

# Ana Cristina Cesar, tradutora de Katherine Mansfield<sup>1</sup>

Adriana de Freitas Gomes\*  
Maria Clara Castellões de Oliveira\*\*

## RESUMO:

Este artigo tem por objetivo sinalizar alguns motivos que conduziram Ana Cristina Cesar, no limiar dos anos 1980, a apresentar à Universidade de Essex, na Inglaterra, como requisito para a obtenção do título de mestre, a tradução anotada do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, trazido a público em 1920. Além disso, ele pretende revelar diversos procedimentos tradutórios por ela adotados, que, simultaneamente, apontam para o seu engajamento nos contextos literários, sociais e ideológicos de seu tempo e a conduzem para além das práticas tradutórias das feministas da escola canadense, suas coetâneas.

**Palavras-chave:** Ana Cristina César. Katherine Mansfield. “Bliss”. Tradução. Gênero.

## Introdução

Ana Cristina Cesar, nascida no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1952, teve uma existência curta – porém bastante profícua –, interrompida por seu suicídio naquela mesma cidade em 29 de outubro de 1983. O seu interesse pelas letras teve início precoce: aos quatro anos, recitava suas primeiras composições poéticas para a mãe; aos sete, alguns de seus poemas foram publicados no “Suplemento Literário” do jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, sob o título de “Poetisas de vestidos curtos”. Além de ter colaborado com os principais jornais alternativos do país nos anos 70, como o *Beijo*, e publicado material de sua autoria no suplemento “Livro”, do *Jornal do Brasil*, e no *Correio Brasiliense*, Ana Cristina, doravante também identificada pelas iniciais AC, escreveu para as revistas *Malazartes*, *Almanaque*, *Alguma Poesia*, *Veja*, *Isto É* e *Leia Livros*. Ainda em vida, publicou dois livros: *Literatura não é documento* (1980), resultado de pesquisa encomendada pelo MEC/FUNDAÇÃO-Rio, e *A teus pés* (1982), coletânea de poesias na qual estão incluídas obras publicadas em edições independentes, a saber: *Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*. O interesse precoce de AC pelas letras se comprova também pelos poemas datados de 1961, incluídos em *Inéditos e dispersos*, organizado pelo amigo Armando Freitas Filho e publicado postumamente em 1985. Também postumamente, sua mãe, Maria Luiza Cesar, reuniu, em *Escritos da Inglaterra* (1988b), estudos e reflexões sobre poesia e prosa modernas traduzidas, estando entre eles a dissertação com a qual recebeu o título de mestre em Teoria e Prática de Tradução Literária pela Universidade de Essex, Inglaterra, em 1981. Essa dissertação constituiu-se na tradução comentada do conto “Bliss”, de autoria de Kathleen Mansfield Beauchamp, conhecida artisticamente como Katherine Mansfield.

Katherine Mansfield, a partir de agora também identificada pelas iniciais KM, nasceu na Nova Zelândia em 14 de outubro de 1888 e faleceu de tuberculose em Fontainebleau, no sul da França, em 1923, aos 34 anos. Radicada na Inglaterra, KM tornou-se uma das mais reconhecidas – senão a mais reconhecida – contista da literatura de língua inglesa. Sua obra extraiu elogios de Virginia Woolf, que confessou ter sido KM a única autora por cujo talento sentia ameaçada

(NATHAN, 1988, p. 141). Segundo Esdras do Nascimento, em *Diário e cartas*, “conta-se que Woolf, depois de ler ‘Bliss’, tomou um porre e ficou gritando num bar: ‘Eu morro de inveja dessa mulher’” (1996, p. 14). Se verdade ou não, foi através desse conto que Mansfield se tornou conhecida em muitos países e, mais especificamente, no Brasil, sendo que a primeira tradução dessa obra para o português foi realizada por Érico Veríssimo, em 1937.

Como AC, Mansfield iniciou muito cedo sua carreira literária: tendo demonstrado o seu dom para as letras aos nove anos, aos quinze, ela 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. Além disso, também como AC, Mansfield, apesar da breve existência, deixou uma ampla produção literária. Em vida, ela teve 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)*, todos traduzidos para o português, além de ter tido uma série de artigos dispersos publicados em diversos periódicos. Seus vários esboços, contos inacabados, diário, uma grande quantidade de cartas e até os rascunhos foram publicados postumamente por seu marido, o crítico e editor John Middleton Murry, em sucessivas edições, que se estenderam até os anos 1950.

A trajetória errática e conturbada de Mansfield, marcada por crises sentimentais e relacionamentos heterodoxos para a sua época, além dos fatores anteriormente aludidos, justificam o interesse de Ana Cristina por sua biografia e por sua obra. Semelhantemente a KM, Ana Cristina se viu dividida entre amores femininos e masculinos. Pode-se afirmar, portanto, que não foi aleatoriamente que AC sentiu-se levada a traduzir “Bliss” para o português e a fazer uma exegese minuciosa desse conto, suplementando a sua tradução com um prefácio e 80 notas.

Os objetivos do presente ensaio são: 1) sinalizar alguns dos prováveis motivos que conduziram Ana Cristina Cesar, entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980, a apresentar a uma universidade inglesa, como requisito para a obtenção do título de mestre, a tradução anotada de “Bliss”, de Katherine Mansfield, estando entre eles os de ordem histórico-cultural, e 2) revelar parte dos procedimentos tradutórios por ela adotados, procedimentos esses que, simultaneamente, apontam para o seu engajamento nos contextos literários, sociais e ideológicos do seu tempo e a conduzem para além das práticas tradutórias das feministas da escola canadense.

Esses objetivos se justificam diante de colocações tais como as feitas por Sherry Simon, em obra datada de 1996 e intitulada *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission (Gênero na tradução: identidade cultural e a política da transmissão, não traduzido para o português)*. Na obra em questão, Simon ressaltou que a “virada cultural” ocorrida no final da década de 70 e início da década de 80 do século XX, justamente durante o período em que AC redigia a sua dissertação, foi um fator que proporcionou mudanças nos estudos da tradução, possibilitando que as tradicionais perguntas “como devemos traduzir, o que é uma tradução correta?” (SIMON, 1996, p. 7), cedessem lugar a questionamentos tais como: “o que fazem as traduções, como elas circulam no mundo e dele extraem respostas?” (SIMON, 1996, p. 7). Essas mudanças permitiram que a tradução fosse vista como “um processo de mediação que não se sobrepõe à ideologia, mas trabalha através dela” (SIMON, 1996, p. 8). Simon ainda ressaltou que, para que a tradução seja eficaz, é preciso que o(a) tradutor(a) esteja “totalmente engajado(a) com as realidades literárias, sociais e ideológicas do seu tempo” (SIMON, 1996, p. 137), e que ele(a) “compreenda a cultura do texto original, pois os textos estão ‘encravados’ nesta” (SIMON, 1996, p. 137). 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” (SIMON, 1996, p. 138). 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” (SIMON, 1996, p. 140, grifos da autora).

### **Ana Cristina Cesar e Katherine Mansfield: de “Bliss” a “Êxtase”**

O trecho abaixo transcrito encontra-se no prefácio da dissertação de mestrado de Ana Cristina Cesar:

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 (CESAR, 1988b p. 12-13).

Com essas palavras, AC demonstrou que, além das questões de ordem biográfica, nomeadas na introdução do presente trabalho, havia motivos de ordem estético-literária que a aproximavam da contista neo-zelandesa.

Embora a voz de Katherine Mansfield no contexto da obra de AC se faça mais audível na tradução de “Bliss”, essa mesma voz se faz ecoar em vários outros momentos de sua produção literária. O gosto por textos íntimos, como cartas, bilhetes e diários, nos quais ficção e autobiografia se confundem, foi compartilhado por ambas. Sobre o talento epistolar de AC, Ítalo Moriconi afirmou que, “escritora por vocação e profissão, ela jamais escreveria cartas inocentes” (1996, p. 11). Segundo o mesmo autor, “toda carta de Ana é um objeto belo de linguagem” (1996, p. 89). Em referência às cartas por ela escritas ao amigo Caio Fernando Abreu, falecido em 1996, que as publicou no jornal *O Estado de São Paulo* pouco antes de sua morte, Moriconi enfatizou que as mesmas “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” (1996, p. 11).

A proximidade que Ana Cristina sentia existir entre a sua visão do ofício do escritor e a de KM é textualmente mencionada pela poetisa carioca em *Luvvas de pelica*, escrito na Inglaterra em 1980, quando AC já estava envolvida com a redação de sua dissertação. No 12º. fragmento desse livro, ela escreveu:

Nos últimos segundos passei em revista minhas táticas bem elaboradas. 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 (1988a, p. 102-103).<sup>2</sup>

Esse excerto evidencia que AC, ao se apropriar de dados presentes nas biografias de Mansfield e em diários e cartas por ela escritos e incluí-los em sua ficção, fez de Mansfield sua musa e sua personagem. Por esse motivo e por outros motivos, ela levou leitores e críticos a se colocarem os seguintes questionamentos: “onde termina a verdade e começa a ficção? Onde termina a autobiografia e começa a literatura, a reinvenção?” (CAMARGO, 2003, p. 261).

## O lócus de enunciação de Ana Cristina Cesar

O interesse de Ana Cristina Cesar pela vida e pela obra de Katherine Mansfield com certeza foi também forjado pelas condições histórico-culturais dos contextos nos quais viveu. Não foi aleatoriamente que AC optou por resgatar um texto publicado em 1920, ou seja, há mais de 60 anos, 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.

No período em que AC traduziu “Bliss”, 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 se locomoviam 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 que acabaram sendo responsáveis pelo surgimento do pós-estruturalismo, que se caracterizou 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” (EAGLETON, 1997, p. 185).

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 salientou ter AC liderado um movimento de debate entre os estudantes universitários com o objetivo de diminuir o número de aulas de teoria no currículo de literatura (1996, p. 58). No ensaio “Os professores contra a parede”, ela reagiu, de acordo com o crítico, “contra o uso repressivo da teoria na relação docente” (CESAR, 1999, p. 46). AC expressou-se da seguinte forma em relação à teoria imposta pelos professores aos discentes:

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 (CESAR, 1999, p. 146, grifos da autora).

Foi justamente em reação ao hermetismo da teoria estruturalista e à noção por ela difundida da estabilidade e centralidade da linguagem, mencionados por AC no texto acima, 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. Grupos sociais marginalizados, entre eles o das mulheres, foram também privilegiados. Terry Eagleton ressaltou 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). Segundo ele:

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 (EAGLETON, 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), destacou que, através do *slogan* “o pessoal é político”, a mulher reivindicava para si o direito de igualar-se ao homem no tocante à desvinculação entre prazer, sexo e maternidade.

Outro fator de relevância para o movimento das mulheres emergiu na Inglaterra, no fim dos anos 1970, a saber, os estudos de gênero. Não se pode esquecer que, em 1979, Ana Cristina se encontrava em território inglês. Esses estudos certamente tiveram papel relevante na sua composição poética, o que pode ser atestado pela leitura de *Luvas de pelica*, já mencionado, considerado o seu livro mais feminista; na sua escolha do conto de KM como tema de sua dissertação, e na opção pela tradução como veículo da sua exegese desse texto. O estudo acerca do gênero no contexto da literatura buscou rechaçar os conceitos binários do discurso patriarcal, tendo aberto as portas para o surgimento de manifestações diversas por parte de outros grupos minoritários que, até então, não tinham conquistado um espaço para se manifestarem e expressarem.

Paralelamente ao movimento feminista, deu-se o surgimento de duas grandes vertentes da crítica literária feminina, a anglo-americana e a francesa, que tinham como objetivo comum contestar a estrutura androcêntrica que até então sustentava o sistema social. Nesse momento, a tradução teve papel significativo como instrumento de mudança dentro do movimento. Com o intuito de resgatar a voz silenciada da mulher, barreiras linguísticas e geográficas foram transpostas. A tradução permitiu 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 nas idéias veiculadas pelo movimento, que buscavam conscientizar as mulheres do seu papel econômico, político e social. Nesse cenário, as tradutoras canadenses na década de 1980 tiveram participação importante, visto que, através da língua, buscaram rechaçar conceitos patriarcais vigentes. Um exemplo da ousadia dessas tradutoras foi 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. Em seu artigo, von Flotow se referiu à tradução para o inglês da seguinte fala de uma das personagens de Nicole Brossard (escritora feminista que pertencia ao grupo de Quebec, em 1976): “*Ce soir, j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe*”. Literalmente, essa tradução para o inglês seria: “*this evening I’m entering history without pulling up my skirt*” (“esta noite, entro para a história, sem levantar minha saia”, em português). A feminista Linda Gaboriau traduziu o trecho 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).

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, os irmãos Campos contribuíram de forma significativa para a teorização e a prática tradutórias, através da tradução de autores de nacionalidades diversas (Pound, Donne, Rimbaud, Maiakovski, Marianne Moore, Lewis Carroll, Ovídio e Dante, entre outros) e também da produção de textos seminiais. Nesses textos, Augusto e Haroldo de Campos consideraram essa atividade como um processo de devoração, cujo intuito seria

não a destruição, mas o enriquecimento da língua e da literatura do contexto da tradução. Ana Cristina, em artigo intitulado “Bastidores da tradução”, publicado em *Escritos da Inglaterra* (1988b, p. 139-151), fez uma análise do prefácio de Augusto de Campos à obra intitulada *Verso, reverso, controverso*, de 1978, em que o autor discorreu sobre os recursos que utilizou na tradução dos poemas apresentados. Em referência às traduções de Augusto de Campos, AC, no texto mencionado, apontou vários exemplos de “soluções bastante engenhosas” (1988b, p. 147) por ele adotadas, que combinaram “a inventividade concretista com a abordagem multilinguística” (p. 147).

## O lócus de enunciação de Katherine Mansfield

Como visto, foi em um momento de fragilidade de fronteiras, de eclosão de estudos a respeito das minorias destituídas, em que se enfatizou “a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário” (MOREIRA, 2003, p. 45), em que as concepções de autor/tradutor e original/cópia cederam lugar à reescrita como criatividade, que Ana Cristina Cesar escolheu traduzir “Bliss”, publicado originalmente em 1920, quando 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.

Outro dado histórico que aproximou o contexto de produção de “Bliss” e o de sua tradução por AC está relacionado ao surgimento de uma onda feminista na Inglaterra, entre 1910 e 1920, período em que o conto foi originalmente escrito e publicado. Nessa época, a capital inglesa se tornou o palco de intensos protestos, e as *suffragettes* lançaram-se às ruas de Londres reivindicando 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, em *A Room of One's Own*, traduzido para o português com o título de *Um teto todo seu*. Por sua vez, Katherine Mansfield, em 1908, escreveu em seu diário as seguintes palavras:

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 (MANSFIELD, 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. Quer fosse membro 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.

### **“Bliss”: a narrativa de Katherine Mansfield**

Em “Bliss”,<sup>3</sup> Katherine Mansfield apresentou questionamentos muito próprios à época de sua escrita, que certamente abalaram as estruturas da velha e aristocrática Inglaterra, visto ter abordado o desconforto em relação à posição ocupada pela mulher na sociedade patriarcal inglesa. Ao mesmo tempo, a contista chamou 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 há em “Bliss” uma intensa fusão de ficção e autobiografia.

Mansfield iniciou o seu conto com uma descrição da protagonista: “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 (“E”, p. 23)”. Nesse momento, a narradora 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 dominavam naquele dia tão especial de primavera, quando ofereceria um jantar festivo a alguns amigos: ela é “invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase” (“E”, p. 23), 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 para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo” (“E”, p. 23). 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 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 [sic], que não havia na árvore nem um broto por abrir; nem uma pétala esmaecida” (“E”, p. 31).

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” (“E”, p. 33). A árvore, símbolo fálico por excelência, com suas flores todas abertas, insinua uma metáfora da sexualidade dessa personagem, que desabrocha nesse dia. Metaforicamente, é possível sugerir que ela é a própria árvore, o que se nota na passagem em que “as pregas do vestido farfalharam suavemente entrando no vestíbulo” (“E”, p. 33). Enquanto admira a pereira, ela 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 gatos, tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio” (“E”, p. 31). E somente mais tarde, esse mau presságio é compreendido pelo leitor.

“Bliss” é “mais uma das histórias de Katherine Mansfield iluminada por uma epifania” (NATHAN, 1988, p. 73). E a técnica narrativa da contista permite acompanhar 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” (NATHAN, 1988, p. 25) 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” (“E”, p. 29). 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” (“E”, p. 33) e seu “enorme monóculo de aro de tartaruga” (“E”, p. 34). Eddie Warren, por sua vez, é caracterizado como um homem magro, pálido e bastante afilto, escritor e dramaturgo, homossexual. Em português, a palavra inglesa “warren”, sobrenome de Eddie, significa “coelheira”, 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.

No entanto, a conexão mais significativa de Bertha se dá com Pearl Fulton, uma amiga recente por quem a protagonista se sente fortemente atraída. Ao recebê-la, o contato com o braço quente de Pearl nela despertou novos sentimentos: “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?” (“E”, p. 38). 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...” (“E”, p. 45) e “pela primeira vez na vida Bertha Young desejou o seu marido” (“E”, p. 45). Assim, pode-se afirmar que, naquele dia, ela deseja tanto Pearl como Harry. 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 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” (“E”, p. 48), e depois o sussurro: “Amanhã” (p. 48), e Miss Fulton responde com os olhos: “Sim” (“E”, p. 48). Com esse desfecho inesperado cumpre-se a intuição profética de Bertha: e Pearl “partiu, Eddie atrás, como o gato negro seguindo o gato cinzento” (p. 49).

É interessante ressaltar que, mais uma vez, percebe-se aqui o entrelaçamento entre vida e obra. Em *Diário e cartas* (MANSFIELD, 1996, p. 209-210), lê-se que, em dezembro de 1920 (ano em que “Bliss” foi publicado), enquanto KM 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 (MANSFIELD, 1996, p. 209). Nesta, a princesa perguntava a KM: “como uma mulher doente, na França, e totalmente sem possibilidade de vida ou felicidade para Murry, como ousava ela tentar segurá-lo?” (MANSFIELD, 1996, p. 209). Os escritos 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 manteve um namoro tranquilo. No entanto, esse relacionamento terminou de forma desconcertante, pois AC 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” (MORICONI, 1996, p. 128).



A narrativa de Mansfield chega a seu fim: após seu contato íntimo com Harry, Pearl se aproximou de Bertha e exclamou: “Que linda sua árvore!” (“E”, p. 49). As palavras da convidada ficaram ressoando na mente da protagonista: “Sua árvore linda – linda – linda” (“E”, p. 49). Atordoada com a traição do marido, Bertha questiona a si mesma: “E agora, o que vai acontecer?” (“E”, p. 49). 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” (“E”, p. 49). Assim termina o conto, de forma inconclusiva, reticente.

### “Bliss” em tradução

Foi em um quarto todo seu, na casa de Colchester, Inglaterra, que Ana Cristina Cesar realizou a tradução de “Bliss”. Segundo Moriconi, nesse “lugar fixo, próprio, estável, tranquilo”, na verdade “uma espécie de simulacro material daquilo que significava para ela [AC] 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 com distinção, na Universidade de Essex, “a primeira ‘distinction’ que o programa de tradução daquela universidade ganhava em anos” (MORICONI, 1996, p. 128).

Também nessa época, mais precisamente em fevereiro de 1980, AC escreveu o ensaio “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, publicado em *Crítica e tradução*, no qual abordou 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* comprometido 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) (CESAR, 1999, p. 233-234).

O que se segue, portanto, é uma exemplificação dos procedimentos adotados por AC em sua tradução de “Bliss” para o português, na qual ela se valeu do “recurso inevitável”, buscando “explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original”. Essa inflação é percebida não apenas no prefácio e nas 80 notas de pé de página, como também no próprio corpo de seu texto, nos quais é possível perceber as constrições das mais diversas ordens que levaram AC a realizar tal trabalho da forma como o fez. Espera-se, com isso, deixar claros os motivos pelos quais alega-se que AC possuía uma postura tradutória inovadora, vinculada aos posicionamentos mais atuais acerca de literatura, de crítica literária e do lugar de uma intelectual feminina e feminista no limiar da década de 80 do século XX.

## O prefácio e as notas de pé de página

O prefácio e as notas de pé de página, considerados por Genette como paratextos (1997), têm o *status* de suplemento no termos de Jacques Derrida (1971). No caso da tradução de “Bliss” por Ana Cristina Cesar, eles possibilitam ao leitor maior compreensão do texto-fonte, ampliando-o e conferindo-lhe novos significados.

No que diz respeito especificamente ao prefácio, a sua utilização, tal como percebido por Sherry Simon (1996) e Douglas Robinson (1995), foi uma das estratégias adotadas pelas tradutoras feministas. Neles, elas teceram comentários referentes à sua prática tradutória, informando ao leitor sobre os desvios por elas cometidos a favor de uma reescritura subversivamente feminina. Ana Cristina dividiu o prefácio de sua tradução em duas partes: na primeira, ela fez 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”, trouxe a lume algumas análises acerca do conto “Bliss”, baseada em estudiosos da ficção narrativa, como Robert B. Heilman e Norman Friedman.

A respeito das inúmeras notas presentes em sua tradução, AC declarou considerar que as mesmas:

[...] 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 (CESAR, 1988b p. 12, grifo nosso).

Além disso, valendo-se de Nabokov, AC declarou 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, 1988b, p. 118). Ambas as citações – a sua própria e a do escritor russo – apontam para a proximidade entre o pensamento teórico-crítico de AC e aquele defendido no seio do pós-estruturalismo.

## O gênero na tradução

“Bliss” nos fornece uma amostra da postura de Katherine Mansfield no que concerne a uma importante discussão estabelecida no contexto pós-moderno, a saber: a permeabilidade das fronteiras de gênero. As notas 1 e 41 ressaltam a preocupação de Ana Cristina Cesar com tal temática, chamando atenção não apenas para a questão do desejo homossexual da protagonista Bertha Young, como também para a homossexualidade do personagem masculino Eddie Warren.

A nota 1, sobre a tradução do título do conto, seria a única que AC acrescentaria para os leitores brasileiros, caso sua tradução fosse publicada. Segundo ela: “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” (CESAR, 1988c, p. 50). Em sua concepção, o termo “êxtase” “tem uma aguçada tonalidade religiosa e não pode ser confundida com just plain happiness (felicidade)” (CESAR, 1988c, p. 50, grifo nosso). A tradutora justificou assim 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 (CESAR, 1988c, p. 50).

A partir de estudos feitos por Christopher Isherwood e trazidos ao conhecimento de AC pela leitura de livro escrito por Paul Piazza, a tradutora enfatizou ainda que a palavra *bliss* remete a uma sensação de “suprema alegria”, que ocorre, entre outras situações, “em fantasias homossexuais”. Assim, ela prosseguiu:

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” (CESAR, 1988c, p. 50, grifos nossos).

Embora tenha traduzido *bliss* por êxtase, AC 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. Assim o fazendo, ela se valeu de uma estratégia tradutória que veio a ser muito utilizada pelas tradutoras canadenses, qual seja, a técnica do suplemento. Esse recurso tem como objetivo compensar as muitas diferenças existentes entre as línguas através de mudanças intervencionistas que são feitas ao longo da tradução.

A nota 41 aponta para a preocupação de AC em manter visível em sua tradução a temática do homossexualismo, trazida à tona por Katherine Mansfield, quando imprimiu uma entonação diferente na linguagem do personagem Eddie Warren, como se percebe 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...” (“B”, p. 35).

“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...” (“E”, p. 35).

Nessa nota, AC justificou 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, AC não deixou de enfatizar, assim como fez KM, a afetação da fala de Eddie Warren, deixando em grifo palavras do discurso do personagem.

## A tradutora para além de seu tempo

Rosemary Arrojo, no ensaio “Feminist, ‘Orgasmic’ Theories of Translation and Their Contradictions” (“Teorias de tradução feministas ‘orgásticas’ e suas contradições”, não traduzido para o português), teceu críticas às estratégias das tradutoras feministas canadenses. Nesse texto, Arrojo colocou-se contra as metáforas violentas utilizadas por Lori Chamberlain, Barbara Godard e Suzanne de Lotbinière-Harwood. Segundo a crítica brasileira, ao criticarem as metáforas machistas e violentas usadas por estudiosos que apontam a mulher e a tradução como secundárias, essas tradutoras não conseguiram desfazer a concepção binária tradicional, pois se valeram de metáforas tão violentas quanto às usadas pelos teóricos que criticavam. Na concepção 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’” (ARROJO, 1995, p. 68).

Embora Ana Cristina Cesar 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 da intelectual estadunidense Suzanne Jill Levine, o que pode ser vislumbrado através de uma análise de *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction (A escriba subversiva: traduzindo a ficção latino-americana, não traduzido para o português)*, livro publicado em 1991, dez anos após o trabalho de Ana Cristina. O trabalho de Levine, tal como revelado no livro mencionado, se insere no contexto crítico-literário e tradutório pós-modernista dos anos 90 do século XX e tem um forte viés político, refletindo na linguagem a nova consciência da mulher, não à maneira “orgásmica” das tradutoras feministas canadenses, mas buscando “o prazer autoral de quem imagina poder inaugurar o significado” através da tradução.

Levine destacou-se por suas traduções da ficção latino-americana de autores como Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig e Clarice Lispector. Embora utilizando de estratégias tradutórias que chamou de subversivas, como o uso de trocadilhos, jogos de palavras e aliteraões, há uma diferença de grau na aplicação das mesmas, o que a distingue das tradutoras canadenses. Para Levine, subversão é sinônimo de criação, haja vista a afirmação sobre a motivação que a levou a traduzir autores misóginos como os dois primeiros anteriormente citados: “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).

A preocupação de trabalhar com a forma e trazê-la à língua da tradução de maneira consequente embalou o trabalho de AC, que, como visto anteriormente, deixou que se reverberassem inúmeras vezes na tradução de “Bliss” ecos de duas das três citações que escolheu para epígrafe de sua dissertação, de autoria de Katherine Mansfield. Uma delas diz o seguinte: “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, 1988c, p. 10). A outra, que deixa pistas sobre o *modus operandi* do processo escritural de KM e tradutório de AC, é esta:

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, 1988c, p. 10).

Coincidentemente, Levine afirmou que, ao longo da tradução de *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, lia em voz alta o seu texto, publicado com título de *Betrayed by Rita Hayworth*. Ela assim o fazia para tornar a entonação e as sentenças mais naturais. Segundo afirmou, em alguns casos foi necessário ouvi-las em uma fita cassete, pois o romance se constitui pelos textos falados e escritos de seus personagens, ficando silenciada a voz do narrador. 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 declarou:

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 (CESAR, 1988c, p. 13-14).

Tanto AC e Levine apresentaram em suas traduções uma preocupação em esclarecer aos leitores dados da cultura do original. Enquanto AC esclareceu significados culturais de palavras tais como *nanny* (babá) e *pear tree* (pereira), Levine, na tradução de *Boquitas pintadas (Heartbreak Tango)*, de Puig, buscou maneiras de ressaltar a importância dos tangos citados nas epígrafes, essenciais ao enredo. Além disso, ambas não deixaram de traduzir para suas línguas os nomes de personagens que tiveram não apenas a função de designar como também a de caracterizar a sua ação na trama. A tradução dos apelidos de Mr. e Mrs. Knight do conto “Bliss”, a saber, “Face” e “Mug”, mereceram destaque na nota 38 de Ana Cristina. Inicialmente, ela teve o desejo de conservar os apelidos, assim como fez com todos os nomes próprios do conto. No entanto, segundo afirmou:

[...] 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 “carea e coroa”, palavras que serão entendidas como uma deformação intencional da expressão relativa a cabeças ou caudas. “Carea” 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 (CESAR, 1988c, p. 70).

Levine, por sua vez, ainda na tradução de *Boquitas pintadas*, traduziu *Dr. Aschero*, que sugere “asco”, repugnância, por *Nastini*, originado de *Nasti*, que também sugere uma pessoa repugnante (*nasty*, em inglês) e faz referência à origem italiana do personagem. Ambos os nomes produzem um efeito cômico nos leitores de língua espanhola e inglesa, respectivamente.

## Considerações finais

Isso posto, pode-se afirmar que a tradução de ‘Bliss’ por parte de Ana Cristina Cesar desmente o pensamento expresso por Suzanne Jill Levine na introdução de *The Subversive Scribe*, que diz 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” (LEVINE, 1991, p. xii). Em “O Conto ‘Bliss’ Anotado”, AC de fato não se revelou 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, AC, em sua atuação como tradutora, apresentou o germe de teorias e práticas contemporâneas da tradução, o que permite inseri-la, juntamente com Levine, no rol das tradutoras pós-modernas, cujo prazer reside em interferir na rede de significados do texto original. Ao traduzir “Bliss” para a língua portuguesa, ela reconstruiu a trama, imprimindo-lhe oitenta notas, confeccionando uma colcha à moda de Penélope. Nesse trabalho de tecer, tipicamente feminino, AC atingiu seu intento inicial, expresso pelas palavras de Katherine Mansfield em outra das epígrafes que ela escolheu para a sua dissertação: “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, 1988c, p. 10).

## Ana Cristina Cesar, a Brazilian translator of Katherine Mansfield’s “Bliss”

### ABSTRACT:

This article surveys the main reasons that led Ana Cristina Cesar, at the turn of the 1980s, to submit to the University of Essex, in the UK, as a requirement for her Master’s degree, an annotated translation of Katherine Mansfield’s short story “Bliss”, first published in 1920. It further analyses her translation procedures and argues that these not only disclose her engagement with the literary, social and ideological contexts of her time but also project her translation practices beyond those of the feminists of the Canadian, her contemporaries.

**Keywords:** Ana Cristina Cesar. Katherine Mansfield. “Bliss”. Translation. Gender.

### Notas explicativas

\* Mestre em Letras: Teoria da Literatura pela UFJF.

\*\* Doutora em Letras: Estudos Literários pela UFMG e Professora Associada da UFJF.

<sup>1</sup> O presente artigo foi escrito a partir da dissertação de mestrado intitulada “A voz da mulher no contexto tradutório: análise da

tradução de 'Bliss', de Katherine Mansfield, para o português, por Ana Cristina Cesar", defendida por Adriana de Freitas Gomes em 2006 na UFJF, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Clara Castellões de Oliveira.

<sup>2</sup> Essa e as demais citações de textos de *Luvas de pelica* serão feitas a partir de *A teus pés* (1988a).

<sup>3</sup> As citações de trechos de "Bliss" em português e no original serão feitas a partir do texto da dissertação de mestrado de Ana Cristina Cesar, publicado em *Escritos da Inglaterra* com o título de "O conto 'Bliss' anotado" (1988c). Os trechos da tradução, que recebeu o título de "Êxtase", serão identificados da seguinte forma: ("E", p.xx). Por sua vez, os trechos em língua inglesa serão assim identificados: ("B", p. xx).

## Referências

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

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

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988a.

\_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988b.

\_\_\_\_\_. O conto "Bliss" anotado. In: *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988b. p. 10-92.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

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.

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.

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).

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.

*IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 13, n. 1, p. 41 - 56, jan./jul. 2009*

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

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

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