

No limiar entre carta, poesia e tradução: uma leitura de Katherine Mansfield e Ana Cristina Cesar

Talissa Ancona Lopez¹

Resumo

Este ensaio se detém sobre uma prática específica: a tradução de cartas. Para tocar esse tema, descreve-se a carta como gênero textual instável e ambíguo — no limiar entre o documento e a literatura, a escrita e a oralidade, a distância e a presença — e busca-se entender como a tradução precisa caminhar ao lado dessa instabilidade, marcando os percalços que caracterizam a epistolografia, ao invés de escondê-los na língua de chegada. A partir da tradução de cartas de Katherine Mansfield para o português (Editora Revan, 1996), analisam-se escolhas de tradução que apaziguam marcas do gênero epistolar e, levando em conta o conceito de intraduzível (CAMPOS, 1992), este texto ensaia um olhar à tradução das cartas capaz de compreender a noção de correspondência no sentido amplo.

Palavras-chave: Estudos da tradução. Cartas. Katherine Mansfield. Tradução comentada. Ana Cristina Cesar.

Abstract

This essay focuses on a specific practice: the translation of letters. To touch on this theme, the letter is described as an unstable and ambiguous textual genre — on the threshold between the document and literature, writing and orality, distance and presence — and we seek to understand how translation can walk alongside this instability, marking the mishaps that characterize epistolography, instead of hiding them in the target language. Based on the translation of Katherine Mansfield's letters into Portuguese (Editora Revan, 1996), translation choices that appease marks of the epistolary genre are analyzed and, taking into account the concept of untranslatable (CAMPOS, 1992), this text attempts a look at the translation of letters capable of understanding the notion of correspondence in the broad sense.

Keywords: Translation studies. Letters. Katherine Mansfield. Commented translations. Ana Cristina Cesar.

¹ Pesquisadora e tradutora. Mestranda em Linguística Aplicada na Unicamp (Instituto de Estudos da Linguagem). E-mail: talissaanconalopez@gmail.com.

1. Escrevi cartões-postais, todos literatura²

André Compte-Sponville (1997) disse que se escreve uma carta porque não se pode nem falar, nem calar. Aqui começa a se desdobrar a ponta mais sensível do envelope, abre-se lentamente o mistério da correspondência que nem fala, nem cala. Que não é nem isso, nem aquilo. A palavra “carta” compreende instâncias diferentes que ali se encostam, se fundem: a escrita, o documento e a distância. Em inglês e em francês, a palavra designa ao mesmo tempo *carta* e *letra*. Em português, a palavra “carteira”, derivação de “carta”, é ao mesmo tempo “mesa para escrever” e “bolsa para documentos”³. Em francês, *carte* (diferente de *lettre*) é também o mapa, papel sobre o qual se apreende a distância.

A escrita, o documento, a distância. Cada uma de suas instâncias pode sempre ser revelada em seu revés. Neste universo, “escrever cartas é mais misterioso do que se pensa”. Quem diz é Ana Cristina Cesar⁴, epistológrafa, poeta, crítica, tradutora. Por um lado, sim, a *escrita*. *Escrever* cartas é misterioso, trata-se de uma escrita particularmente reservada, porque remete, muitas vezes, à oralidade. Se numa carta buscamos nos corresponder, busca-se a correspondência no sentido mais imediato, é porque a voz está impossibilitada de cruzar algum tipo de fronteira. O papel da correspondência é fazer caminhar essa fala que não se escuta; então a escrita, porque não pode ser voz, escreve aquilo que queria ser fala.

O que se tem, afinal, como produto dessa escrita — um *documento*, a priori. Muitas vezes datado, assinado, exatamente como os documentos que assinamos nos cartórios. Há diferentes modalidades da carta, é verdade. A carta aberta, a carta admissional, a carta de recomendação, a carta pública, a carta de amor. Esse tipo de escrita é, muitas vezes, oficial — isto é, tem o valor de um documento capaz de oficializar certas relações, certos acordos. Mas a carta é também outra coisa, tem (ou tinha?) um potencial literário que ultrapassa a esfera formal do documento. É por isso que lemos cartas de escritores, artistas, professores: por isso elas são publicadas. Porque quando se inclina à escrita, esse documento se duplica, pode se duplicar. Se a carta não existe senão para o outro, em direção ao outro, o que se produz ao escrevê-la é também um aceno à sedução, à estética, à preocupação formal, assim como na literatura.

O curioso sobre a carta é também isso que ela instaura. É ela que cria a *distância*; ao tentar encurtá-la, é ela que cria o caminho ali onde só há ausência. É Ana C. quem adverte, outra vez: “quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades”⁵. As tortuosidades entre remetente e destinatário,

2 CESAR, A. C. *Correspondência Incompleta*. FREITAS FILHO, A.; HOLLANDA, H. B. de (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

3 CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa* — 4.ed. revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

4 CESAR, 1999a, p. 202.

5 Ibidem.

as tortuosidades do gesto que desenha a caligrafia? O caminho tortuoso do carteiro? A carta é o objeto em trânsito, que passeia, quer passear. Evoca o outro ali onde ele não está; vai buscá-lo ali onde o autor da carta, por algum motivo, não pode chegar. Trata-se, então, de um tipo de texto que instaura e, ao mesmo tempo, interrompe a ausência; a carta não existe senão nesse jogo que depende da distância — escrever uma carta é como traçar uma linha entre dois pontos de um mapa [*carte*, em francês], ainda que esses pontos possam ser físicos ou abstratos, geográficos ou emocionais, mais ou menos distantes. Sobre esse movimento ambíguo da noção de distância, Wislawa Szymborska escreve um poema no qual o eu-lírico agradece àqueles que não ama, por tornarem sua vida mais simples, menos sentimental.

*Do encontro à carta
Não se passa uma eternidade,
Mas apenas alguns dias ou semanas.
[...]
E quando nos separam
Sete colinas e rios
São colinas e rios
Bem conhecidos dos mapas.⁶*

Nesse “jogo de proximidade e distanciamento”⁷ da carta, que relaciona instâncias instáveis e ambíguas, é possível ver um procedimento que remete à tradução: não exatamente fazer atravessar, de um ponto ao outro, a palavra; antes, jogar com ela, ali no limite entre dois pontos que se distanciam, mas que também se correspondem.

2. O tradutor também é um sedutor⁸

Lemos cartas de escritores. A lenta cumplicidade da correspondência, nesse acordo firmado entre apenas duas partes, é violada. Ainda que o carteiro tenha cumprido fielmente sua função, quando lemos cartas de escritores publicadas por grandes editoras, somos nós, *voyeurs*, que cometemos esse crime. “Para o acesso à letra de cada carta [...] temos de *simular* um ritual estorvado e vergonhoso. Interceptemos o carteiro na sua caminhada matinal. Furtivamente, retiremos da sua bolsa uma carta que não nos é endereçada”⁹. Ler cartas, então, é complexo. E traduzir? Se o leitor intercepta o carteiro, o tradutor faz pior, altera todo o seu caminho, rouba a carta e a leva até outro país, ali onde o carteiro jamais iria sozinho. Por que traduzir cartas, afinal?

6 SZYMBORSKA, W. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 54.

7 SISCAR, M. A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol, leitora de Baudelaire. In: **Vida poesia tradução**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021, p. 28.

8 CESAR, A. C. Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir. In: **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

9 SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: **Ora (direis) puxar conversa!** Ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 61.

É verdade que o contato com a carta de um autor é, antes de tudo, um contato com a sua escrita. Ao ler cartas de grandes escritores, uma parte do nosso olhar se volta às curiosidades biográficas¹⁰ que o autor da carta expõe em sua correspondência. Mas, por outro lado, uma outra porção do nosso olhar não escapa ao desejo de ler a escrita daquele remetente. Por isso traduzimos, então: para ler a correspondência, mas também a literatura, a escrita por trás da comunicação que a carta carrega.

Assim como a carta, a tradução só existe em relação com o outro. A tarefa do tradutor de cartas é, então, dupla: duas vezes ele toca o limiar. Primeiro, o limiar entre as línguas; depois, o limiar intrínseco ao texto da carta que é sempre, também, outro texto. Duas vezes conviver com as ambiguidades desse gênero. Traduzir não apenas do inglês para o português, ou do francês para o português; traduzir, também, a escrita escondida ali atrás dos aspectos biográficos; a sedução que se revela e busca por uma resposta; os equívocos, por fim, que surgem das ambiguidades epistolares.

A carta, como sabemos bem, possui uma natureza discursiva híbrida. Dentre as diferentes pistas de exploração desse texto produzido na intimidade, consideramos as possíveis relações entre o epistolar e o discurso literário: pensamos sobre “o estatuto literário da carta” [...]. Assim, o olhar para a carta deve ser mais amplo e complexo.¹¹

Se a carta exige esse olhar complexo, essa atenção à discursividade híbrida e ao seu estatuto literário, a tradução de cartas, pouquíssimo estudada dentre os teóricos da tradução, exige — deveria exigir — também essa cumplicidade.

3. A escrita, a carta e a técnica: Katherine Mansfield traduzida

Muitas vezes temos acesso a publicações de cartas que conduzem principalmente a uma leitura dos fatos biográficos, do conteúdo das cartas e dos acontecimentos descritos ali naquele microuniverso pessoal. Nesses casos, o que deixamos de ler, justamente, é a escrita; lemos o enredo novelístico que a publicação epistolar é capaz de criar, deixando de lado o aspecto mais interessante das cartas

10 A expressão é de Ana Cristina Cesar: “Navarro, te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura — roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas”. CESAR, A. C. **Amor mais que maiúsculo**: cartas a Luiz Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 316.

11 MORAES, M. A. de. L'épistolaire au-delà de la littérature: les enjeux et les perspectives de l'interdisciplinarité. In: **Épistolaire**, v. 44, p. 191-196, 2018, p. 193. Tradução minha. No original: La lettre, comme nous le savons bien, a une nature discursive hybride. Parmi les différentes voies d'exploration de ce texte produit dans l'intimité, on considère les relations possibles entre l'épistolaire et le discours littéraire: on pense au “statut littéraire de la lettre” [...]. Cependant, le regard sur la lettre doit être plus large et plus complexe.

de escritores: seu potencial literário, seus aspectos estilísticos e técnicos nos quais se encontram, nas entrelinhas, acenos de um autor, ensaios de seu gesto.

Ainda assim, é possível traduzir cartas sem traduzir a escrita, traduzindo, por assim dizer, apenas esse roteiro novelístico. Há traduções que apenas replicam essa novela e o aspecto pessoal e íntimo daquele que escreve. É o caso da tradução das cartas de Katherine Mansfield, publicadas pela Editora Revan em 1996. Todo o livro é composto por uma disposição biográfica: cartas, trechos dos diários e fotos são intercalados e formam, cronologicamente, uma grande coleção de textos sobre a vida de Katherine Mansfield. Lemos, ainda, longas notas biográficas e um cuidadoso índice que situa as cartas em relação aos acontecimentos pessoais da escritora. Dessa maneira, a leitura é toda direcionada à vida de Mansfield; a escrita e o aspecto formal dos textos (tanto das cartas como dos trechos do diário) não ganham destaque, ficam fora do envelope da tradução. Ao colocar em primeiro plano o aspecto comunicativo da carta, a edição da Revan deixa de lado a questão — tão cara a Katherine Mansfield — da técnica da escrita. Em seus diários, lemos a seguinte confissão:

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 completo¹².

Algumas questões de estilo claramente ignoradas pela tradução da Revan aparecem no cotejo entre o texto original e a tradução da carta de 19 de maio de 1909, endereçada a John Middleton Murry:

<p>I've nursed the epilogue to no purpose. Everytime I pick it up and hear "you'll keep it to six," I can't cut it. To my knowledge there aren't any superficial words: I mean every line of it. I don't just "ramble on" you know, but this thing happened to just fit 6 ½ pages — you can't cut without making an ugly mess somewhere. I'm a powerful stickler for form in this style of work. [...] I can only express my sincerest distress (which I do truly feel) and send you the epilogue back. If you and Wilfred</p>	<p>Tenho, sem resultado, trabalhado no epílogo. Toda vez que pego nele ouço: "Você tem que reduzi-lo a seis páginas". Não consigo cortar nada. Que eu saiba, não há nenhuma palavra supérflua: fiz com que cada uma delas fosse significativa. Não estou "apenas divagando", você sabe, mas acontece que o que escrevi cabe exatamente em 6,5 páginas. Não se pode cortar sem que resulte uma feia confusão em alguns pontos. Sou uma pessoa persistente quanto à forma, para esse tipo de</p>
--	---

12 MANSFIELD apud CESAR, 1999, p. 283.

<p>feel more qualified for the job — oh, do by all means — but I'd rather it wasn't there at all than sitting in the <i>Blue Review</i> with a broken nose and one ear as though it had jumped into an editorial dog fight.</p>	<p>trabalho. [...] Somente posso expressar minha mais sincera contrariedade (que realmente sinto) e mandar-lhe de volta o epílogo. Se você e Wilfred (W.W Gibson) se sentem mais bem qualificados para a tarefa... Oh, façam o que quiserem, mas eu preferiria que ele simplesmente não fosse publicado, em vez de aparecer na <i>The Blue Review</i> com o bico quebrado e a asa perdida, como se tivesse ido estatelar-se bem no meio de uma refrega editorial.</p>
(MANSFIELD, 2016, p. 318)	(MANSFIELD, 1996, p. 39)

Quadro 1: cotejo entre original e tradução (carta de 19 de maio de 1909 a John Middleton Murry).

Nas expressões em destaque, vemos escolhas de tradução que comprometem a questão estética do texto e o aceno à oralidade. Há, por exemplo, o apagamento dos travessões, que criam um efeito de corte importante para o ritmo da prosa de Mansfield — gesto marcante tanto em seus contos como em suas cartas. Parece que a proposta da tradutora é justamente tornar fluida e contínua uma prosa explicitamente rítmica e interrompida e, ao fazer isso, muda completamente o efeito estético e sonoro causado pelos travessões.

Além disso, lemos também uma tradução excessivamente literal de algumas expressões idiomáticas, como é o caso de “*I mean every line of it*” (quadro 1). Neste caso, a tradução privilegia o sentido da palavra “*mean*”, trazendo a expressão “fiz com que cada uma delas fosse significativa”. O que se perde, aqui, é a rapidez de uma frase curta e objetiva que faz ressoar muito bem o tom de irritação da autora, especialmente quando lido em voz alta. Perde-se, também, a ideia principal da expressão “*I mean it*”: é sério, estou falando sério, é verdade, é para valer.

Em alguns outros casos, a tradução não alcança a força de algumas expressões empregadas por Mansfield, como em “*I've nursed the epilogue*” (tenho trabalhado no epílogo, em vez de algo que explore o sentido de “*nurse*” como cuidado, assistência), “*powerful stickler*” (pessoa persistente, e não uma expressão que trouxesse a imagem teimosa e quase obsessiva do “*stickler*”, algo como “uma grande fiel”, “uma grande defensora”), “*wasn't there at all*” (não fosse publicado; neste caso, para evitar o apaziguamento, poderíamos pensar em uma tradução mais dura, assim como a voz de Mansfield, e propor: que ele nem existisse!), dentre outras. Todas essas traduções (quadro 1) optam por uma escolha de vocabulário que apazigua ou diminui o efeito das expressões originais, fazendo com que a carta traduzida seja um texto muito mais leve, cotidiano e acessível em relação ao original, que é forte, irritado, arisco, que carrega ao mesmo tempo o tom da oralidade e da revolta.

A supressão dos travessões também pode ser vista na tradução de outras cartas, em trechos nos quais o ritmo parece ser brutalmente alterado. Por exemplo:

It was dusk when I started — but dark when I got home.	Era crepúsculo, quando saí, mas já caíra a noite quando voltei.
I expect you will think I am a dotty when you read it — but — tell me what you think — won't you?	Você vai achar que sou maluca, depois de lê-lo, mas me diga com sinceridade o que achar. Promete?

Quadro 2: exemplos de supressão de travessões na tradução de diversas cartas.

Há, ainda, como na carta a Dorothy Brett de 11 de outubro de 1917 (trechos selecionados e transcritos em quadro 3), algumas repetições que se formulam ao longo de uma carta — que conduzem, assim, a uma leitura rodopiante, uma espécie de ritornelo dentro do texto — são traduzidas de maneira completamente diferentes, quebrando a lógica dessa repetição. É o caso da expressão “*what can one do?*”, que se repete e se remodela em “*what more can one desire?*”. No caso, a tradução da editora Revan escolhe respectivamente:

It seems to me so extraordinarily right that you should be painting Still Lives just now. What can one do , faced with this wonderful tumble of round fruits, but gather them and play with them — and <i>become them</i> , as it were.	Você está certíssima em pintar naturezas-mortas, agora. É exatamente o que dá vontade de fazer diante dessa maravilhosa safra de esplêndidos frutos redondos: colhê-los, brincar com eles, tornar-se um deles, como se poderia dizer.
-- but the unspeakable thrill of this art business. What is there to compare. And what more can one desire?	Mas a imperdoável, a indizível emoção dessa atividade artística — com que se pode compará-la? E o que mais se pode desejar?

Quadro 3: exemplos de supressão do efeito de repetição.

A intenção, ao realizar esse cotejo, não é avaliar ou qualificar a tradução feita pela editora Revan — aliás, partimos aqui de um princípio básico de que a tradução não pode ser lida fora de sua proposta editorial ou de sua proposta como ato¹³. Assim, buscamos mostrar que a tradução em questão não leva em conta aspectos *literários* (a repetição, o som, as iterações etc.) que são lidos na correspondência de Mansfield, o que parece ter uma relação direta à maneira como se lê uma carta: de maneira mais ou menos inclinada à questão da técnica, da escrita, da preocupação estética. No caso das cartas de Mansfield, o aspecto literário se mostra latente — sua preocupação com a forma é constante e isso não está em jogo no caso da tradução exposta acima.

Chama a atenção, dentre as publicações de Mansfield no Brasil, a discrepância entre a tradução das cartas e a tradução de sua literatura. No caso da primeira, é possível observar muito mais frequentemente essas lacunas descritas no cotejo

13 Sobre a tradução como ato, ver ESTEVES, L. **Atos de tradução:** éticas, intervenções, mediações. São Paulo: Humanitas, 2014.

feito acima: a distância técnica entre o original e a tradução é muito mais expressiva do que no caso das traduções de contos. Muitos contos de Mansfield foram traduzidos para o português brasileiro por diversos tradutores. Ana Cristina Cesar, Érico Veríssimo e Julieta Cupertino foram os primeiros que trouxeram a prosa da autora neozelandesa para o Brasil. Hoje em dia, há traduções por diversas editoras: Record, Nova Fronteira, Grua Livros, Revan, L&PM e outras. Há casos em que a tradução dos contos é feita de maneira extremamente cuidadosa e atenta, dando ênfase, inclusive, a palavras e elementos linguísticos da língua maori, falada na Nova Zelândia. Notas de rodapé explicitam as nuances dessa língua e também aspectos narrativos da própria Mansfield, de modo a criar um texto traduzido que se aproxima de uma unicidade sonora em relação ao texto original.

Na tradução das cartas de Mansfield, entretanto, nota-se que a supressão dos efeitos de estilo da escrita faz parte de uma abordagem pouco arriscada, que se atém de maneira superficial às questões de linguagem que o texto epistolar é capaz de tocar. Como se a tradução da carta ignorasse as possíveis nuances que se mostram presentes — às vezes explícitas! — na prosa da autora; como se a carta contasse a história de uma vida, ignorando o fato de que essa vida foi *escrita*. Vale a pena considerar o quanto isso diz respeito à tradução de cartas em geral, não apenas as de Mansfield. A tradução de cartas pode ser mais ousada, mais combativa, pode querer ler a carta como se lê literatura, ou como Viviane Veras lê a tarefa do tradutor: “é preciso correr o risco de traduzir expondo as escansões, os esgarçamentos, os elementos desarmônicos, sem tentar estancar essa diferença que não se diz e que só se pode fazer ressoar”¹⁴.

4. A carta e a tradução: dois quartos vazios no laboratório da escrita

Para chegar até a escrita, atravessamos um caminho. Ele pode ser mais curto ou mais longo, mais ou menos tortuoso. Para Geneviève Haroche-Bouzinac¹⁵, “a carta não é o lugar de uma verdadeira criação. É apenas sua antecâmara”; é onde o escritor pesquisa, investiga, e consegue exercitar a escrita sem que escreva, propriamente, sua literatura. Assim, ler cartas de Flaubert, de Ana Cristina Cesar, de Paul Valéry ou de Katherine Mansfield não é exatamente ler a obra desses escritores; é ler uma espécie de exercício de estilo, uma espécie de espetáculo privado que deixa pistas ao longo do caminho da escrita. Há alguma coisa, nas cartas de Ana Cristina Cesar, que faz ressoar o ritmo de sua poesia; em Katherine Mansfield, é o tom de seus contos que se reconhece ali, sorrateiro, entre confissões (o uso dos travessões, as frases curtas, as referências incompletas, as reflexões sobre o papel da mulher).

14 VERAS, V. Marguerite Duras, Lol V. Stein: escrita e tradução em andamento. *Revista Letras*, [S.l.], v. 95, p. 60–72, jun. 2017, p. 70. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/49166>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

15 HAROCHÉ-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 17.

Em suas recém-publicadas cartas a Luis Augusto¹⁶, tocamos aquilo que a correspondente Ana Cristina Cesar escreve ao seu amor da juventude. Em uma das cartas¹⁷, lê-se:

[...] com raiva deste papel que é o único que eu tenho, pra te escrever, amanhã vou comprar um bloco novo (a você o bloco) (meu) (LUIZ (meu)).¹⁸

Esse trecho não passa batido aos olhos e ouvidos leitores da poeta; faz lembrar imediatamente os versos “hoje comprei um bloco novo/ pensei: a você o bloco, a você meu oco”¹⁹, do poema intitulado “Onze horas” e publicado postumamente em *Inéditos e dispersos*. Entre a carta e o poema, então, há algo que remete a uma continuidade. É verdade que, neste caso, o poema parece ter sido escrito antes da carta; entretanto, isso não ofusca o vislumbre de que a carta, o papel da carta, pode ser o mesmo papel em que se escreve o poema, e vice-versa. Apesar dessa datação sugerida pelas edições da Companhia das Letras, entende-se que há uma troca entre carta e poema, um passeio dali para cá, uma correspondência não apenas entre remetente e destinatário, mas entre essas duas formas de escrita.

Assim como a carta pode ser esse laboratório²⁰ onde se experimenta a escrita — tanto no sentido de experiência como no sentido de prova —, na tradução também se degusta a criação. Ana C., outra vez, é testemunha desse cenário; são muitos seus poemas que remetem imediatamente à tradução de textos do inglês e do francês com os quais ela trabalhava. É o caso dos poemas “nada, esta espuma”; “travelling”, “back again”, “correr em vez de caminhar” (primeiro verso de poema sem título), dentre outros, nos quais Ana Cristina Cesar revela, em sua produção poética, os gestos de tradutora. Ali, lemos Ana C retradutora: que faz passear dali para cá as experimentações com a palavra, afrouxando os limites entre essas duas práticas. É o exemplo claro — como se precisássemos! — de que na tradução é possível ensaiar a poesia, é possível criar com a escrita aquilo que não se traduz, aquilo que se revela como poético nesse limiar.

No caso da palavra “bliss”, título do famoso conto de Katherine Mansfield traduzido por Ana C., podemos observar como se dá uma das voltas dessa movimentação. Considerando um recorte total de seus livros de poesia publicados em vida e postumamente (*Poética*, 2013), lemos onze ocorrências dessa palavra nos textos da poeta; ora perdida numa reflexão com ar de tradução, ora encurralada num

16 A Companhia das Letras publicou, no início de 2022, um volume de cartas de Ana Cristina Cesar a Luis Augusto, escritas na adolescência da poeta, enquanto ela vivia distante de seu companheiro. Ambos estudavam na Europa, ela na Inglaterra, ele na Alemanha. Todo o volume é dedicado às cartas que Ana C. escreveu neste período.

17 Carta de 7 de setembro de 1969.

18 CESAR, A. C. **Amor mais que maiúsculo**: cartas a Luiz Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 68.

19 CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 145.

20 “La lettre comme une laboratoire”. KAUFMANN, V. **L'équivoque épistolaire**. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

poema sem muita explicação, ora referenciada mais explicitamente como se retomasse o conto de Mansfield com todas as letras. É o caso do poema-advertência de Ana C., no qual lemos:

*Não usar a palavra bliss em vão. Bliss ou é do tipo que não se nota porque
passa numa delícia de suavidade ou então é do outro tipo, a falsa bomba
hidráulica que quase amassou o cliente de Holmes que acabou perdendo o
polegar porque afinal se tratava de dinheiro falso –
Atenção, o bliss que te amassa a cabeça é
moeda falsa (ver moral instrutiva do conto de KM
com o mesmo nome).²¹*

Aqui, as voltas da poeta-tradutora levam o leitor a cruzar com duas faces da palavra “*bliss*”: primeiro, com uma palavra estrangeira num poema brasileiro e, depois, como uma referência explícita a um outro texto, traduzido pela poeta, que ensina uma lição tão forte a ponto de interromper sua poesia, atravessá-la.

Em alguns casos, a referência pode ser mais discreta ou mais sutil, fazendo com que o poema em português apenas ressoe o estrangeiro, sem parecer passar pelo exercício da tradução. É o caso de “nada, esta espuma”. Lemos, neste título, o primeiro verso do poema “Salut” de Mallarmé²². Mallarmé escreve sobre um barco, visões de sereias, navegações e cenas do mar. Em seu poema, experimentado a partir da leitura do poeta francês, Ana Cristina Cesar retoma as sereias, o barco e a cena do mar à sua maneira:

nada, esta espuma

*Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.²³*

É verdade que “nada, esta espuma” é a tradução literal de um pedaço do primeiro verso do poema de Mallarmé [*rien, cette écume*]. Não se trata, em todo o caso, de analisar ou de forjar uma fronteira ali entre a tradução e a criação; pelo contrário, o que tem se mostrado pela leitura da poesia de tradutores (como Ana Cristina Cesar) é justamente que entre a tradução, retradução e a criação há um espaço muito mais nebuloso, difícil de delimitar, mas que parece justamente convocar essa aproximação.

21 CESAR, 2013, p. 224.

22 MALLARMÉ, S. **Mallarmé**: antologia por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.33.

23 CESAR, 2013, p. 27.

Por outro lado, é às vezes a poesia que atravessa a tradução, ocupa a tradução. Atento à “informação estética” do texto²⁴ — esse elemento intraduzível por excelência, mas que abre as portas para o universo da “recriação” —, o tradutor se lança em direção a um trabalho artístico e autoral de *escrita* — escrita de uma tradução que se propõe a criar um texto novo — e não ignora os percalços desse caminho, não busca apaziguar o estranhamento dos intraduzíveis. Nesse percurso, os tradutores começam de fato a trabalhar quanto topam com os intraduzíveis. Segundo Bárbara Cassin²⁵, “se não houvesse expressões intraduzíveis, rigorosamente nem seria preciso haver tradutores”. A intradução, que designa ao mesmo tempo tradução e criação, explora não apenas um aspecto da palavra, mas vários: o sentido, o som, a imagem, a sintaxe, a interpretação. Assim, ao explorar a multiplicidade da palavra, nega-se a noção de tradução como simples passagem, já que “ver a tradução como uma passagem implica na verdade em uma visão estável das duas margens”²⁶

A fronteira não é rígida. Nem a fronteira entre uma língua e outra, e menos ainda a fronteira entre os gêneros textuais. Se entre a tradução e a poesia lemos um texto todo multiforme, referenciado, cambaleante; entre a carta e a literatura lemos um espaço todo amplo e nebuloso, como se vislumbrássemos, ao mesmo tempo, “*bridge and barrier*”²⁷, como se não entrássemos, de fato, em nenhuma das esferas sem manter, ainda que suavemente, o olhar a uma outra. A partir das análises das cartas de Mansfield e dos poemas, cartas e traduções de Ana C., vê-se que a tradução pode ser mais real quando considera o limiar entre esses gêneros. É preciso aceitar a instabilidade não apenas da palavra, mas do texto, do gênero textual, para que o tradutor não simplesmente atravesse a carta, mas para que ele traduza, com ela, em trânsito, suas instáveis ambiguidades.

Nesse sentido, reflexões sobre as cartas revelam-se importantes para os estudos de tradução, para os movimentos de tradutores entre línguas e gêneros. Levada às últimas consequências, a tradução da carta — que toca, como vimos, em vários aspectos textuais complexos — não pode ser muito diferente desse constante e insistente movimento de intradução: traduzir a escrita, sem deixar de lado a lembrança da oralidade; traduzir os fatos descritos, sem desconsiderar a literariedade potencial por trás das escolhas do autor das cartas; traduzir um texto destinado a um outro, mas consciente de que é a própria ausência do outro que motiva o texto. Traduzir não apenas como quem traduz um texto de uma língua à outra, mas como quem escreve uma carta: como quem se demora nessa antecâmara. Traduzir, por fim, um objeto em trânsito por excelência — que não chegou ainda,

24 CAMPOS, H. Da tradução como criação. In: **Metalinguagem**: ensaios de teoria e crítica literária. Petrópolis: Editoria Vozes, 1967, p.24

25 CASSIN, B (Coord.). **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias: volume um: línguas. SANTORO, F.; BUARQUE, L. (Org.). 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 154.

26 SOFO, G. Du pont au seuil: un autre espace de la traduction. **TRANS** — Revue de littérature générale et comparée. v. 24, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/trans.2335>>. Acesso em: 01 jul. 2022. Tradução minha. No original: voir la traduction comme un passage implique en effet une vision stable des deux rives.

27 ALTMAN, J. G. **Epistolarity**: approaches to a form. Ohio: Ohio University Press 1982, p. 43.

ou já chegou, ou ainda nem partiu, está sempre suspenso entre a chegada e a partida, entre o momento da escrita (partida, carta do destinatário) e o momento da leitura (chegada, carta do remetente); exatamente como o olhar do tradutor para as duas (ou mais) línguas com as quais ele se corresponde.

Referências Bibliográficas

- ALTMAN, J. G. **Epistolarity: approaches to a form**. Ohio: Ohio University Press 1982.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação. In: **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária**. Petrópolis: Editoria Vozes, 1967.
- CASSIN, B (Coord.). **Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias: volume um: línguas**. SANTORO, F.; BUARQUE, L. (Org.). 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CESAR, A. C. O poeta é um fingidor. In: **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999a.
- CESAR, A. C. Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir. In: **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999b.
- CESAR, A. C. O conto Bliss anotado. In: **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999c.
- CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, A. C. **Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- COMPTE-SPONVILLE, André. “Correspondência”. In: **Bom dia, angústia!** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. **Escritas epistolares**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- KAUFMANN, V. **L'équivoque épistolaire**. Paris: Éditions de Minuit, 1990.
- MALLARMÉ, S. **Mallarmé: antologia** por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MANSFIELD, K. **Diários e Cartas**. Rio de Janeiro: Revan, 1996.
- MANSFIELD, K. **Katherine Mansfield's Selected Stories**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2006.
- MORAES, M. A. de. L'épistolaire au-delà de la littérature: les enjeux et les perspectives de l'interdisciplinarité. In: **Épistolaire**, v. 44, p. 191-196, 2018.
- SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: **Ora (direis) puxar conversa!** Ensaaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SISCAR, M. A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol, leitora de Baudelaire. In: **Vida poesia tradução**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

SOFO, G. Du pont au seuil: um autre espace de la traduction. **TRANS** — Revue de littérature générale et comparée. v. 24, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/trans.2335>>. Acesso em: 01 jul. 2022.

SZYMBORSKA, W. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VERAS, V. Marguerite Duras, Lol V. Stein: escrita e tradução em andamento. **Revista Letras**, [S.l.], v. 95, jun. 2017. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/49166>>. Acesso em: 19 jul. 2021.