

ANA CRISTINA CESAR: A TRADUÇÃO COMO SEDUÇÃO

Ana Beatriz Cursino de Araújo

Universidade Federal de São Paulo

Karina de Castilhos Lucena

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Ana Cristina Cesar, uma das poetisas mais conhecidas dos anos 1970 e 1980, normalmente situada junto à Geração Mimeógrafo, parece não se adequar a nenhum rótulo. Apesar de ter participado da cena literária carioca da contracultura durante a Ditadura civil-militar brasileira, a materialidade de seus textos destoava das características básicas da produção literária de seus contemporâneos. O presente artigo busca investigar como a prática de tradução de poetisas de língua inglesa por Ana Cristina Cesar seria fundamental para o estabelecimento e construção de uma dicção poética por parte da autora. Propondo que a poeta carioca realiza um processo de sedução no jogo entre as palavras e entre autoras, que se expande também aos seus leitores, o artigo compara poemas de Emily Dickinson e Sylvia Plath, bem como trechos do diário de Katherine Mansfield, com poemas do livro *Luvav de Pelica*, publicado em 1980 por Ana Cristina Cesar.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar, *Luvav de pelica*, tradução, criação, sedução.

Abstract

Ana Cristina Cesar, one of the best-known poetisas of the 1970s and 1980s, usually placed alongside the *Geração Mimeógrafo*, does not seem to fit any label. Despite having participated in the Rio counterculture literary scene during the Brazilian civil-military dictatorship, the materiality of her texts clashes with the general characteristics of the literary production of her contemporaries. This article seeks to investigate how the practice of translating English-language poetisas by Ana Cristina Cesar would be fundamental for developing Ana Cristina Cesar's poetic diction. Proposing that the Rio poet carries out a process of seduction in the game between words and between authoras, which also extends to her readers, the article compares poems by Emily Dickinson and Sylvia Plath, as well as excerpts from Katherine Mansfield's diary, with poems from the book *Luvav de Pelica*, published in 1980 by Ana Cristina Cesar.

Keywords: Ana Cristina Cesar, *Luvav de Pelica*, translation, creation, seduction.

Resumen

Ana Cristina Cesar, una de las poetas más conocidas de los años 1970 y 1980, habitualmente situada junto a la *Geração Mimeógrafo*, no parece adaptarse a ninguna etiqueta. A pesar de haber participado en la escena literaria contracultural de Río durante la dictadura cívico-militar brasileña, la materialidad de sus textos mantiene las características básicas de su producción literaria contemporánea. Este artículo busca investigar cómo la práctica traductora de los poetas de lengua inglesa de Ana Cristina Cesar sería fundamental para el establecimiento y construcción de la dicción poética de la autora. Proponiendo que la poeta carioca hace una seducción entre palabras y autores, sino que también se expande a sus lectores, el artículo compara poemas de Emily Dickinson y Sylvia Plath, así como extractos del diario de Katherine Mansfield, con poemas del libro *Luvás de Pelica*, publicado en 1980 por Ana Cristina Cesar.

Palabras clave: Ana Cristina Cesar, *Luvás de Pelica*, traducción, creación, seducción.

Introdução

O contexto cultural e literário dos anos 1970 e 1980, no Brasil, é marcado pela Ditadura civil-militar (1964-1985) e pelo experimentalismo nas diferentes linguagens artísticas, em consonância com as inquietudes sobre a vida e sua organização, isso é, sobre como se deveria viver, atuar politicamente, como se deveria encarar a esfera profissional e familiar, e, sobretudo, com a desconfiança acerca de todas as formas de autoritarismo, de instituições e de um sentido único. Assim, tomam a cena literária experiências existenciais fragmentadas, contraditórias e desagregadas, por meio do experimentalismo na linguagem, marcado pela recusa das formas acadêmicas e institucionais da racionalidade. Se antes a linguagem se orientava mais pelo uso do símbolo, agora ela vai prezar pela alegoria e apresentar elementos do cotidiano. A literatura passa a se equilibrar no paradoxo entre a possibilidade estética e as vivências individuais.

Nesse contexto, a poesia brasileira chamada de “marginal”, dos anos 1970 e 1980 no Brasil, parece trazer inquietação para leitores e para a crítica literária por não se encaixar nos padrões de análise textual estabelecidos até então, bem como por não se filiar nem à herança modernista, nem à concretista. A chamada “literatura marginal”, composta por um conjunto de poetas cariocas, dentre eles Cacaso, Chacal, Torquato Neto, Ana Cristina Cesar e outros, tinha como proposta produzir artesanalmente livros de poesia, que eram distribuídos diretamente aos leitores, de forma informal, na porta de cinemas e teatros. A literatura marginal foi lida inúmeras vezes pelos seus elementos extratextuais, tais como o aspecto gráfico, artesanal, “descuidado”, ainda assim, os textos seguem instaurando desconfortos para os seus leitores e não se deixando apreender por análises que focuem nesses aspectos externos às obras. Coloca-se, então, para o leitor a pergunta: como ler essa poesia?

Pensemos em Ana Cristina Cesar, uma poeta mais jovem que os demais poetas do grupo “marginal”. Seus poemas trazem novas inquietações aos leitores, pois, sequer as características da poesia marginal tidas como básicas, parecem se aplicar a eles. Os poemas, por exemplo, não são marcados pelo desleixo com a linguagem, nem pela brevidade e pela espontaneidade, mas por uma série de referências literárias e cinematográficas, além da experimentação literária com a reescrita e autoedição.

Muitas foram e são as propostas de leitura desses textos, na tentativa de aproximação a esses poemas: lê-los em um recorte de época, ou pela via da chamada “poesia de mulher”, ou, ainda, tentar reconstruir suas ligações estéticas com os modernistas (tais como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade), defendendo que seus procedimentos estéticos se ligam à primeira geração modernista brasileira. Do mesmo modo, a atividade da tradução, também empreendida pela poeta, já foi indicada como uma possibilidade de se aproximar dos seus textos literários, ainda que muitos estudiosos e leitores foquem apenas nos ensaios sobre a tradução e traduções realizadas pela escritora, ignorando seus textos literários. Há também estudos centrados na tradução como aproximação aos textos autorais de Ana Cristina Cesar, como o livro de Flora Sussekind, *Até segunda ordem não me risque nada*, de 1995, e o artigo *O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar*, de Michel Riaudel, publicado em 2011.

Nesse sentido é importante destacar alguns elementos da trajetória acadêmica e profissional de Ana Cristina Cesar, que parecem pertinentes para entender a relevância e a presença da tradução em sua escritura. A começar com o fato de que Ana C. era uma leitora dedicada da literatura inglesa, possivelmente, por influência familiar (a família, membro do Rotary Club, conseguiu um intercâmbio à Inglaterra para a então jovem autora). Essa viagem, entre os anos de 1969 e 1970, vai ter grande impacto na formação intelectual e humana de Ana C., processo que não será abordado em pormenores, mas que recentemente foi desvelado aos leitores brasileiros com a publicação de *Amor mais que maiúsculo*, pela Companhia das Letras, em 2022, com a organização e edição das cartas da jovem carioca a seu namorado da época, Luís, que também fazia intercâmbio, mas na Alemanha.

Após essa primeira viagem, Ana C. se dedica à leitura e à reflexão de textos em língua inglesa, sobretudo de três autoras: Emily Dickinson, Sylvia Plath e Katherine Mansfield. Essas leituras vão reverberar durante o seu bacharelado em Letras na PUC-RJ, entre os anos de 1970 e 1974, e acabam por desaguar no mestrado em tradução literária realizado pela autora na Universidade de Essex, na Inglaterra, em 1975. É válido ressaltar que Ana C. se inscreve e é aceita em Essex para o programa de *Social studies*, mas, após frequentar algumas aulas, sente-se presa e atada a leituras muito focadas em aspectos extratextuais e decide mudar de programa, iniciando seus estudos de tradução já buscando um espaço que seja mais voltado e focado na leitura e no manuseio do texto

literário em si. Por esse contexto apresentado, é possível pensar que a prática de leitura e de tradução em língua inglesa eram um interesse de Ana C., portanto, um tema pertinente ao se analisar a sua produção ensaística e poética.

O interesse e reflexão sobre temas relativos à tradução também vão ser explicitados em ensaios e em textos críticos escritos por Ana Cristina Cesar, publicados em diferentes momentos de sua trajetória acadêmica, tais como *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*, de 1980, *O conto Bliss anotado*, de 1981, *O ritmo e tradução da prosa*, *Bastidores da tradução* e *Cinco e Meio*, os três escritos entre 1981 a 1985 e organizados posteriormente por Armando Freitas Filho, no livro *Crítica e tradução*, publicado em 1999, pelo Instituto Moreira Salles. Mas, ao olharmos a pluralidade desses textos, o que podemos afirmar que Ana C. compreende como tradução?

1. A tradução-sedução de Ana Cristina Cesar

Em seu ensaio *Cinco e meio*, Ana Cristina Cesar comenta o processo de tradução de seis poemas de Emily Dickinson para o português. Nele, lê-se a seguinte passagem “[...] faz com que o eventual traidor sofra um castigo – e isso lhe traz felicidade” (CESAR, 1999. p. 383). Para além da citação indireta da ideia bastante difundida de tradutor-traidor, que, apesar de bastante obsoleta, por desconsiderar o papel criativo e participativo do tradutor ao ter contato com o texto que está sendo traduzido, ainda é presente no senso comum sobre a tradução, pode-se perceber que a ideia de felicidade (que será abordada adiante) aparece e que o antagonismo proposital condensa uma ideia da poeta sobre tradução: traduzir é ser punido pelas palavras, pelos sentidos, pela língua. Também a felicidade seria gerada pela tentativa da tradução de um texto, que pode circular e ser lido por novos e outros leitores.

A tradução como felicidade, noção mais produtiva para se pensar o ato de traduzir e que será utilizada ao longo desse artigo, aparece também em Paul Ricoeur no livro *Sobre a tradução*, de 1965. Na primeira parte do título, em “Desafios e felicidade da tradução”, Ricoeur afirma que o tradutor deve buscar um caminho para encontrar a felicidade pelo ato de traduzir. Essa felicidade derivaria não de buscar provar e examinar as escolhas feitas palavra a palavra na tradução, mas de compreender-se como mediador entre o “estrangeiro em sua totalidade e o leitor da língua de chegada” (Ricoeur, 2011. p. 22), buscando um movimento duplo, o de levar o autor ao leitor e o leitor ao autor, que dissiparia a angústia da tradução perfeita e superaria a ideia de intraduzibilidade. Esse lugar do tradutor permitir-lhe-ia apreciar e compreender a importância da tarefa que realiza, como se pode observar na seguinte passagem do texto de Ricoeur:

É esse luto da tradução absoluta que faz a felicidade de traduzir. A felicidade de traduzir é um ganho quando, ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. Nisso está sua felicidade. Admitindo e assumindo a irredutibilidade do par do próprio e do estrangeiro, o tradutor encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir como horizonte razoável do desejo de traduzir. A despeito da agonística que dramatiza a tarefa do tradutor, este pode encontrar sua felicidade no que eu gostaria de chamar de *hospitalidade linguística*. (RICOEUR, 2011. p. 29-30).

É interessante observar que Ricoeur mostra os ganhos e as perdas da tradução, a negociação que o tradutor deve fazer tendo em conta a busca de uma hospitalidade linguística. Nesse sentido, em *Cinco e meio*, Ana C. assume uma impossibilidade: não consegue concluir a tradução do sexto poema, deixando-o pela metade, por isso, o “meio” do título. “Na parte final, em apêndice, está uma dessas traduções incompletas. Dispensei os comentários (até o presente momento) porque o resultado obtido não me satisfez mesmo” (Cesar, 1999. p. 383). Para Ricoeur, a impossibilidade de realizar a atividade de tradução derivaria do desejo de uma tradução perfeita, o qual os tradutores devem combater e abandonar:

Eu o resumirei em uma palavra: renunciar ao ideal da tradução perfeita. Apenas essa renúncia permite viver, como uma deficiência aceita, a impossibilidade enunciada há pouco de servir a dois mestres: o autor e o leitor. Esse luto permite também assumir as duas tarefas reputadas discordantes de “levar o autor ao leitor” e de “levar o leitor ao autor”. Em resumo, a coragem de assumir a problemática bem conhecida da fidelidade e da traição: voto/suspeita. (RICOEUR, 2011. pp. 27-28).

A perspectiva da tradução como algo que permite mediar o contato da obra na língua original com novos leitores que não estejam familiarizados com esse idioma, no caso de Emily Dickinson, do inglês, embasa o laboratório de traduções de Ana C. Por vezes, porém, ela deixa traduções inconclusas pelo caminho, mas explicita ao leitor as suas tentativas e escolhas, em um esforço de refletir sobre o processo de tradução e de criação. Tal ideia de Ana C. sobre tradução pode ser uma influência direta de Haroldo de Campos, tal como ela explicita ao narrar sua admiração pelo trabalho dos concretistas no campo da tradução no artigo *Bastidores da tradução* e em *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*, artigos escritos entre 1980 a 1985, em que relaciona as ideias do grupo paulista com as de Ezra Pound.

Para Haroldo de Campos a “tradução seria sempre uma recriação, ou uma criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2006. p. 5). Essa ideia pode ser observada nos exercícios de tradução de Ana C., como em *O conto Bliss anotado*, em que a narrativa traduzida é apresentada junto com notas e comentários explicativos, ou seja, não bastava apenas traduzir para a língua portuguesa o conto, mas refletir sobre sua construção, estrutura e importância dentro de um contexto literário.

Explicando as 80 notas de rodapé que acompanham a sua tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, Ana C. aponta que elas se dividem em dois grandes tipos:

O primeiro tipo de notas (talvez o mais evidente) se relaciona com *problemas gerais de interpretação* ou com questões mais amplas, que provavelmente poderiam constituir, em outra situação, a base de um estudo individual de Bliss. [...] Do ponto de vista psicológico, elas podem revelar, por vezes, a gênese de meu interesse pelo conto Bliss e podem revelar, ainda, minha insistência em determinados pontos. [...]

Outro tipo de nota, estreitamente relacionado com a primeira categoria, poderia ser encarado como algo que revela, mais claramente, minhas próprias *idiossincrasias estilísticas*, isto é, aquelas alterações arbitrárias movidas pelo desejo de um “melhor resultado estilístico”. (CESAR, 1999. p. 288-290).

Pela divisão feita pela autora, pode-se perceber que, para ela, a tradução era muito mais do que buscar correspondências e equivalências para os significados entre a língua inglesa e a língua portuguesa, mas conseguir realocar os signos em um novo contexto. Para além disso, a questão do próprio estilo pessoal aparece nas notas relativas ao que a autora chama de “idiossincrasias estilísticas”. Percebe-se, assim, que, nessa concepção de tradução, a reescrita e as “contaminações” pelo estilo do tradutor não apenas são esperadas, mas bem-vistas e passam a fazer parte da fortuna crítica daquele texto. Também fica saliente a importância que a escritora carioca dá ao fato de seus processos e escolhas serem evidentes e explicados para o leitor, o que, novamente, sugere a marca da influência de Haroldo de Campos, que defendia a tradução como ferramenta e mecanismo para atualizar, refrescar e ampliar a cultura nacional e a formação cultural e a sensibilidade artística de leitores curiosos, mas também de críticos literários e autores.

Ao traduzir autoras do modernismo inglês, Ana C. parece ter não apenas o desejo de que elas possam ser lidas pelo público brasileiro, mas de que o estilo, a linguagem e os temas dessas autoras contaminem a intelectualidade e a arte brasileira, ajudando a renovar e a inspirar mulheres escritoras, que estão refletindo, mesmo durante a ditadura civil-militar brasileira, sobre o seu espaço na sociedade e nos nichos intelectuais nacionais. Essa tarefa de “nutrimento do impulso criador” defendida por Haroldo aparece, pois, com essas traduções bem anotadas e pelo esforço crítico de Ana C; por exemplo, em *Bastidores da tradução*, a poeta se dedica a observar duas coletâneas de poemas traduzidos, uma por Manuel Bandeira e outra por Haroldo de Campos. Ana C. comenta sobre as duas coletâneas:

Tenho à minha frente dois livros de poesias traduzidas para o português: *Poemas traduzidos*, de Manuel Bandeira, e *verso reverso controverso*, de Augusto de Campos. As duas antologias contêm poemas de várias nacionalidades e idiomas. [...]

Inicialmente, podemos fazer algumas observações evidentes. A antologia de Manuel Bandeira não é bilíngue e nela aparecem apenas as traduções sem os textos originais. Estamos, na realidade, nos defrontando com um livro de poesias de Manuel Bandeira, cuja autoria é compartilhada com 57 poetas.

[...]

Não há referências, notas ou prefácio. No livro traduzido por Manuel Bandeira, o leitor é remetido diretamente às traduções. A antologia parece nos convidar a esquecer qualquer problema porventura existente nos textos originais ausentes, entregando-nos ao *plaisir de lire*. Como não existe uma unidade aparente (nenhuma voz predominante, nem tampouco um único autor), estamos, na realidade, lendo o próprio Bandeira. É sua habilidade profissional de poeta que dá unidade à coletânea, ou, mais precisamente, seu “Nome”, como sinal de autoria – se preferirmos usar o enfoque de Foucault. (CESAR, 1999. p. 399-400).

As críticas às escolhas de Manuel Bandeira no processo de produção de *Poemas traduzidos* aparecem por diversos motivos: pela ausência do texto original ao lado do traduzido – o que parece ser um pré-requisito para a tradução de poemas para Ana C. –, pela ausência de referências, notas e prefácio, pela falta de unidade entre os textos, pelo uso de vocabulário rebuscado, que contrariaria o texto original, e, ainda, por recorrer a formas e a fórmulas românticas na tradução de autores modernos, tais como com o soneto de e.e. cummings.

Para Ana C. essas escolhas e saídas de Manuel Bandeira resultam em que: “estamos, na realidade, nos defrontando com um livro de poesias de Manuel Bandeira, cuja autoria é compartilhada com 57 poetas [...]. Como não existe uma unidade aparente (nenhuma voz predominante, nem tampouco um único autor), estamos, na realidade, lendo o próprio Bandeira” (CESAR, 1999. p. 399-400). Essa crítica também explica o cuidado e a atenção da autora ao realizar ela mesma traduções, deixando sempre, no caso do poema, o original ao lado da tradução, criando notas que explicam as dificuldades e as escolhas feitas no processo de tradução.

Lendo em negativo a crítica feita a Bandeira, pode-se pensar, que, assim, a autora carioca busca criar uma unidade que esteja explicitada ao leitor. Dessa maneira, seria possível que ao se deparar com o texto original e também a interpretação da poeta para aquele texto, o leitor tenha ferramentas e elementos possíveis para criticar, ou contestar a tradução realizada, talvez até propondo uma nova versão.

Essa relação autor – tradutor – leitor aparece em um dos ensaios da autora citados anteriormente, *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*, de 1980, em que a ideia de que o tradutor é também um sedutor é apresentada ao público. Assim, no lugar da tradicional ideia do tradutor como traidor, uma nova imagem aparece, de caráter distinto, a do sedutor, tal como proposto por Ana C. Mas o que seria, dentro dessas concepções que já apresentamos da tradução para a poeta, essa sedução? É possível compreender que a sedução realizada pelo tradutor seria a de conseguir despertar o interesse do leitor para o objeto literário, de cativá-lo a ponto de que, mais do que apenas

realizar a leitura do texto em um idioma que desconheça, esse contato pudesse gerar no leitor um novo estado de espírito, típico dos apaixonados, que se encantam pelo objeto que amam. E que essa sedução pelo texto literário permitisse que novos encontros e novas ideias surgissem, atualizando e renovando o encontro literário, não necessariamente apenas da crítica ou dos interessados em poesia, mas de qualquer leitor atento.

2. A tradução como ato criativo

Nesse momento do artigo, vai-se observar o segundo aspecto que esse artigo se debruça: o impacto da tradução nos textos literários de Ana Cristina Cesar e suas múltiplas influências. Michel Riaudel, em seu artigo *O autor invisível. Tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar*, de 2011, pode ser uma pista inicial sobre a importância da tradução para a prática literária de Ana Cristina Cesar, conforme a passagem a seguir:

A posição crucial que tem a tradução na criação de Ana Cristina Cesar merece ser lida como um sinal e como uma resposta. O sinal de uma reestruturação tectônica do espaço literário, engajada a partir do século XVIII. Um dos períodos agudos dessa *crise* se dá na passagem do século XIX ao XX. No entanto, longe de permanecer passiva frente aos efeitos dessa reorganização, Ana Cristina Cesar, como veremos, reage ofensivamente, invertendo em benefício da criação poética os poderes do traduzir, inventando, assim, a seu modo, um novo lance de dados que também participe do jogo (do amor e) do acaso. (RIAUEDEL, 2011. p. 105).

O autor apresenta a ideia de que a crise na linguagem, que se inicia no século XVIII, é enfrentada pelo processo de tradução realizado por Ana Cristina Cesar, que passa a usar a tradução como uma parte de seu próprio jogo literário. Recuperando o texto do lance de dados, escrito por Mallarmé: “um lance de dados / jamais / abolirá / o acaso”, defende que a tradução entra nesse jogo para reestruturar o texto literário de Ana C.

Outra autora importante para compreender a centralidade da tradução na escrita literária de Ana C. é Flora Sussekind, que propõe que a poeta opera uma “vampiragem” ao traduzir, sugando para o seu texto procedimentos formais, linguísticos e temáticos de outras autoras, tal qual outras autoras e poetas brasileiras também realizaram em outros momentos. No que pese a visualidade explicativa dessa alegoria, esse artigo pretende continuar com o termo empregado pela própria Ana Cristina Cesar: o da sedução, visto que sua escrita está constantemente tentando seduzir o leitor, bem como instaurar no interior dos poemas e textos poéticos em prosa, personagens e espaços em contínuo deslocamento, entre aproximação e recusa da aproximação. Por exemplo, o poema *Aventura na casa atarracada*, que, se durante uma leitura descuidada parece apenas um *fair-play* entre amantes, ao ser lido com mais atenção, explicita a busca pelo leitor, e as próprias artimanhas do fazer poético:

Aventura na casa atarracada

Movido contraditoriamente
por desejo e ironia
não disse mas soltou,
numa noite fria,
aparentemente desalmado;
- Te pego lá na esquina,
na palpitação da jugular,
com soro de verdade e meia,
bem na veia, e cimento armado
para o primeiro a andar.

Ao que ela teria contestado, não,
desconversado, na beira do andaime
ainda a descoberto: - Eu também,

preciso de alguém que só me ame.

Pura preguiça, não se movia nem um passo.
Bem se sabe que ali ela não presta.
E ficaram assim, por mais de hora,
a tomar chá, quase na borda,
olhos nos olhos, e quase testa a testa.

(CESAR, 1998. p. 66).

Desde a abertura do poema em: *não disse mas soltou,/ numa noite fria*, (vv.3,4) arma-se o jogo dual e a tensão da palavra; o discurso não é enunciado, mas solto, como se estivesse aprisionado ou contido, tal qual uma fera enjaulada. São três personagens que atuam no poema: aquele/a que fala, aquele/a que escuta e aquele/a que retrata o ocorrido tornando-o matéria literária, visto que é um poema em 3ª pessoa com um narrador-observador. Coloca-se em movimento a palavra como organizadora e criadora da cena, movimento esse que segue nos vv. 9 e 10 (*bem na veia, e cimento armado/ para o primeiro a andar*), em que o advérbio de lugar *primeiro andar* é substituído por *primeiro a andar* deslocando o referencial de um espaço físico para um espaço dialógico, visto que o movimento, nesse caso, supõe mais a possibilidade de que se abandone a cena, a conversação, a fala, que, por sua vez, marca o lugar de enunciação do eu-lírico: *na beira do andaime* (v.12).

Como se pode perceber a questão da sedução, da interlocução e da distância são centrais nesse poema. Agora, observando alguns fragmentos textuais de *Luvas de pelica*, livro de 1980, escrito enquanto a autora estava em Essex, na Inglaterra, pode-se observar os rastros da sedução tradutora empreendida por Ana Cristina Cesar, começando pelas primeiras linhas do livro:

Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet. Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.

Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse lado com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.

Não queira nada que perturbe esse lago agora, bem.

Não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo.

Não pega.

Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido. And then it was over. Viajo num minibus pelo campo inglês. Muitas horas viajando, olhando, quieta.

(CESAR, 1998. p. 55).

A primeira coisa que chama atenção nesse fragmento é que a ação acontece em estado de puro deslocamento, de uma possível viagem, uma partida: *Estou partindo com suspiro de alívio*, feita por rota fluvial, inicialmente: Sea-jet é uma empresa de balsas europeias. Nas linhas seguintes (vv. 3 e 4), contudo, se está nos campos ingleses, sem saber se são lembranças da paixão que se deve esquecer, ou se o destino dessa viagem. Já nas linhas finais do trecho (vv. 5 e 6) a cena do poema se arma à beira, ou dentro — não se sabe — de um lago. Esse deslocamento constrói um espaço instável para o leitor, ao mesmo tempo que o situa em uma paisagem inglesa e amorosa: Reinaldo, único nome e interlocutor marcado no texto, parece precisar saber que a paixão é uma fera que hiberna. Na segunda parte do mesmo fragmento, tem-se novamente um outro cenário: à beira-mar e aparece mais um personagem: Mick. Também reaparece a questão do desejo: o desejo é uma pontada de tarde (v. 7).

Se a paixão é uma fera (v. 2), um animal, o desejo é uma parte do tempo: o início da tarde. A cena se desfaz também rapidamente e a voz narrativa afirma: *Viajo num minibus pelo campo inglês* (v. 9), o uso do verbo no presente do indicativo *viajo* instaura o momento do agora no fragmento textual. A citação em inglês e a paisagem inglesa parecem alertar ao leitor da presença dos elementos ingleses no livro, uma dicção diferente no livro do anteriormente publicado pela poeta, já no início de *Luvás de pelica*, onde se passam os demais fragmentos. Após analisar esse trecho inicial do livro, pode-se passar a outros dois fragmentos de *Luvás de pelica*:

[...]

Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss.

É assim que eu pego os trens quinze minutos antes da partida.

Sweetheart, kleptomaniac sweetheart. You know what lies are for. Doce coração kleptomaniaco.

Pondo na mala esquelha sobras do jantar, gatos e bebês adoentados. Bafo de gato. Gato velho parado há horas em frente da porta da frente. Qual o quê. Coração na mala. Coração põe na mala. Coração põe na mala. Põe na mala.
(CESAR, 1998. p. 59).

Esse primeiro fragmento retoma o *topos* da viagem: que, se numa primeira impressão, é movida a ódio, será depois resumidamente a busca de *bliss*. Mas o que seria *bliss*? *Bliss*, em tradução literal, seria uma espécie de felicidade, alegria, mas *bliss* também é o título do conto de Katherine Mansfield que Ana C. vai traduzir e comentar; é uma palavra, uma expressão, que reaparece em diversos textos literários de Ana C. por parecer concentrar um sentimento, uma emoção física.

Ana C. escreve sobre *bliss*: “Não existe equivalente para *bliss* em português. Nos dicionários há palavras com sentido aproximado: *felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem-aventurança* etc” (CESAR, 1999. p. 323). Na tradução do conto de Mansfield, a poeta prefere usar *êxtase*, mas, nos textos literários que escreve, Ana C. passa a empregar a palavra em língua inglesa, como na página 66 de *Luvas de pelica*, em que escreve uma frase avulsa entre diversos fragmentos textuais: “Depressa porque é bliss sem trama para os netos, sem fio nervoso comendo solto sequências inteiras sem trucagem”.

Voltando ao fragmento lido anteriormente, das viagens movidas a ódio, pode-se ler nos versos 3 e 4, uma mistura entre inglês e português: *Sweetheart, cleptomaniac sweetheart. You know what lies are for. Doce coração cleptomaniaco. O doce coração cleptomaniaco chama atenção do leitor: o que está sendo roubado? Que mentiras são essas?* Nos próximos versos, que encerram o fragmento (vv. 7 a 9), tem-se uma cena que também beira o absurdo: a voz textual afirma estar fazendo as malas, mas coloca em sua bagagem sobras do jantar, gatos e bebês doentes, ora que bagagem é essa? O que foi furtado pelo coração? No desfecho do trecho é o próprio coração dessa voz narrativa que vai parar na mala, as repetições da frase *Coração põe na mala. Coração põe na mala. Põe na mala* emulam o ritmo das próprias batidas do coração, pela repetição do ritmo marcado pelas sílabas poéticas /ÇÃO/ e /MA/, que elevam a curva rítmica e sonora das frases, fazendo o leitor se sentir como se estivesse lendo um eletrocardiograma.

O cenário caótico das malas sendo feitas para uma viagem movida a ódio, ou a *bliss* também traz um jogo para o leitor: de onde vem essa frase em inglês? Leiamos um outro trecho de poema, de uma autora de língua inglesa:

Lesbos (3)

(...)

I see your cute décor
 Close on you like the fist of a baby
 Or an anemone, that sea
 Sweetheart, that kleptomaniac.
 I am still raw.
 I say I may be back.
 You know what lies are for.

Even in your Zen heaven we shan't meet.

Lesbos (3)

(...)

Vejo sua decoração bonita
 Fechada como um punho de bebê
 Ou uma anêmona, aquele mar,
 Meu bem, aquele cleptomaníaco.
 Ainda não estou no ponto.
 Qualquer hora dessas desapareço.
 Você sabe para que servem as mentiras.

Nem no seu paraíso zen a gente vai se cruzar.
 (PLATH, 2018, p. 93).

Sweetheart, that kleptomaniac ou *kleptomaniac, Sweetheart*, lendo esses versos, o que os leitores têm diante de si? É um rapto, uma sedução feita de outro texto literário? A dúvida inicial pode ser respondida sem maiores dificuldades: são versos de *Ariel*, de Sylvia Plath, autora traduzida por Ana C., em seu poema *Lesbos*, dividido em três partes. Percebe-se aqui, explicitamente, que a prática de tradução para Ana C. influencia diretamente seus textos literários, inclusive, com citações e remissões cifradas, que, assim como Riaudel propõe, instaura um novo lance de dados no jogo poético. *Lesbos* é uma sequência de poemas de Sylvia Plath, que instaura um contínuo de violência e de despedida, que vão desde a possibilidade de assassinato de um bebê e de gatinhos filhotes, imagens que ressurgem no fragmento de Ana C. até esses versos finais, de se cruzar em um jardim zen.

Procedimento similar pode ser observado em outro fragmento de Ana Cristina Cesar de *Lavas de pelica*:

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. Havia diversas pessoas

circulando. LM ficou ali ao lado dela por um tempo, mas acabou indo buscar a manta espanhola e a cobriu. [...].
(CESAR, 2013. p. 62).

A cena é simples: uma pessoa acaba de morrer, a outra parte e chega a um mosteiro, onde janta com Jack no quarto. Durante o jantar, LM e Jack são visitados por Olga Ivanovna, que começa a explicar sobre o que é o amor para dizer que KM, que está morta, estava transfigurada pelo amor. Depois dessa cena inicial, tem-se o que parece ser um relembrar do que aconteceu antes da morte de KM: ela subiu as escadas e começou a ter hemorragia. Esse relembrar é cortado pelo tempo futuro: a manhã seguinte, em que LM e Jack vão à capela velar KM.

Percebe-se que, nesse curto fragmento, tem-se três tempos coabitando o texto: o presente, com a morte de KM e partida de LM e o jantar entre LM, Jack e Olga; o passado, com a lembrança sobre o que aconteceu para desencadear a morte de KM, e o futuro, no velório de KM. A condensação da ação no fragmento, bem como dos espaços e dos tempos, leva o leitor a observar algumas escolhas linguísticas feitas por Ana C. Por exemplo, por que apenas LM e KM são mencionadas com siglas e os demais, por nomes? Jack e Olga são pseudônimos? Flora Sussekind analisou esse procedimento e explicitou aos leitores que KM e LM são siglas utilizadas por Katherine Mansfield em seu diário íntimo para se referir a si mesma, KM, e LM é abreviação para Lesley Moore, um pseudônimo que Katherine Mansfield usa para se referir a Ida Baker, uma amiga íntima e enfermeira de Katherine Mansfield, que esteve no leito de morte da autora neozelandesa e levanta rumores sobre um possível relacionamento homoerótico entre as duas. O uso dessa sigla pode ser vista em alguns fragmentos dos diários de Katherine Mansfield:

L.M. está com seu turbante, com um olho grande e um outro pequeno. Eu a amo? Não realmente. E então, nesse agora, eu subi para o quarto de J. e abri a porta: ele estava sentado na mesa, trabalhando. Tudo estava em uma indescritível desordem, e o ar carregado de fumaça. Ele estendeu a mão para mim, mas não era meu lugar! Ah não! Eu vim embora.
(MANSFIELD, 1984. p. 146. Tradução nossa).¹

28 de Novembro de 1918. L.M e eu somos as mais amargas inimigas imagináveis. Eu defendo tudo que ela odeia na Vida e ela tudo aquilo que eu detesto. Quando eu a deixar essa vez, nós não devemos nos procurar de novo. (MANSFIELD, 1984. p. 153. Tradução nossa).²

¹ “L.M. in her turban with her one big eye and one little one. Do I love her? Not really. And then, just now, I mounted to J.'s room and opened the door. He was sitting at the table, working. All was in indescribable disorder, and the air was thick with smoke. He held out his hand to me, but it was not my place. Oh no! I came away. (...)”

² “November 28, 1918 L.M. and I are really the bitterest enemies imaginable. I stand for all she hates in Life, and she for all that I detest. When I leave her this time, we must see each other no more. (...)”

Quando o café está frio, L.M. diz: Essas coisas têm de acontecer as vezes. E ela tem um olhar misterioso e importante, como se, na verdade, ela já soubesse a muito tempo que seria um dia de café frio.
(MANSFIELD, 1984. p. 169. Tradução nossa).³

Esses trechos do diário de Katherine Mansfield podem ser lidos como fragmentos da relação de KM com LM e como era feito o uso das abreviações, assim, o que se pode cogitar é que Ana Cristina ficcionaliza e torna matéria literária os momentos da morte de Katherine Mansfield, inserindo em seu próprio livro esse acontecimento registrado e conhecido pela biografia da escritora neozelandesa. Imagina o jantar, como seria a relação de LM com Jack, o que teria acontecido no velório. Esse espaço do imaginário passa a ocupar o espaço literário de Ana C., que nutria grande apreço por Katherine Mansfield, mostrando que o encontro e a tradução entre as autoras extrapolam as fronteiras que tradicionalmente se acredita haver entre a tradução e a criação.

Ana Cristina Cesar era uma leitora dos diários de KM, como se percebe pelos rastros dessa leitura deixados em seus textos literários, mas também porque a epígrafe escolhida para abrir *O conto Bliss anotado* é retirada do diário de KM:

Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em algo completo – se é que me entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho.
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.
(CESAR, 1999. p. 283).

Essa entrada do diário de Mansfield aborda a técnica por trás da criação literária. É curioso pensar que muito da crítica literária tem circunscrito a escrita de Ana C. no campo da confissão, autoconfissão, enquanto para a própria autora o que importava era a técnica, a busca por um estilo, a escolha das frases em sua dimensão e cadência, isso é, a elaboração e edição do texto. Até agora, foram apresentados dois exemplos de fragmentos textuais de Ana C., que mostram paralelos, ou no tema, ou na colagem de versos, com duas escritoras que traduz, mas será que é possível observar essas trocas em elementos formais do poema? Para isso, pode-se ler um poema de *A teus pés*, de 1982, último livro publicado em vida pela poeta:

³ “When the coffee is cold L.M. says: These things have to happen sometimes. And she looks mysterious and important, as if, as a matter of fact, she had known all along that this was a cold coffee day. (...)”.

Vacilo da vocação

Precisaria trabalhar — afundar —
 — como você — saudades loucas
 nesta arte — ininterrupta
 De pintar —

A poesia não — telegráfica — ocasional
 Me deixa sola — solta —
 À mercê do impossível —
 — do real.

(CESAR, 1998. p. 58).

Esse poema, intitulado *Vacilo da vocação* possui estrutura fragmentária, marcado pelo uso dos travessões. É possível realizar diferentes arranjos dos versos para a leitura, em que se pode ler o poema de forma contínua, mas também em colunas, que seriam delimitadas pelos travessões, por exemplo: *Precisaria trabalhar/nesta arte/de pintar/A poesia não/me deixa sola/ à mercê do impossível* ou *afundar/como você/telegráfica/solta,* ou, ainda *saudades loucas/ininterrupta/ocasional/do real.*

O que se percebe no nível temático do poema é, novamente, a questão do desejo e da busca por um outro perpassada pelo fazer literário, pela escrita, pela representação, afinal, a arte de pintar, a poesia e a telegrafia aparecem no poema. O uso incomum dos travessões instaura no texto poético um sem-fim de possibilidades interpretativas e analíticas. Após a leitura de *Vacilo da vocação*, é interessante ler uma tradução feita por Ana C. de Emily Dickinson:

Poema 485

Fazer a Toaleta — depois
 Que a Morte esfria
 O único Motivo de fazê-la
 É difícil, e todavia —

É mais fácil que fazer
 Tranças, e Corpetes apertados —
 Quando olhos que afagaram
 Por Decálogos são — arrebatados —

Poem 485

To make One's Toilette — after Death
 Has made the Toilette cool
 Of only Taste we care to please
 Is difficult, and still —

That's easier — than Braid the Hair —
 And make the Bodice gay —
 When eyes that fondled it are wrenched
 By Decalogues — away —
 (CESAR, 1999. p. 395).

Ao olhar para esse poema, algo já salta aos olhos: os travessões, que, na verdade, são uma das marcas registradas de Emily Dickinson. Talvez a proximidade e a semelhança do recurso estrutural não se trate de mera casualidade, Ana C. pode, intencionalmente, ter se aproximado e se apropriado de recursos formais empregados por poetas em língua inglesa para inserir em sua própria escrita literária elementos que julgue interessantes, testando os limites do verso e do texto, em última análise.

Essa intenção é tão bem construída que é mascarada sob uma aparência de confissão, de automatismo, com uso dos recursos estéticos e das referências presentes em seus textos. Ainda refletindo sobre os diálogos realizados com outras poetas, é oportuno lembrar que *A teus pés* é um livro que termina com um índice de nomes de autores que teriam sido referências ou leituras de Ana C., listando ao leitor essas influências. Já no livro *Luvras de pelica*, de 1980, o epílogo parece ser interessante e produtivo para essa análise das referências e trocas:

Epílogo

I AM GOING TO PASS around in
A minute some lovely, glossy-blue picture postcards.
Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes.
Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção.
Reparem nas minhas mãos, vazias.
Meus bolsos também estão vazios.
Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.
Viro de costas, dou uma volta inteira.
Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luzes enganadores.
Abro a mala com esta chave mestra em cerimônias do tipo, se me permitem a brincadeira.
A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é – adivinhem – um par de luvas.
Ei-las.
Pelica.
Coisa fina.
(...)
Eu preciso sair mais logo.
Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira.
(CESAR, 2013. p. 72).

Nesse epílogo tem-se a confissão do próprio método de composição e matéria de *Luvras de pelica*, mas isso é feito pela construção de uma cena em que a voz narrativa abre sua valise e mostra o que guardou. A mala, que aparece em tantos poemas de *Luvras de pelica* parece que está sendo finalmente aberta e os leitores podem ver esses brilhantes cartões postais, sem truque algum, até chegarem nas luvas de pelica, a coisa fina que está em cima de demais objetos da mala. Entretanto

essa promessa de desvelamento sem truques é suspensa na última frase do livro: *e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira*. Que história? Que verdade? Os leitores são deixados sozinhos com essa pergunta, tendo apenas as luvas de pelica como testemunhas de tudo que se passou na leitura do livro, que volta sob si mesmo circularmente e induz ao seu começo: as luvas de pelica, a viagem.

Conclusão

Luvas de pelica, de 1980, parece ter sido, em si mesmo, um laboratório de experimentação estética durante a estadia de Ana C. em um país estrangeiro, onde o creme de leite é desconjunturado e a subjetividade se parece com um roubo inicial, como se pode ler nos versos do poema *Inverno europeu*. É onde outras vozes vão aparecer, seja por citações diretas, como o caso da Sylvia Plath, outras vidas vão ser imaginadas, como acontece com a morte de Katherine Mansfield, e alguns procedimentos estéticos vão ser testados: os travessões, as reticências, os cortes. Se a tradução é uma prática de hospedagem, como afirma Ricoeur, a tradução praticada por Ana C. parece acolher a ela mesma, estrangeira, em uma constante viagem e, simultaneamente, acolher seus leitores, que podem passear pelos campos ingleses, montar e desmontar malas ao ler os seus poemas.

A ideia e proposta de um tradutor-sedutor estão presentes tanto na fortuna crítica, quanto na autoral de Ana Cristina Cesar, assim como nos versinhos que abrem o ensaio *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*, de 1980: *vão passando os anos/e eu não te perdi/meu trabalho é te traduzir*. Tem-se, pois, uma poeta preocupada não apenas com o próprio fazer poético, mas, atuando como professora e crítica literária, preocupada também em formar o leitor: ou, antes, em seduzi-lo.

Bibliografia

CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

CESAR, Ana Cristina. “Vacilo da vocação”. In: **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1998.

MANSFIELD, Katherine. **The journal of Katherine Mansfield (1904-1922)** - Definitive edition. Londres: Constable and Company Ltd. MURRY, J. Middleton (ed), 1984.

PLATH, Sylvia. “Lesbos (3)”. *In: Ariel*. Campinas: Verus, 2018.

RIAUDEL, Michel. O autor invisível. Tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar. **Estudios portugueses y brasileños**, 2011. Hal-01774806.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de X. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.