

“Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio”. (Ana Cristina Cesar, *Inéditos e Dispersos*).¹

Ana Cristina Cesar - a tradução como exercício de recriação

Adriana de Freitas Gomes²

RESUMO: Este ensaio retrata a apropriação de textos alheios como um aspecto comum da literatura de Ana Cristina Cesar e analisa como a poeta brasileira usou alguns textos traduzidos por ela para compor seus poemas, recriando-os e lhes dando uma voz toda pessoal. Também será considerada a importância da tradução como um processo para a formação da identidade autoral de Ana Cristina.

Palavras-chave: apropriação; tradução; recriação.

Ana Cristina Cruz Cesar nasceu no Rio de Janeiro, 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 por seus poemas datados de 1961, escritos quando a poeta tinha apenas nove anos de idade, incluídos em *Inéditos e Dispersos* (1985), obra organizada por Armando Freitas Filho, amigo de Ana Cristina.

Até sua morte, em 1983, com 31 anos, Ana Cristina escreveu ensaios, crítica, traduções e poemas, que foram publicados em *Luvras de Pelica* (1980) e *A Teus Pés* (1982). Postumamente, além de *Inéditos e Dispersos*, Maria Luiza Cesar, mãe de Ana Cristina, traduziu os estudos e reflexões da autora sobre poesia e prosa moderna traduzidas, e os publicou em *Escritos da Inglaterra* (1988) e, desde então, muitos trabalhos, teses e dissertações têm surgido,

¹ Citação extraída da obra *Inéditos e Dispersos* (1998, p. 95).

² Mestranda em Teoria da Literatura pela UFJF.

proporcionando ao leitor novas descobertas da literatura de Ana Cristina, que vem sendo constantemente reeditada.

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). A experiência positiva a fez retornar, dez anos mais tarde, à Inglaterra, para se dedicar com mais afinco aos estudos da tradução.

Nessa análise, consideraremos como a prática tradutória colaborou para a formação da identidade autoral de Ana Cristina. Para tal, recorreremos a conceitos extraídos do pensamento de estudiosos(as) da tradução e de intelectuais que se dedicaram à crítica literária em geral. Iremos analisar a presença de vozes alheias em poemas de Ana Cristina, em especial de versos por ela traduzidos da poeta norte-americana Emily Dickinson e a influência da biografia da contista neozelandesa Katherine Mansfield em sua composição literária. Primeiramente, veremos o contexto em que se insere a composição poética de Ana Cristina.

Grande parte da produção poética de 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. Silvano 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.

Em meio à produção panfletária dos poetas marginais, emergiu 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).

Dessa forma, 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.

Os movimentos apropriativos de Ana Cristina Cesar

Segundo Camargo, a composição literária de Ana Cristina 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 Cimitière Marin”, de Paul Valéry. Nessa transcrição, Menard transgride o poema original por suplementá-lo com duas sílabas que, acrescentadas 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. Como exemplo, no poema seguinte se percebe a presença de um dos mais influentes “modelos” de Ana Cristina, Manuel Bandeira, com o seu clássico “Irene no céu”:

Noite de Natal.
Estou bonita que é um desperdício.
Não sinto nada
Não sinto nada, mamãe
Esqueci
Menti de dia
Antigamente eu sabia escrever
Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída
com desvelo técnico.
Freud e eu brigamos muito.
Irene no céu desmente: deixou de
tregar aos 45 anos

Entretanto sou moça
estreado um bico fino que anda feio,
pisa mais que deve,
me leva indesejável pra perto das
botas pretas
pudera (*A Teus Pés*, p. 62).

É a própria Ana Cristina quem confessa, nos versos escolhidos como epígrafe a esse ensaio, que são “das tetas dos poetas” que se dá a elaboração de sua escrita poética. Em outro poema de *A Teus Pés*, a vampiragem de Ana Cristina, 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).

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 mímese, 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, Flora Sussekind, em *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar* (1995), refere-se à obra de Ana Cristina como “arte da conversação” (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, Sússekind 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).

Nesse sentido, 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.

A tradução como exercício de recriação

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 cativo 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.

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).

Ítalo Moriconi, em *Ana Cristina Cesar: O Sangue de Uma Poeta* (1996), 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” (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).

Dessa forma, a elaboração poética de Ana Cristina se caracteriza pela sucessão de outras falas, por aspas espalhadas ao longo dos poemas, por citações em grifo, ora com, ora sem aspas. Assim, analisaremos como Ana Cristina se apropriou de versos da poeta Emily Dickinson e a influência da biografia da contista Katherine Mansfield em sua composição literária. Mas, segundo Camargo:

... em vez de “influências”, devemos falar em “cumplicidade”. Cumplicidade feminina que faz parte da linhagem lírica recuperada por Ana, mas com outro ponto de vista: o da mulher. Talvez por isso mesmo Ana Cristina tenha escolhido para traduzir – sem paródia e apropriação – autoras como Emily Dickinson, Katherine Mansfield e Sylvia Plath (2003, p. 219).

Assim, a “cumplicidade” 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, o que se comprova pelas palavras de Ana Cristina, em *Escritos da Inglaterra*, num ensaio sobre 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 (CESAR, 1988, p. 119, grifo nosso).

Ainda podemos citar mais uma proximidade entre Emily Dickinson e Ana Cristina, um forte laço que une as duas poetisas: os versos roubados pela segunda da autora americana que, traduzidos ou não, são reinventados no processo de composição da poeta-tradutora, como se constata pelas palavras de Süssekind: “há toda uma “toalete” para traduzir Emily Dickinson. Por vezes também no seu processo de composição por Ana Cristina” (1995, p. 52). Não apenas Ana Cristina tomou de empréstimo versos de Emily Dickinson para compor seus próprios poemas, bem como a tradução do texto poético da autora caracterizou de forma significativa a escrita literária de Ana Cristina, o que se comprova, principalmente, quando nos dedicamos à leitura do seu ensaio citado anteriormente intitulado “Cinco e Meio”, publicado em *Escritos da Inglaterra* (1988). Neste, Ana Cristina descreve como se deu a tradução de cinco poemas de Emily Dickinson, sendo que uma ficou incompleta, visto que não a satisfiz (por isso, ao todo são cinco e “meio”). 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. Süssekind (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 Süssekind:

... 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 (*Inéditos e Dispersos*, p. 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. Essa mesma “cumplicidade” a poeta-tradutora demonstra ter com a escrita de Katherine Mansfield e, mais especificamente, com sua biografia. Enquanto esteve na Inglaterra (1979-1981), Ana Cristina produziu *Luvras de Pelica* e *Escritos da Inglaterra*, sendo que, neste último, encontramos a tese “O Conto ‘Bliss’, Anotado”, com cuja tradução Ana Cristina obteve o título de mestre, na Universidade de Essex. Assim, em *Luvras de Pelica*, vê-se referências diretas a Mansfield, visto que a contista estava no centro das atenções da poeta. Nesta, percebe-se que vida e literatura se contaminam, como se percebe no décimo segundo fragmento de *Luvras de Pelica*,³ 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 (*A Teus Pés*, p. 102-103).

Em outro momento, percebe-se a cumplicidade entre Mansfield e Ana Cristina, quando ela realiza uma literatura de reinvenção, não apenas dos textos da contista, mas também de suas biografias e autobiografias, como acontece neste fragmento intitulado “Primeira Tradução”, em que Ana Cristina faz uma tradução apócrifa, relatando o que poderia ter acontecido após a morte de Mansfield:

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela (*A Teus Pés*, p. 103-104).

³ Utilizo a edição citada de *A Teus Pés* para as citações de *Luvras de Pelica*.

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 sempre Mansfield chamaria de Leslie Moore, ou LM, em homenagem a seu querido irmão morto na guerra. O terceiro personagem, Jack, parece substituir o segundo marido de Mansfield, o crítico John Middleton Murry. Segundo 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 J. Middleton 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, p. 548, N. da T.).⁴

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 também “vampirizou” e reinventou a partir do cruzamento dos fatos reais da vida da contista (que tanto lhe interessaram neste período “inglês” de sua vida) com sua ficção, levando o leitor a se questionar: “onde termina a verdade e começa a ficção? Onde termina a autobiografia e começa a literatura, a reinvenção?” (CAMARGO, 2003, p. 261).

Enfim, podemos afirmar 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

⁴ Em obra citada, apenas há referência ao ano da primeira edição portuguesa publicada (1944), e não ao ano dessa segunda edição.

não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais” (p. 191). Assim, 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.

Referências Bibliográficas

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.

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*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

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

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

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.

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

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.

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.

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/UFMG, 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.