feito, para marcar o ritmo de forma mais convincente.

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 com 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.

LIVROS CITADOS NAS NOTAS

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesia*. Editorial Gredos, Madrid, 1960.

BERMAN, Sylvia. *Katherine Mansfield, A Critical Study*, Oxford University Press, 1952.

ISHERWOOD, Christopher, "Katherine Manfield", in *Exhumations*. Methuen & Co., Londres, 1966.

MAGALLANER, Marvin, "Traces of her 'self', in Katherine Manfield's 'Bliss'", in *Modern Fiction Studies*, vol. 24, n. 3, outono 1978.

PIAZZA, Paul, *Christopher Isherwood, Myth and Anty-myth*, Columbia University Press, 1978.

Fonte: CESAR, Ana Cristina. O Conto "Bliss" Anotado. In: *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 10-84.
