

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

DELIANE LEITE TEIXEIRA

**A TRADUÇÃO DO CONTO *BLISS*, DE KATHERINE MANSFIELD, POR ANA
CRISTINA CESAR: UM EXERCÍCIO DE CRÍTICA E (RE)INVENÇÃO**

Goiânia
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

DELIANE LEITE TEIXEIRA

**A TRADUÇÃO DO CONTO *BLISS*, DE KATHERINE MANSFIELD, POR ANA
CRISTINA CESAR: UM EXERCÍCIO DE CRÍTICA E (RE)INVENÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade de Goiás – PUC Goiás, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras - Literatura e Crítica Literária

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

GOIÂNIA

2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Teixeira, Deliane Leite.

T266a A tradução do conto Bliss de Katherine Mansfield por Ana Cristina Cesar [manuscrito] : um exercício de crítica e (re)invenção / Deliane Leite Teixeira – Goiânia, 2015.
134 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Strito Senso* em Letras, Literatura e Crítica Literária, 2015.

“Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves”.

Bibliografia.

1. Tradução e interpretação. 3. Mansfield, Katherine – 1888-1923. I. Título.

CDU 821.111(931)'25(043)

DELIANE LEITE TEIXEIRA

**A TRADUÇÃO DO CONTO *BLISS*, DE KATHERINE MANSFIELD, POR ANA
CRISTINA CESAR: UM EXERCÍCIO DE CRÍTICA E (RE)INVENÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade de Goiás – PUC Goiás, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras - Literatura e Crítica Literária

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves (PUC Goiás)

Profa. Dra. Iara Christina Silva Barroca (UFV)

Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues (PUC Goiás)

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira (PUC Goiás)

Aprovada em: 19 de março de 2015

Goiânia

2015

*À Vida e a Literatura, dois combustíveis
imprescindíveis, que me permitem todos
os dias acender uma luz e continuar a
caminhada com alegria...*

AGRADECIMENTOS

Manifesto minha gratidão a todas as pessoas e instituições que contribuíram para que este trabalho se realizasse. Agradeço de modo especial:

A Deus, a Vida, ao Universo;

Aos meus pais, Plínio Teixeira de Figueiredo Leite e Angelina Nobre Leite, pelo amor, apoio e compreensão nos meus momentos de ausência;

Ao meu companheiro Carlos Eugênio Ribeiro, pelo ânimo, paciência e energia nos momentos em que mais precisava;

Ao Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pela orientação, confiança e estímulo para que abraçasse esta pesquisa;

Meu especial agradecimento aos meus revisores e amigos: Antônio Lopes, jornalista, e João Carlos Taveira, escritor;

Aos amigos que me deram palavras de incentivo;

A todos os colegas do Mestrado em Letras da PUC-Goiás, ano 2013, especialmente aos amigos Cosme, Sebastiana, Janice e Rosângela, pela amizade e incentivo;

Aos professores, Dr. Éris Antônio e Dra. Cida Rodrigues, pelas contribuições durante a qualificação;

Aos professores Dr. Divino José e Dra. Lacy Guaraciaba pelo ensino e esclarecimento;

À coordenadora do PPG em Letras, Literatura e Crítica Literária da PUC-Goiás, Dra. Maria de Fátima, pelo auxílio em meio às urgências e prazos do curso;

À funcionária do Mestrado em Letras da PUC-Goiás, Leila, pelo estímulo, puxões de orelha e carinho recebidos;

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, especificamente à EAPE (Escola de Aperfeiçoamento Profissionais de Educação) junto à sessão NBACPP – pela concessão de afastamento para estudos, sem o qual teria sido impossível realizar desta dissertação.

Tradução pra mim é persona. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor.

Augusto de Campos

RESUMO

TEIXEIRA, Deliane Leite. **A Tradução do Conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, por Ana Cristina Cesar: um exercício de crítica e (re)invenção (2015)**. 128f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, Literatura e Crítica Literária, 2015.

O presente trabalho tem como objetivo aproximar a tradução do conto *Bliss* da escritora Katherine Mansfield, da teoria da tradução transcriativa de Haroldo de Campos. Para tanto, buscamos na tradução realizada por Ana Cristina Cesar, as marcas que dão conta do modelo transcriativo e seus pressupostos principais o trabalho com a metalinguagem. Propomos inicialmente um estudo que resgata a função e tarefa do tradutor, bem como traçamos uma espécie de arqueologia da tradução (VENUTI, 2000), a fim de compreendermos de que forma a evolução do método de tradutório “sentido por sentido” contribuiu tanto para a criação de uma Teoria da Tradução, bem como contaminou positivamente o trabalho dos poetas Românticos Alemães, além dos estudos de tradução de Benjamin, Paz e Campos. A pesquisa vale-se, também, da versão traduzida do conto *Bliss*, realizada pelo escritor Érico Veríssimo, que se mostra como importante aparato cultural, dada sua época de produção, destarte, para fazer o contraponto necessário à tradução realizada por Cesar. A dissertação aqui apresentada, valoriza o trabalho realizado pelos tradutores estudados, a fim de compreender de que forma a apreensão do objeto poético, sob o ponto de vista ideológico, age nos projetos tradutórios tanto de Cesar, como de Veríssimo. É possível, nesse encontro de versões, evidenciar marcas de discurso, gênero e interpretação que concedem a tradução realizada por Cesar, a construção que atende aos princípios transcriativos de Campos e revelam a genialidade da poetisa, crítica e tradutora na concisão estilística em detrimento da linguagem poética.

Palavras-chave: Tradução e Interpretação. Katherine Mansfield. Ana Cristina Cesar. Transcrição.

ABSTRACT

TEIXEIRA, Deliane Leite. The translation proposed by Ana Cristina Cesar of the tale *Bliss* written by **Katherine Mansfield: an exercise of criticism and (re)invention (2015)**. 128f. Master's thesis. PUC - Catholic University of Goiás, Department of literature and critical literature, 2015.

This paper aims to bring the translation of *Bliss* tale written by Katherine Mansfield, the theory of translation transcriativa Haroldo de Campos. Therefore, we seek the translation of Ana Cristina Cesar brands that refer to this translation model, which has its main assumptions in the work with the metalanguage. We propose initially a study that captures the function and task of the translator as well as draw a kind of translation archeology (VENUTI, 2000) in order to understand how the evolution of the translation method "sense of direction" contributed so much to creation of a Theory of Translation, as positively contaminated the work of German Romantic poets, in addition to translation studies Benjamin, Paz and Campos. The research is also about the translated version of *Bliss* tale, performed by Erico Verissimo, which shows up as an important cultural apparatus, given its time of production. As well as to make the necessary counterpoint to translation by Cesar. Thus the thesis presented here, appreciates the work done by translators studied in order to understand how the seizure of the poetic object, from an ideological point of view, acts on translation projects Cesar and Verissimo. It is possible, at this meeting versions, highlight speech marks, gender and Interpretation granting the translation by Cesar, the construction that meets the principles transcriativos fields and reveal the genius of the poet, critic and translator stylistic brevity at the expense of language poetic.

Palavras-chave: Translation and interpretation. Katherine Mansfield. Ana Cristina Cesar. Transcription.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2	TEORIA DA TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO POÉTICA	16
2.1	O TRADUTOR LITERÁRIO E OS CAMINHOS DO ATO DE TRADUZIR	18
2.2	TRADUÇÃO COMO FENÔMENO DA LINGUAGEM	24
2.3	TRADUÇÃO E O “ECO ORIGINAL”	31
2.4	METALINGUAGEM E TRANSCRIÇÃO LITERÁRIA	35
3	ESCRITA, POÉTICA E TRADUÇÃO EM TRÊS TONS – CÉSAR, VERÍSSIMO E MANSFIELD	40
3.1	ANA CRISTINA CÉSAR: “AS PALAVRAS ESCORREM COMO LÍQUIDOS/ LUBRIFICANDO PASSAGENS RESENTIDAS”	42
3.2	ÉRICO VERÍSSIMO: “SOU UMA PLANTA DO ASFALTO, MAS PLANTA DE PAPEL”	48
3.3	KATHERINE MANSFIELD – “PARA TECER INTRICADA TAPEÇARIA DE NOSSA PRÓPRIA VIDA É PRECISO USAR FIOS DE MUITAS MEADAS QUE SE HARMONIZEM”	53
3.3.1	Aproximando-se do conto <i>Bliss</i> e da personagem Bertha Young	56
4	A TRADUÇÃO DO CONTO <i>BLISS</i>: ÍNDICES, NOTAS, IDEOLOGIA E GÊNERO	65
4.1	ÍNDICES ISOMÓRFICOS NA CONSTRUÇÃO DA TRADUÇÃO	68
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	85
ANEXOS		89
	Anexo A – O conto <i>Bliss</i> em inglês	90
	Anexo B – Tradução de Érico Verissimo do conto <i>Bliss</i>	105

Anexo C – Tradução de Ana Cristina Cesar do conto <i>Bliss</i>	121
--	-----

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Abro esta dissertação falando de como a poesia da tradutora Ana Cristina Cesar chegou até minhas mãos. Encontrei seus poemas repousando em uma estante da extinta livraria *Sodiler* que ficava no centro de Brasília, naquele momento era apenas uma estudante do curso de Letras e ensaiava alguns poemas de minha própria autoria. O livro em questão era *Inéditos e Dispersos* (1998) e mexeu com minhas concepções de poesia que apreendera até então, tinha a sensação que era aquilo que parecia estar procurando.

A poética de Ana Cristina Cesar me acompanhou enquanto leitura na Graduação e como objeto de estudo na Especialização. Deparei-me pela primeira vez com a tradução do conto *Bliss*, sob o título de *Felicidade*, em um curso de extensão na Universidade Católica de Brasília. Mais tarde, já na Especialização, realizei pesquisa sobre a poética de Ana Cristina Cesar dentro do paradigma da pós-modernidade. No Mestrado retornei a encontrar Ana C.¹ ao cursar a disciplina *Semiótica Discursiva*, com prof. Dr. Aguinaldo Gonçalves e pelas mãos dele, ou melhor palavras, tomei conhecimento de um artigo de sua autoria que mencionava a atividade tradutória de Cesar. Estudioso da semiótica e praticante de uma crítica literária finíssima, Aguinaldo Gonçalves (2014) no referido artigo *O êxtase da forma e as formas do êxtase*, traça uma espécie de “rede poética”, quase “litúrgica”, entre as escrituras de Katherine Mansfield, Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector e Virgínia Woolf. Procurei avidamente o artigo e tradução do conto, fiquei embevecida novamente pelo espírito poético Mansfield, dado por meio dos olhos de Cesar. De volta à classe, na semana subsequente, avisei ao mestre do impacto do seu texto. Passado alguns dias e algumas conversas e aulas do curso do prof. Aguinaldo, recebi de presente, a ideia de lançar uma mirada sobre o trabalho tradutório de Cesar dele mesmo, algo que levasse em conta a tradução como matéria crítica e inventiva. Começamos então a traçar o caminho dessa dissertação a qual desejamos colher os louros.

O desejo de aproximar as escolhas tradutórias Ana Cristina Cesar frente à tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield foi o que nos levou a este trabalho

¹ A autora assinava muitos textos poéticos dessa forma como Ana C.

dissertativo. O viés crítico utilizado em seu trabalho tradutório o coloca a frente de demais traduções. Sendo assim, aproximaremos a tradução de Cesar da realizada por Veríssimo. Distinguimos por meio dessa pesquisa que o trabalho tradutório de Cesar nos aproxima das concepções teóricas de Haroldo de Campos sobre o chamamos de crítica e invenção. Procuramos dialogar com teóricos que também postulam sobre a tradução criativa como Benjamin, Venutti, Arroyo e Ottoni no decorrer desta pesquisa.

O estudo aqui proposto irá refletir também a respeito da importância do papel do tradutor literário, o lugar da postura ideológica por meio de algumas teorias da tradução que podem direcionar nosso olhar para o tema em questão. É necessário levar em conta que a teoria da tradução desenvolve seus estudos por meio da experiência e prática dos próprios tradutores e escritores ao longo da história. Assim, a questão da fidelidade, interpretação, recepção são temas recorrentes dos estudos da área, e clareiam o conteúdo em torno do objeto de pesquisa.

É impossível dissociar a presença do tradutor literário do texto por ele traduzido, bem como seu exercício crítico. A importância deste profissional das belas letras, que exerceu distintas funções em diferentes épocas, muito contribuiu para entendermos o porquê de determinadas traduções terem chegado ao “grande” público por determinado “viés” e não por outro. Ao percebermos o delicado olhar ao qual o tradutor está filiado, é possível estabelecer uma crítica literária mais acertada da tradução realizada.

A prática de diversos tradutores, ao longo da história, norteou os estudos da tradução, na tentativa esmiuçar a “possibilidade” e “impossibilidade” tradutórias, o que acabou por auxiliar o desenvolvimento de teorias realizadas por linguistas modernos, desvencilhando assim a necessidade de categorização do signo apregoada pela linguística tradicional. O conto *Bliss*, objeto de nossa pesquisa, é um texto de tessitura delicada e minuciosa do interessante trabalho artístico de Mansfield, que expõe a sensibilidade da personagem frente à trama deflagrada durante um jantar. Imprimir o ânimo original do conto requereu a tradutora Cesar, trabalho estético em detrimento do semântico, a fim de exercer o processo transcriativo.

Um dos trajetos possíveis para fugir das malhas da intraduzibilidade é o caminho da tradução como transcrição, que, para Haroldo de Campos (1970), é buscar uma saída na tensão presente entre a função poética e a estrutura da linguagem. Na tradução estudada nessa pesquisa do conto *Bliss*, a tradutora “devora” criticamente o texto, estabelecendo, a partir de então, seu papel de reelaboradora da obra, não de uma outra, mas da mesma num sentido diverso do original ao impregnar sobre ela a cultura da língua de chegada.

Pretendemos realizar trabalho comparativo das duas traduções do conto *Bliss* levadas ao público brasileiro por Ana Cristina Cesar e Érico Veríssimo. Ambas partem de dois lócus de enunciação distintos, tendo em vista as gerações literárias às quais os dois escritores estão filiados e a relação entre teoria x prática que estabelecem com o texto.

Necessário destacar que Veríssimo realiza trabalho tradutório bem sucedido, no que tange à escolha vocabular, de equivalências semânticas e lexicais. Enquanto Cesar prima por realizar um trabalho de fôlego, em 80 notas, onde esmiúça suas escolhas tradutórias, não enquanto notas de rodapé, mas na tentativa de plasmar a sua versão no tocante ao leitor de sua geração e do seu exercício que postulamos como sendo transcriativo.

A mirada, tanto de Cesar como Veríssimo, leva em consideração leitores brasileiros que distam cerca de 40 anos, e que por sua vez irão guiar boa parte de suas escolhas tradutórias. Marie-France Dépêche (2000) em *A tradução feminista: Teorias e Práticas Subversivas Nísia Floresta e a Escola de Tradução Canadense*, chama esse processo de “fazer passar”, em que o tradutor faz escolhas mesmo não “intencionais”, mas perceptíveis em leitura. Para Dépêche, ainda haveria a eminências das perguntas *para quem, por que, por quem e como* em todo texto tradutório.

[...]A tradução pressupõe estratégias tanto de (re)leitura, quanto de (re)escrita, uma (re)avaliação dos produtos de partida e chegada bem como das táticas empregadas para essa passagem estreita [...] nenhum texto é puro e inocente e a tradução, na sua qualidade de ser-produtora, agrava e desdobra a violência das manipulações [...] (DÉPÊCHE, 2000, p. 158).

Ao trabalharmos com o estatuto da linguagem é latente a necessidade de exercê-la enquanto instituição social e, neste caso, está embuído o ato político dentro da mesma. Diversas escritoras feministas, tendo em Simone de Beauvoir uma das grandes referências no assunto, referendaram a produção do discurso por meio do viés político e social. No campo da tradução descasse o trabalho das mulheres tradutoras, na acepção política do termo, as chamadas “tradutoras feministas”, conforme aponta Dépêche (2000). O trabalho delas está para além do “fazer passar” de uma língua a outra, essas mulheres “iluminaram” a linguagem escrita e tradutória por meio de processos subversivos.

Ana Cristina Cesar realiza trabalho aproximado das tradutoras canadenses ao empregar algumas técnicas utilizadas pelas mesmas em seu trabalho e que corroboram o caráter crítico e transcriativo que sede ao seu texto. Outrassim, procuramos compreender de que cede a tradução do conto *Bliss*, enquanto projeto de formação acadêmica, corresponde a uma atualização por meio do signo transcriador, bem como se a tradução realizada do mesmo conto por Veríssimo está veiculada ao leitor da Editora da Globo à época.

Foram utilizadas como fontes secundárias de pesquisa, trabalhos da área dos estudos da tradução que serviram de material de referência para aprofundamento na obra de Mansfield e no conto *Bliss*, bem como sobre as traduções realizadas por Cesar e Veríssimo. São artigos, dissertações de Mestrado e/ou tese de Doutorado que nos auxiliaram, enquanto fonte de pesquisa, a enriquecer este trabalho². Alguns deles fazem referência aos demais tradutores do conto, que não são contemplados nesta pesquisa³.

A expressividade epifânica da autora neozelandesa Katherine Mansfield na composição do estranho, do inusitado como afirma Aguinaldo Gonçalves (2012) no artigo *O êxtase da forma e as formas do êxtase*, nos leva a considerar que a empreitada ao qual se lançou Cesar deveu-se a grande afinidade compositiva que

² Destaco as dissertações de Mestrado de: Alan (2008) “A tradução da prosa poética de Katherine Mansfield em Português – Um estudo comparado”; Gonçalves (2008) “A reescrita de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo: análise descritiva da tradução para o português de *Bliss & Other Stories*”; Gomes & Oliveira (2009) “Ana Cristina Cesar, tradutora de Katherine Mansfield”; Mizekowsk (2008), “A Literatura Crítica e Confessional de Katherine Mansfield na Gênese do Romance da Nova Zelândia”.

³ Demais tradutores brasileiros do conto *Bliss* de Katherine Mansfield: Edla van Steen, Eduardo Brandão, Julieta Cupertino, Maura Sardinha, Luiza Lobo, Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Sousa.

teve com a obra. Ela trouxe à baila a expressividade ímpar da escrita de Mansfield, segundo sua percepção enquanto poeta e pesquisadora.

Logo, o trabalho foi dividido em três capítulos de discussão. O primeiro capítulo será dedicado à discussão sobre teoria da tradução. A intenção deste capítulo é esboçar brevemente as teorias de tradução que margeiam à transcrição poética, a fim de clarear os caminhos da prática que nos levam até a chamada tradução transcriadora de Haroldo de Campos (1970).

No segundo capítulo destacamos a produção tradutória de Cesar e Veríssimo, levando em conta ao ethos discursivo da época de produção, bem como a inserção cultural de ambos os tradutores. Apresentamos também a vida e obra de Mansfield, a fim de que nos aproximemos, gradativamente, ao estudo do conto *Bliss*, assim como da expressividade discursiva do conto e da personagem na última parte do capítulo.

Partindo do modelo de transcrição literária, no terceiro capítulo, selecionamos alguns trechos do conto *Bliss*, em que é possível perceber as marcas do isomorfismo trabalhadas por Cesar em detrimento de Veríssimo, concebendo assim a tradução crítica e inventiva também apontamos marcas estilísticas de ambos os tradutores, impressas no conto, e que evidenciam o mote da transposição metalinguística de Cesar.

Nas considerações finais, procuramos realizar um levantamento do andamento geral da dissertação e concepções relevantes realizadas em cada capítulo. São levantadas a importância do exercício crítico e poético ligados à tradução, e definidas algumas vertentes que advém dos trabalhos de tradução: tradução como leitura e leitura enquanto tradução.

2 TEORIA DA TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO POÉTICA

Num panorama geral, o Brasil conta com um número enorme de tradutores literários. Figuras que, em boa parte, são pesquisadores, críticos, poetas. Cito nomes como Paulo Henriques Brito, Paulo Bezerra, Álvaro Faleiros, Berthold Zilly e Julieta Cupertino, Boris Schnaiderman apenas para dar a conhecer alguns relevantes tradutores da atualidade. No entanto, ao longo do século XX, o campo da tradução contou com inúmeros escritores que deram a conhecer ao leitor brasileiro obras de grandes escritores como Ezra Pound, Edgar Allan Poe, Mallarmé, Charles Beaudelaire, Marcel Proust, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, Dostoievski, James Joyce entre outros. Alguns escritores e poetas também se destacaram na tarefa de traduzir são eles: Manuel Bandeira, Érico Veríssimo, Clarice Lispector, Mauro Faustino, Paulo Leminski, Marina Colasanti, Ana Cristina Cesar entre outros.

Por meio da prática tradutória de vários tradutores foi possível chegar a diversas teorias da tradução. As chamadas “notas de rodapé” foram norteando os caminhos das traduções e de que forma o pensamento do tradutor, em matéria de interpretação, estava ali especificado.

Sabe-se que teoria e prática de tradução representou um problema para a linguística, fazendo crer na oposição de sujeito e objeto, nesse viés, haveria a anulação da subjetividade do sujeito em detrimento ao objeto. Por outro lado crer em uma teoria desvinculada da prática faz crer que a segunda possa ser livremente desenvolvida sem um direcionamento que apontasse um caminho.

Logo, Georges Mounin (1975) aponta-nos que a prática de tradução sempre representou um problema para a linguística contemporânea, pois os pressupostos linguísticos de categorização e estruturação tornam impossível a tradução. O embate entre a possibilidade e a impossibilidade tradutórias é um impasse que permeia os estudos da área na tentativa de dar uma resposta à grande quantidade de traduções literárias realizadas na atualidade.

Cabe demarcarmos que a linguística está centrada sobre uma base positivista e logocêntrica, que a liga ao pensamento ocidental. Os estudos da linguagem foram estruturados com base na dicotomia entre língua e fala. Logo as dicotomias

sausserianas promovem uma tradução “palavra a palavra”, excluindo à possibilidade de uma tradução vinculada a interpretação dos sentidos presentes no texto, o que prejudicaria o trabalho do tradutor literário.

Com o advento do formalismo russo, foi possível lançar olhar sobre a tradução que levasse em conta o exercício da tradução como vertente reformuladora do papel do tradutor. A dicotomia *langue x parole* é desconstruída por meio do formalismo russo ao conceber a ideia do tradutor como recodificador. Podemos deslocar a ideia de tradução como perda ou traição, conforme preconizada pela linguística traducional e valorizar a visão desconstrutivista do fazer tradutório conforme aponta Ottoni (2005).

A teoria da tradução de forma geral observa os princípios da Linguística Geral, no entanto em suas especificidades percorre seus próprios caminhos a fim de dar conta dos problemas tradutórios com as quais o tradutor se depara. Destarte é possível observar que determinadas escolhas tradutórias demonstram a ideologia a elas vinculadas, ainda que o tradutor não se dê conta disso, fazendo da tradução um caldeirão rico para estudos de diversas áreas.

A teoria da transcrição de Haroldo de Campos propõe um novo olhar para a tradução de poesia e de prosa, por conseguinte. Para Campos, traduzir é transmutar linguagem numa outra língua, onde é possível criar uma nova tradição e estética, em que é possível desobedecer a linearidade e aproximar-se de um paideuma. Tal pressuposto aproxima, em certa medida, de São Jerônimo⁴, responsável em levar a língua do hebraico para o latim, no que se refere ao desvio da literalidade e interpretação dos sentidos do texto, cedendo ao mesmo, por conseguinte, um viés crítico.

Destarte, neste capítulo procuro refletir sobre a prática tradutória e traçar um breve histórico que vai do ato de traduzir em que procuramos refletir historicamente, a partir do legado de São Jerônimo, e os desdobramentos da teoria da tradução por

⁴ Podemos destacar a importância de São Jerônimo como intelectual formulador de uma prática de tradução, por volta da metade do séc. III, ao receber do bispo Dámaso I, papa da época, a incumbência de traduzir o Antigo Testamento, do hebraico para o latim, cuja versão é chamada de *Vulgata versio*, que significa versão de divulgação para o povo. Podemos dizer pelo que consta de material disponível em pesquisa pública, na rede, que era um intelectual e possuía uma das maiores bibliotecas do mundo antigo, que foi financiada pela sua seguidora a jovem e rica viúva grega chamada de Paula, o que o auxiliou e dedicar-se aos estudos e traduções.

ele influenciada, a partir de então, até chegarmos à teoria transcriativa de Campos. Destacamos que a discussão teórica na área de tradução parte da premissa da fidelidade ou não ao texto original e que aqui também procuramos dar voz.

2.1 O TRADUTOR LITERÁRIO E OS CAMINHOS DO ATO DE TRADUZIR

O fenômeno da tradução de um texto de um idioma a outro se tornou primordial, desde o início da organização do Homem em sociedade, dada a grande quantidade de línguas, falantes, bem como a necessidade de comunicação e trocas culturais. O papel peculiar de constituir a ponte nesse processo foi destinado ao tradutor. É ele quem faz chegar a diversos cantos do planeta e a milhares de pessoas: textos técnicos, filmes, literatura, mangás, conferências entre outros; em determinada língua nacional. Graças a esta tarefa foi possível à transmissão de conhecimento de qualquer natureza, seja ele social, científico ou político, em tempo de guerra ou paz. O desejo de ampliar o alcance da comunicação humana foi a força que permitiu levar a outros seres de determina língua o conhecimento das conquistas técnicas, científicas, filosóficas, artísticas e literárias dos povos de outras culturas (THEODOR, 1996).

Tanto a mulher como o homem que ocupem este posto, será considerada e/ou considerado uma espécie de *demiurgo*⁵. Ou seja, um artífice na operação de fazer significar algo de um idioma a outro, o que lhe concede papel de relevância cultural. Apesar de toda relevância atribuída ao seu trabalho, há uma espécie de “pecha” que acompanha o tradutor. A associação de seu trabalho pelo termo *traduttori, traditori*; desvaloriza a relevância do mesmo, bem como impõe exigência demasiada e remuneração profissional não compatível a todo seu esforço. Jean-François Joly, presidente da Federação Internacional de Tradutores, afirma do prefácio do livro *Tradutores na História*, de Jean Deslisle e Judith Woodsworth (1998):

⁵ Existem várias definições para a palavra *demiurgo*, que, de forma geral, o interpretam como espécie de Deus-criador, segundo visão simplista vinculada ao Antigo Testamento. No entanto empregamos o termo *demiurgo* para designar “construtor” e “artífice”, por acreditarmos que está denominação de tradutor lhe concede autonomia no exercício de seu trabalho, enquanto atividade técnica e crítica, fazendo juz à chamada tradução criativa.

[...] muitas vezes os tradutores foram desprezados, e seu trabalho criticado com severidade. Esses estudiosos, homens e mulheres educados, têm sido objeto de desconfiança, chegando a ser considerados traidores. Mas, se pensarmos bem, o que as pessoas temem não é o tradutor propriamente, mas os valores novos, diferentes e às vezes estranhos que eles trazem à sua cultura. O que é novo e diferente sempre nos perturba um pouco, porque constitui um desafio aos nossos próprios valores, servindo de espelho para obrigar-nos a um reexame. Em última análise, a tradução tem a ver com a descoberta: é uma viagem de exploração pelo reino fabuloso do conhecimento (DELISLE; WOODSWORTH, 1998, p. 10).

Passando vistas sobre a história da Antiguidade sobre o papel do tradutor, encontraremos a metáfora da Torre de Babel. Uma alegoria que nos conta que a intervenção Divina impediu o término da torre devido à confusão de línguas que foi instalada entre seus construtores. Sincronicamente sabemos que foi por meio da evolução das sociedades letradas que possibilitou garantir a unidade do espírito, da compreensão do ser em termos de sociedade, antes da Idade Moderna. Após todas as mudanças técnicas e sociais, advindas das épocas posteriores, coube à tradução mostrar não mais a identidade última dos homens, mas ser um veículo de suas singularidades. Sobre a representação babélica, o crítico Octávio Paz (2009, p. 09), afirma:

[...]No passado, a tradução dissipava a dúvida: se não há uma língua universal, as línguas formam uma sociedade universal na qual todos, vencidas certas dificuldades, se entendem e se compreendem. E se compreendem porque, embora em línguas distintas, os homens dizem sempre as mesmas coisas. A universidade do espírito era a resposta à confusão babélica: existem muitas línguas mas o sentido é único. [...]

Retomando a respeito do termo “tradutor como traidor”, não podemos deixar de considerar que seu o emprego é uma espécie de “injustiça”, se levamos em conta o exercício da tradução no âmbito da linguagem, no entanto é necessário refletir que o termo faz juz a uma concepção de tradução fincada na linguística tradicional, de natureza sincrônica e logocêntrica. Paz (2009, p.13) corrobora que “nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução [...] cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único”. Dessa forma o tradutor, em sua tarefa inicial de conversor de línguas, precisou fincar-se sobre solo arenoso. Havendo a necessidade de verter textos de forma literal, a partir do desenvolvimento da prática, acumulada pela própria história da tradução, foi possível agregar exercício interpretativo a mesma.

Ainda sobre o exercício interpretativo, observamos do ato de traduzir equivalências ao ato de encenar. Cremos que todo caminho tradutório pode ser representado pelo puxar do *Fio de Ariadne*⁶. Ou seja, a construção de um projeto tradutório literário pressupõe método para que se alcance o objeto desejado, a tradução. As habilidades do tradutor, frente ao seu projeto, o farão exercer da forma mais adequada a interpretação do poético. Logo, o tradutor encena, ensaia, arrisca como uma espécie de ator até achar a medida certa. A transposição do local e da fala do outro, o escritor; são seu horizonte de chegada. Assim como o ator doa mente, corpo e alma, a fim de alcançar a chamada “verdade cênica” para dar “vida” ao personagem independente da qual o mesmo vive. Roubine (2011), teórico do Teatro, ilustra nossa aproximação ao refletir sobre a arte do ator em trecho de seu livro *A arte do ator*.

É próprio do ator, ser ao mesmo tempo um e múltiplo. Ele dá a cada um dos seus papéis a sua própria “grife”, ao mesmo tempo, se metamorfoseia de acordo com o que cada um desses papéis exige. Ele também é um múltiplo por seus instrumentos de expressão: ele pode utilizar, simultaneamente ou um após o outro, os recursos da sua voz, do seu rosto, do seu gesto... E, no entanto, a sua interpretação é (em princípio) coerente, unificada. O ator é como uma orquestra de que ele seria ao mesmo tempo maestro (ROUBINE, 2011, p.11-12).

Dada a importância de sua tarefa, o tradutor é instrumento fundamental para o escritor, ainda que a tarefa do primeiro o condene, muitas vezes, à esfera da invisibilidade. Os mercados editorial e literário consideram que uma tradução “bem feita” é aquela que destaca a voz do escritor, o que implica no sucesso da obra, bem como uma tradução “mal feita” é a que o tradutor destaca sua voz “própria voz”. Observamos que o ato de traduzir aproxima a linguística tradicional (enquanto Ciência) e a interpretação (enquanto visão de mundo), mas sobre isso ainda cabem ressalvas.

Pela perspectiva da linguística tradicional a tarefa do tradutor está fincada em recodificar e transmitir mensagens de uma língua a outra de forma que não interfira no seu significado do original. Assim, o papel do tradutor é transferir conteúdos,

⁶ O uso do termo “Fio de Ariadne” faz referência a lenda de Ariadne da Mitologia Grega e justifica-se como metáfora de resolução de um problema. Tal problema pode ser encarado tanto como um labirinto físico, como um problema lógico ou até dilema ético. Em suma, a aplicação exaustiva da lógica necessária a resolução significa, pois, achar o “fio”, gradativamente resolver o dilema em questão.

tornando-se assim invisível frente à tradução que realiza. Isso pode ser ratificado por Roman Jakobson (1995) no artigo *Aspectos Linguísticos da Tradução* em que ele afirma:

A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística. [...] Em qualquer comparação entre línguas, surge a questão da possibilidade de tradução de uma para outra e vice-versa; a prática generalizada da comunicação intralingual, em particular as atividades de tradução, deve ser objeto de atenção constante da Ciência Linguística [...].” (JAKOBSON, 1995, p. 66).

Essa postura da linguística quanto ao exercício da prática deve-se ao fato da mesma estar centrada sobre uma base positivista e logocêntrica. Os estudos da linguagem foram estruturados com base na dicotomia entre língua e fala. Logo a dicotomia sausseriana promove uma tradução “palavra a palavra”, excluindo a possibilidade de uma tradução vinculada à interpretação dos sentidos presentes no texto, o que prejudicaria o trabalho do tradutor literário.

Sobre a ótica da tradução literária criativa é possível encontrarmos um tradutor que se insere como sujeito e intervém na obra, cedendo suas escolhas e intervenções. Outrossim, o tradutor pode estabelecer diálogo com a obra original e colocar-se no papel de sujeito da tradução, responsável pela continuação e “vida” daquela obra em outro idioma, sendo ele quem conduz “os pés” do leitor ao universo do autor por meio de sua tradução (PAZ, 2009).

Sendo assim a autonomia interpretativa é necessária ao tradutor pelo fato de que, no âmbito da linguagem, todo texto carrega em si elementos interpretativos, não sendo nunca inteiramente original. A esfera de contaminação à qual os textos literários estão sujeitos desde sua concepção evidencia que, em se tratando de arte, é necessária a renovação do objeto artístico original por meio do olhar do outro.

A atual concepção de obra literária que pauta sobre a “morte do autor” (BARTHES, 1969) crê na autonomia da obra fazendo com que a mesma funcione como um todo orgânico e se desprenda do “status” da autoria caminhando para a realização em si mesma e enquanto discurso. Esta afirmação doa ao leitor o patamar de tradutor da própria obra, ainda que seja dentro do mesmo idioma. O tradutor, enquanto leitor da obra literária, privilegiará o fruto de suas escolhas dadas

por meio de sua formação, dos meios culturais onde transita e, em se tratando da tradução literária, a sua percepção da linguagem e interpretação.

Em termos de atividade profissional podemos salientar que traduzir é um processo complexo e sua produção exige interpretação, revisão, síntese e apreensão da forma do pensamento original. Rónai (1981) em *A Tradução Viva* aponta que o conhecimento geral e domínio profundo, tanto da língua de partida como da língua de chegada, são itens obrigatórios para os aspirantes a esta profissão. Tais atributos, muitas vezes, representam, em certos casos, uma exigência absurda para este profissional. Sobre isso Alessandra Matias de Querido em *Entrelinhas e entre-línguas: as habilidades tradutórias na formação do tradutor* (2004), afirma:

[...]O tradutor vaga no limbo quando se depara com possíveis intraduzibilidades e, no instante seguinte, parece estar perto do paraíso quando consegue soluções adequadas para o texto. Sente-se frustrado com o pouco conhecimento que as pessoas em geral têm a respeito do ofício e lhe pedem traduções gigantescas, para ontem, espantam-se com a “demora” para o texto ficar pronto e ainda acham o serviço caro. No entanto, tem uma felicidade interna que se revela quando há oportunidade de trocar experiências com outro tradutor ou com pessoas de outras áreas, de saber cada vez mais [...] (QUERIDO, 1994, p. 9).

Logo a responsabilidade ética concede ao tradutor literário o patamar de mediador entre culturas, mesmo considerando as agruras envolvidas no processo. Para Berthold Zilly (2011), responsável em verter *Os sertões*, de Euclides da Cunha para o alemão, o tradutor é um dos responsáveis indireto, também, pela construção das culturas nacionais. No entanto, ocupar o papel de “mediador cultural” não implica valorização profissional⁷ e/ou reconhecimento intelectual. Lefevere (apud AMORIM, 2005, p. 27), afirma que:

⁷ A Associação Nacional de Tradutores (Abrates) vez por outra, lança campanhas rápidas nas redes sociais: “Não se esqueça de mencionar o nome de tradutor!”. Com esta chamada a Abrates espera lembrar e apoiar a valorização do trabalho do tradutor, levando em consideração que boa parte das citações bibliográficas não menciona o nome do profissional responsável pela versão para o português. Ainda não há lei nacional específica que proteja o direito do tradutor de ter seu nome citado na tradução atrelado ao do escritor. Ainda no século XXI o tradutor luta para sair de certo “anonimato” (<http://www.lumenfm.com.br/abrates-lanca-campanha-de-valorizacao-do-tradutor/> acesso em 11/10/2014).

[...] Escritores e poetas produzem escrituras e ocupam, geralmente, posição de destaque no espaço da produção intelectual ocidental, ao passo que tradutores, antagonistas, editores, críticos literários realizariam produção de reescrituras, estando, teoricamente, numa posição de menor destaque em relação àqueles que produzem escrituras [...] (AMORIM, 2005, p. 27).

O tradutor, ao verter uma obra de uma língua a outra, pode modificar até mesmo funções e papéis. Cito o exemplo da “Escola das Belas Infiéis”, que tornava marcante o traço de infidelidade literária às belas letras, durante o Classicismo Francês no século XVII. Segundo essa concepção a tradução equivaleria à mulher, pois se bela traiiria, daí o trocadilho. Carolina Poppi (2013, p. 32) no brilhante artigo *Século XVII na França: Les Belles Infideles, Racine e o modelo dos clássicos antigos*, esclarece o trocadilho comparativo:

[...] A base da construção da “Idade de Ouro da literatura francesa” e também do movimento posteriormente conhecido como Les Belles Infidèles: o culto ao modelo dos antigos, premissa que não se restringia apenas ao gênero da tradução e que tinha como propósito a ampliação do conhecimento humano, segundo uma estética autônoma da língua francesa.

Les Belles Infideles foi um movimento que visava, sobretudo, romper com a ignorância que havia sido disseminada na Idade das Trevas, na tentativa de reconstrução da língua e cultura nacionais francesas⁸. Se tem notícia que alguns tradutores durante a Idade Média foram condenados à fogueira, devido a ousadas traduções na tentativa de recuperar os clássicos da cultura greco-latina para o Francês (POPPI, 2013). Teóricos como Lefevere e Bassnett apontam para a importância da reescritura e sua relação com as forças que operam dentro de determinadas culturas (ARROYO, 1994). Haveria, aí, processos de adaptação, manipulação refletindo em suas reescrituras as tensões ideológicas externas aos textos.

Assim o ato de traduzir que já foi considerado ato subalterno e contava com pouquíssimas linhas na renomada *Enciclopédia Britânica* ao abrir-se sobre o verbete, tem atualmente no tradutor o artífice do contato entre línguas. Aquele que deslocará a forma-pensamento de uma língua a outra. Após transitar diante de teóricos e tradutores quanto ao ato de traduzir, sua arte e tensões, bem como o papel do tradutor. Cabe-nos encerrar essa parte, por meio do pensamento do

⁸ Retornarei ao tema no item 2.2.

tradutor Alexandre Punshkin (1998), que salientou a importância do trabalho do tradutor como “carteiro da humanidade”. Graças às mãos de inúmeros homens e mulheres nomeados/nomeadas ou anônimos/anônimas tivemos e teremos, sempre, o mundo em nossas mãos.

2.2 TRADUÇÃO COMO FENÔMENO DA LINGUAGEM

O desenvolvimento dos estudos sobre tradução ocorreu de acordo com a própria necessidade de criar uma técnica, ou operacionalidade para a mesma. Os conceitos postulados pela linguística tradicional para a mesma demarcam a tentativa de aproximação de um objeto complexo e delicado. Fazendo-se necessário, em alguns momentos, nos depararmos com a conceituação de tradução, a fim de melhor chegar ao objeto em questão.

Conceituar tradução sempre representou um impasse dentro dos estudos do campo de atuação do tradutor e da própria linguística. Os tradutores, de uma forma geral e ao longo do desenvolvimento da história, foram desenvolvendo técnicas e formas de traduzir, que tardiamente e de acordo com o desenvolvimento da Linguística Aplicada puderam ser categorizadas e olhadas em seus pormenores por meio de experimentações dentro do próprio texto.

Georges Mounin (1975) foi um dos primeiros linguistas a se ocupar do estudo da problemática teórica da tradução, principalmente, quanto à definição e atuação da tradução no campo literário. Mounin confirma, por meio da linguística, que a tradução exige operações diversas que não apenas à decodificação pura do significante.

[...] A tradução, quando recenseamos todos os seus aspectos em toda a sua complexidade, não parece redutível à unidade de uma definição científica susceptível de ser integralmente atribuída à linguística. “a tradução literária não é uma operação linguística, diz ele, é uma operação literária.” A tradução poética é uma operação poética: “para traduzir poetas, é preciso saber ser poeta” [...] (FÉDOROV e VINAY apud MOUNIN, 1975, p. 24).

Apesar de ser a Ciência Linguística a mais apropriada em esclarecer determinados problemas teóricos suscitados pela legitimidade e ilegitimidade da tarefa de traduzir, conforme aponta Fédorov e Vinay (apud MOUNIN, 1975, p. 24), os estudos da área voltam-se para manutenção do pensamento que trata a tradução não como mera transposição entre códigos e sim como um fenômeno da linguagem.

Encarar a tradução como fenômeno da linguagem implica em sujeitá-la à produção de novas formas textuais, bem como de conhecimento, podendo até introduzir e desenvolver novos paradigmas culturais. Assim, a prática de muitos tradutores demonstra que, para traduzir literatura, é fundamental buscar embasamentos em diversas áreas do conhecimento como a filosofia, a análise do discurso, estética, estilística, informática, lógica, semiótica, teoria da comunicação, bem como a teoria literária, entre outras. O que faz da tradução um fenômeno extralinguístico.

Por conseguinte, a afirmação de Mounin (1975) de que a tradução deve ser encarada como operação literária é corroborada pelo olhar que leve em conta o que está externo à tradução e por assim dizer possível de diálogo. A tradução dialoga com outras traduções e pensamentos de tradutores formando imensa rede que a colocam a serviço de um fazer cultural mais amplo.

A questão da fidelidade e da não fidelidade ao texto traduzido também representa fonte acalorada de discussão da área, assim como a oposição entre teoria e prática da tradução. Observamos que a crítica e os estudos de tradução procuram relacionar tais vertentes a fim de servirem de fonte crítica e de elemento norteador. Logo, toda crítica leva em conta a prática do tradutor frente ao objeto literário, nesse sentido teoria e prática revelam-se como faces da mesma moeda. O desenvolvimento de uma prática tradutória ao longo da história ocidental se confronta com os pressupostos da Ciência Linguística, mas forçam estudos para a área, levando em conta a ambivalência dos dois caminhos.

Os estudos de Lawrence Venuti sobre tradução, nas últimas décadas, merecem destaque por darem a conhecer e apontar novas fontes de pesquisa de tradução que não receberam o destaque merecido, mas que podem clarear questões ao redor do tema do fazer tradutório. A obra de Venuti *Escândalos da Tradução* (2000) é válida fonte de pesquisa por ser possível encontrar na mesma

certa arqueologia da tradução e prática de tradutores que corroboram com a pesquisa aqui apresentada.

Retomamos a prática de tradução realizada por São Jerônimo. É dele o primeiro registro de que se tem notícia sobre o ato de traduzir. A *Carta para Pammachius* é documento importante e um marco dentro da evolução da linha de estudos de tradução. Por meio da *Carta para Pammachius* podemos entender de que forma os estudos da tradução evoluem na tentativa de responder sobre questões básicas que perturbavam os tradutores, sobretudo no cuidado de alcance da mensagem ao receptor. Os primeiros tradutores de que se têm notícia tinham a preocupação de que suas versões não soassem demasiadamente técnicas, coladas na língua de partida ou sem temperatura necessária na língua de chegada.

São Jerônimo, por meio de sua carta, trata do tema da literalidade e da não-literalidade, ou seja, da fidelidade à língua do texto fonte ou da fidelidade à língua do texto traduzido (VENUTI, 2000). A observação desse impasse representa o percurso pelo qual os estudos sobre tradução serão orientados, no sentido da necessidade de buscar saídas para o impasse na decodificação da mensagem do idioma de partida para o idioma de chegada.

Seus escritos são uma espécie de “nota tradutória”, na qual o histórico tradutor justifica suas escolhas quanto à liberdade que utilizou para traduzir a carta papal e o porquê não se submetia à dimensão de “palavra por palavra”, mas a de “sentido por sentido”. Suas escolhas, como ele mesmo as coloca, baseiam-se tanto nas traduções de Platão feitas por Cícero, como nas divergências nas traduções da Bíblia para o grego e para o latim.

Eu não reproduzo palavra por palavra, mas sentido por sentido. Nessa matéria tenho a orientação de Cícero, que traduziu ‘Protágoras’ de Platão e ‘O economicus’ de Xenófon e os dois mais lindos discursos que Aeschines e Demóstenes proferiram um contra o outro. O quanto ele omitiu, o quanto acrescentou e o quanto ele mudou para mostrar as propriedades da outra língua através das propriedades de sua própria língua (SÃO JERÔNIMO apud VENUTI, 2000, p. 23).

A herança grega de tradução é criticada por São Jerônimo, que dela não comungava, tendo em vista que buscava defender uma tradução que procurasse reproduzir o sentido das palavras em si (o significante). Sendo assim, necessitou

inventar uma sintaxe, estilo, método, bem como uma “língua”, a fim de realizar a *Vulgata*⁹. Graças à ousadia deixada por meio de comentários em sua correspondência, nota-se a grande influência dos mesmos em traduções realizadas posteriormente, durante a Idade Média e o Renascimento. A história da tradução nos revela que os tradutores interferiam de forma maior por meio do uso da criatividade e da imitação, como é o caso dos poetas românticos alemães, entre eles citamos Novalis, por exemplo.

As influências tradutórias de São Jerônimo, no entanto, são encontradas também na tradução da Bíblia, do grego para o alemão, realizada por Martin Lutero no início do século XV. Ele procurou interpretar as escrituras na forma da “língua do povo”, ou seja, na forma de aproximação do popular¹⁰, dando às escrituras sagradas um ar menos escolástico e mais próximo do homem, fato esse que iria de encontro à ideologia luterana do “sentido por sentido”. A tradução do Novo Testamento, de Lutero, foi responsável pela evolução da moderna língua alemã, e teve sua primeira versão impressa no ano de 1534.

Dando continuidade às influências tradutórias deixadas por São Jerônimo, encontramos a inovação e reforço dos princípios do tradutor bíblico por meio de Nicolas Pernot d’Ablancourt. Este tradutor tinha como intuito desfazer a obscuridade que se faz presente no momento da tradução em que não possa haver o correlativo relativo entre as duas línguas. Para tanto, sugeria polir o texto como estratégia de trabalho tradutório, realizando a preservação da delicadeza da língua de chegada, no caso o francês.

A preferência pela tradução que se apoiasse no “sentido por sentido”, postulada por D’Ablancourt, acabou por influenciar as escolas francesa e inglesa de tradução, e era justificada pelo charme dado ao texto e facilidade de compreensão do mesmo. Nesse sentido, o tradutor pode interferir no texto não apenas para acrescentar, bem como para retirar coisas a fim de permitir que haja compreensão

⁹ Conforme explicitado em nota anterior, a vulgata foi uma versão do velho testamento produzida por São Jerônimo no final do século IV. A tradução do hebraico para o latim exigiu habilidade e dedicação de anos do tradutor, seu objetivo maior fazer com que ela fosse melhor compreendida por seus predecessores. O texto final da versão da vulgata foi estabelecido apenas séculos mais tarde, durante o Concílio de Trento em 1546.

¹⁰ A tradução da bíblia por Lutero foi de caráter inovador em razão da finalidade nela empregada. Ao traduzir o texto sagrado “sentido por sentido”, facilitou a leitura dos fiéis e interpretou o texto bíblico livre das “mãos” da Igreja Católica que detinha o domínio sobre as escrituras e suas traduções (SOARES, 2011, p. 88).

ou melhor esclarecimento. É sabido que o recolhimento das estórias das *Mil e uma noites* seguiu o modelo de D'Ablancourt, em que parte do texto foi obscurecida e outra clarificada, a fim de acomodar-se na melhor forma estética para a língua e moral francesas, além de facilitar a compreensão da mesma.¹¹

Épocas diversas requerem não somente palavras diferentes, mas pensamentos diferentes; e embaixadores estão acostumados a se vestir na moda do país para o qual foram enviados por temerem parecer ridículos àqueles que se esforçam para agradar. Porém, isso não é propriamente uma tradução: mas vale bem mais que uma tradução; e do contrário os antigos não traduziriam (D'ABLANCOURT apud VENUTI, 2000, p. 35).

Assim D'Ablancourt iniciou uma tradição que resultou nas *belles infidèles* em que os tradutores, como já apontado anteriormente, na tentativa de reconstruir a língua e cultura nacional, usavam os pensamentos do autor da forma mais apropriada para serem difundidos dentro da sociedade francesa (VENUTI, 2002).

É possível encontrar influência das *belles infidèles* nos tradutores ingleses também, dentre os quais falaremos de Jonh Dryden. Dryden destaca-se por realizar nova forma de tradução, em que muitas vezes dava mais atenção ao prefácio em si que à própria tradução. Na introdução às Epístolas de Ovídeo, do qual foi o tradutor, publicado em 1698, ele expõe suas ideias por meio dos termos metafrase, mímese e paráfrase. A partir de suas definições próprias, abre o caminho para o desenvolvimento de uma arte, leis e princípios próprios para a prática de tradução.

Explicitando melhor sobre a Teoria de Dryden, temos na metafrase a tradução que se preocuparia em verter o pensamento do autor, palavra por palavra, linha por linha. Este estilo de tradução era criticado pelo mesmo devido ao excesso de precauções. Na mímese ou imitação o tradutor poderia afastar-se das palavras e do sentido original dados pelo autor, bem como modificá-los de acordo com sua necessidade. Enquanto na paráfrase, em que Dryden apontava como critério ideal, pois por meio dele o autor não se afasta do horizonte do original e se detém mais no sentido que nas palavras. Sobre isso se destaca a afirmação:

¹¹ A tradução da coletânea de contos árabes *As mil e uma noites* para o francês, de Guillard, foi justificado como tradução indireta, ou seja, aquela aplicada em textos de difícil acesso e sua difusão visa o enriquecimento cultural. No entanto, é sabido que a tradução de Guillard atendia os pressupostos das *belles infidèles*.

Sempre julguei apropriado manter-me a igual distância dos dois extremos que são a paráfrase e a tradução literal, procurando manter-me tão próximo de meu autor quanto me fora possível, mas sem perder suas graças, dentre as quais se destaca a beleza das palavras [...] (DRYDEN apud STEINER, 2005, p. 294)

Dryden procurou um meio termo entre a paráfrase e a imitação em sua teoria. A busca pela mistura da tradução literal e a imitação foi, sem dúvida, o que marcou os tradutores ingleses do período. Tradução literal e imitação são aproximações aceitas pelo fato do tradutor assemelhar-se em genialidade como o autor traduzido, o que ajudaria a manter a essência original da obra. O tradutor pode, segundo Dryden, assumir posição de escolhas, bem como acrescentar e retirar fragmentos, tendo em vista a similitude em que tradutor e escritor têm em comum, destarte são possíveis tais operações no texto.

Nenhum homem é capaz de traduzir poesia, quem além dum gênio daquela arte, não é um mestre em ambas as línguas de seus autores, e em sua própria: nem devemos compreender somente a língua do poeta, mas seu jeito particular de pensar e se expressar, que são características que o distinguem, como se fosse individualizá-lo dos outros escritores. Quando chegamos a essa distância, é hora de olharmos para nós mesmos, para conformar nosso gênio ao dele, para dar a seu pensamento a mesma volta se nossa língua suporta ou, se não, para variar exceto a vestimenta, não para alterar ou destruir a substância. [...] Mas desde que cada língua é tão cheia de suas próprias propriedades, aquilo que é bonito em uma, é geralmente bárbaro ou às vezes algo sem sentido em outra, e seria irracional limitar um tradutor à estreiteza do compasso das palavras de seus autores: é suficiente escolher algumas expressões que não viciam a razão. Acredito que ele alongue esse pensamento para tal latitude, mas se pela inovação de seus pensamentos, acho que ele quebra tal corrente. Por esse sentido, espírito de um autor deve ser transmitido e não perdido [...] (DRYDEN apud VENUTI, 2000, p. 41).

Dando prosseguimento aos caminhos percorridos pela tradução, Venuti (2000, p.19) destaca o trabalho do teórico alemão Friedrich Schleiermacher, em seu artigo *On Different Methods of Translations* (apud VENUTI, 2000, p. 19), por demonstrar o papel que a tradução tem na busca de um caminho ético tanto com a língua, como desenvolvimento da criação e identidade originais. Schleiermacher procurou valorizar o estrangeirismo na tradução como prática de construção da língua de chegada, bem como uma forma de superar a dominação política e cultural francesa sobre a sociedade e cultura alemãs. Há em seu pensamento a necessidade de conhecer a história e a cultura do outro e não traduzi-lo de acordo com sua conveniência, a fim de não ferir opiniões e não incomodar o *status quo*.

Schleiermacher reconhece a transposição de uma língua a outra como um ato subjetivo e, por isso mesmo, tanto a subjetividade como as escolhas tradutórias de quem traduz devem ser respeitadas. Por volta do século XVIII havia um esforço em plasmar a literatura de outra língua, reconhecer as barreiras existentes e de respeitar à condição de chegada daquela linguagem traduzida. A busca de um diálogo comum entre dois dialetos: os modos, os costumes, aquilo que de universal liga todos os homens.

Todo ser humano está, de certo modo, sobre o poder da língua que ele fala; ele e todo seu pensamento são seus produtos. Ele não pode pensar com plena certeza nada que esteja fora de seus limites (da língua); a forma de suas ideias, a maneira com a qual ele as combina, e os limites dessas combinações são todas preordenadas pela língua na qual ele nasceu e foi criado: ambos seu intelecto e imaginação estão ligados a isso (SCHLEIERMACHER apud VENUTI, 2000, p. 46).

A necessidade de preservar o “estranho” na língua prevaleceu, e tal atitude ia contra o domínio da imitação, tão presente nas traduções da época. Desconsiderar a subjetividade do autor da obra no original seria o mesmo que mecanizar a tradução e tornando-a apenas uma paráfrase. Ao salientar a importância de considerar a subjetividade do escritor original, Schleiermacher desconsidera a prática da paráfrase e da imitação presentes nas escolas francesas e inglesas de tradução da época; apontando em seguida dois caminhos para se fazer compreender uma obra em outro idioma de forma correta e usufruindo do prazer da leitura, como ele mesmo ratifica por meio do trecho:

Mas, agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente. A diferença entre ambos os métodos, onde reside a sua relação mútua, será mostrada a seguir. Porque, no primeiro caso, o tradutor se esforça por substituir com seu trabalho o conhecimento da língua original, do qual carece o leitor. A mesma imagem, a mesma impressão que ele, com seu conhecimento da língua original, alcançou da obra, agora busca comunicá-la aos leitores, movendo-os, por conseguinte, até o lugar que ele ocupa e que propriamente lhe é estranho. Mas, se a tradução quer fazer, por exemplo, que um autor latino fale como se fosse alemão, haveria falado e escrito para alemães,

então, não apenas o autor move-se até o lugar do tradutor, pois, tampouco para este o autor fala em alemão, senão latim; antes coloca-o diretamente no mundo dos leitores alemães e o faz semelhante a eles; e este é precisamente o outro caso (SCHLEIERMACHER apud VENUTI, 2000, p. 49).

Schleiermacher nos deixou o legado de uma concepção de tradução que tem como tarefa *preservar o tom estrangeiro na língua de sua tradução*, ou seja, fazer com que o leitor, por meio da tradução já realizada, tenha a disposição de perceber de que forma sua língua se aproxima da estrangeira. Encontramos aí uma nova maneira de encarar a tradução, que se enquadra no chamado *Bildung*¹², a tradução deixa de ser transposição linguística e adequação ao idioma de chegada, para contribuir com o crescimento do mesmo, por conseguinte, fazendo da tradução nesses termos uma troca cultural por assim dizer justa.

Assistimos assim a evolução de possibilidades tradutórias que se desenvolveram por meio da tradução de textos universais como a Bíblia, que tinham por base as matrizes grega e romana e procuravam aproximar-se gradativamente de uma língua popular, trazendo para dentro do trabalho de tradutores concepções extra-linguísticas. Estas práticas tradutórias começaram a solidificar-se enquanto teorias a partir da influência maciça da *Vulgata* e ao longo da Idade Média e Renascimento, desenvolvendo conceitos próprios. Havia nesse contexto histórico a finalidade de preservar e solidificar as culturas nacionais, cedendo às traduções o viés que lhe fosse necessário para isso. No final do século XVIII e início do séc. XIX, as traduções passam a se abrir para a valorização da linguagem, aproximando o que havia de comum entre a diversidade de línguas e idiomas, promovendo trocas culturais significativas e ampliando formas de pensamento diversificadas.

2.3 TRADUÇÃO E O “ECO ORIGINAL”

O desenvolvimento das teorias a respeito da tradução, a partir da metade do século XVIII, foi chamado de “filosofia da tradução”. Seligmann-Silva (1997-1998)

¹² O que é então o *Bildung*? É, ao mesmo tempo, um processo e seu resultado. Pelo *Bildung*, um indivíduo, um povo, uma nação, mas também uma língua, uma literatura, uma obra de arte em geral se forma e adquirem assim uma forma, uma *Bild* (BERMAN, 2002, p. 80).

esclarece que a mesma tal “filosofia” era a visão do mundo enquanto texto, cuja “chave” para leitura decifradora do mesmo encontrava-se perdida. Os românticos no séc. XVIII estavam imbuídos do ideário de tradução que ia de encontro ao ideal do *Bildung*, logo a tradução representava o esforço de alargar os horizontes e a capacidade da língua a qual se traduzia.

Encontra-se, nas concepções de Kant, a influência sobre o conceito de formação estimado pelo *Bildung*. Dentro do qual, a relação entre indivíduo e sociedade estimulavam os poetas e tradutores a produzir literatura e tradução voltadas para alvorecer de uma nova consciência histórica, e que viria a caracterizar o surgimento da concepção de “homem moderno”.

Novalis e Schlegel foram os primeiros poetas românticos alemães a postularem sobre o “ser” enquanto constante reflexão e “tradução” de si mesmo. Para eles o processo de formação, bem como a aquisição de cultura viria da saída de si, da viagem, e busca das origens e do retorno à pátria, podendo esta ser interpretada como a nação e o despertar histórico. Logo, havia uma forma de mundo que era dada a partir da língua, e que por isso fazia questionar os limites da linguagem e por conseguinte das traduções.

Johann Wolfgang Goethe foi quem desenvolveu estudos mais precisos sobre tradução literária dentro do ideário da época, mais precisamente em *Translations* publicado em 1819. Para o poeta romântico alemão, o tradutor só consegue compreender a mensagem original de determinado autor usando mecanismos próprios de sua língua. Seus estudos abandonam a ideia de tradução literal e livre, o que possibilitou aos tradutores do século XX outras formas de pensar a tradução a partir de três tipos de definições, as quais Goethe classificou como épocas ou eras. A conhecer:

[...]

- 1ª Era – entende a tradução de prosa como a que “reduz as mais belas ondas de entusiasmo poético em águas calmas”, ou seja, o estranhamento provocado pelo conteúdo;

- 2ª Era – é aquela que revela o esforço do tradutor em transportá-la para uma situação estrangeira, isto é, a apropriação do sentido desconhecido a fim de constituí-lo com um sentido próprio, o que por um lado avançou pouco em relação à 1ª Era – propunha uma tradução fincada sobre a paródia;
- 3ª Era – é tida como “a mais elevada das três”, aquela cujo objetivo da tradução é “alcançar uma perfeita identidade com o original, para que um não exista ao invés do outro, mas no lugar do outro”, traduzir seria o ápice de um processo contínuo de aprimoramento [...] (GOETHE apud VENUTI, 2000, p. 65).

Os três níveis de tradução apresentados por Goethe devem ser percebidos de forma cíclica e gradual com relação ao objeto literário, enxergando o processo tradutório como totalizadores e uma atividade em constante transformação.

Uma tradução que visa a se identificar com a original aproxima-se, em última análise, da versão interlinear e facilita em ampla medida a compreensão do original; através dela somos conduzidos e, porque não dizer, impelidos rumo ao texto-base e é assim que, ao final, fecha-se todo o círculo, no interior do qual se dá a aproximação do Estranho e do Próprio, do Conhecido e do Desconhecido (GOETHE apud JUNIOR, 2006, p. 56).

Os poetas românticos alemães dão importância devida ao objeto traduzido por acreditarem que na dinâmica da diferença é possível construir a identidade, opondo-se veementemente a tradução das *belles infidèles*. O tradutor para eles deve ser provocado a ousar, improvisar, reescrever; a fazer do processo tradutório uma atividade transformadora. Sendo assim eram favoráveis a necessidade de tempos em tempos traduzir a mesma obra, pelas mãos de diferentes traduções, a fim de corroborar com a formação cultural e identitária da obra na língua traduzida.

Os estudos de tradução realizados por Walter Benjamin guardam diálogo com o pensamento de Goethe sobre o tema. Benjamin em seu livro *A tarefa do tradutor* (2008) aponta para uma tradução marcada pelo alcance de uma língua superior e que torne a obra traduzida unida ao idioma de chegada, postura muito próxima à 3ª Era apontada por Goethe. Para Benjamin o tradutor deve saber usar com astúcia a literalidade, a fim de não exagerar no uso da liberdade que tem em suas mãos, salientando que a mesma liberdade deve conferir luz e estranhamento à tradução.

Benjamin (2008) entende que traduzibilidade de um texto se encerra no mesmo, em que o tradutor enriquece seu grau de atuação de acordo com o próprio trabalho que realiza. Ele deve, pela prática, achar o “eco original”, tal interpretação aproxima Benjamin do ideário de tradução como elemento de formação, exposto pelo *Bildung*.

Logo, para Benjamin (2008), a versão tradutória ideal de um texto não estaria centrada na sua forma ocultada pela literalidade; mas no emprego do “secreto” e “poético” do uso de sentidos. O tradutor deve estar atento a língua original, sua tarefa não é ocultá-la pela língua local e sim permitir que elementos internos, como o uso da sintaxe, cheguem à outra margem. Evocando tais sentidos de efeito, a partir do próprio texto traduzido, o tradutor utiliza a literalidade em favor da criação que seja transparente.

Maiores e mais importantes são ainda o sentido de fidelidade que ficaria doutro modo ocultado pela literalidade, isto para que a partir da obra se faça ouvir a ânsia nostálgica pelo que aperfeiçoe e torna uma a Língua. A verdadeira tradução é transparente. Ela não oculta o original, nem lhe rouba luz. Pelo contrário ela faz com que a Língua pura, como que reforçada pelo seu próprio medium, incida com ainda maior plenitude sobre o original. Isso é conseguido em primeiro lugar pela literalidade na transmissão da sintaxe que nos demonstra precisamente ser a palavra e não a proposição o elemento primário do tradutor, pois a proposição é a muralha que se coloca entre nós e a língua do original, e a literalidade é o arco de ponte que nos serve de acesso (BENJAMIN, 2008, p. 38).

O campo arenoso da tradução, no final do século XIX para o início do século XX, não deixa de render-se aos moldes da emergente cultura de massa. A pasteurização de traduções realizadas naquela época para atender os fins mercadológicos, optava por abrandar o elemento diferenciador dos textos. Logo, a formação identitária tão estimada pelos tradutores alemães, a partir do *Bildung*, havia sido deixada de lado. Os estudos de Benjamin sobre arte no início do século XX apontam para perda da aura na obra de arte e sua originalidade. No entanto, a escola de tradução deixada pelos poetas e escritores românticos serão diretrizes importantes para o desenvolvimento dos estudos do campo ao longo do século XX e até XXI.

Assim, os estudos de tradução se deslocam da noção de literalidade e fidelidade ao texto original, para uma tradução que procura dar liberdade às escolhas do tradutor. A respeito disso o crítico e tradutor literário Boris

Schnaiderman chama a atenção para o livro *Tradução um Ato Desmedido* (2011) em que “o arrojo, a ousadia, os voos de imaginação, são tão necessários na tradução como a fidelidade ao original, ou melhor, a verdadeira fidelidade só se obtém com esta dose de liberdade no trato com os textos” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 18).

2.4 METALINGUAGEM E TRANSCRIÇÃO LITERÁRIA

Traduzir poesia nunca foi uma tarefa fácil, por vezes tida como impossível se formos levar em conta a transferência instável de significados ou a busca de correlativos relativos de uma língua a outra, o que pode levar a um texto diverso do original. Grandes poetas brasileiros¹³ desenvolveram formas distintas de se traduzir textos literários e principalmente poesia, bem como conceitos como recriação ou transformação. A noção de fidelidade ao texto original, nesse caso, estaria vinculada à definição de poesia que o tradutor possui, ou ao seu conhecimento sobre a poética do autor traduzido (ARROJO, 1986).

O Concretismo foi um movimento de grande importância no Brasil, assim como a publicação da revista *Noigandres*, ambos foram a porta de entrada dos desdobramentos artísticos internacionais, além de lugar de experimentações artísticas, trazendo um pouco mais, em ótima tradução, poetas como Maiakovski, Mariann Moore, Lewis Carroll, Apollinaire, Donne, Poe, William Carlos Williams, Marinetti, Ovídio, Dante, poetas provençais entre outros. Naquele momento específico, durante dez anos de publicação da revista *Noigandres* (1952-1962), muitos estiveram envolvidos no projeto de fazer chegar a tradução desses poetas estrangeiros à língua portuguesa, além dos artífices do movimento Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, *Noigandres* contou com as colaborações de Ronaldo Azeredo, José Lino Grunewald e algumas traduções realizadas pela tríade concretista contaram com a revisão de Boris Schnaiderman.

Tanto as construções poéticas realizadas pelo Concretismo, como a tradução realizada pelos concretistas também obedecia a lógica poundiana do *make it new* e

¹³ Cito alguns poetas e tradutores que realizaram relevante trabalho na tradução de poesia, são eles: Manuel Bandeira, Haroldo de Campos, Mário Quintana, Paulo Henriques Brito, Décio Pignatari, Ana Cristina Cesar, entre outros.

promovia a interpretação do poema a ser traduzido por meio de significação da linguagem em si, a metalinguagem. No famoso artigo *Da tradução como crítica e invenção* (1970) Haroldo de Campos, no livro *Metalinguagem*, evidencia que a crítica faz parte do aparato de trabalho do tradutor. Saliente: Campos entende que o tradutor traduz o intraduzível¹⁴, aquilo que foge à língua comum e que só terá sentido naquela outra língua configurada a partir da tradução. No excerto abaixo, Campos baseia-se no pensamento de Fabri sobre tradução e crítica para corroborar seus pressupostos sobre tradução:

Toda tradução é crítica, pois “nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem”. “Tanto a possibilidade como a necessidade da tradução residem no fato de que entre o signo e significado impera a alienação (FABRI apud CAMPOS, p. 21).

Por conseguinte, é sobre a clara influência do poeta americano Ezra Pound (apud CAMPOS, 1970) que Campos aproxima-se da noção de tradutor-criador. Pound considera duas funções da crítica fundamentais ao trabalho do tradutor: [...] *1-Tentar teoricamente antecipar a criação; 2- a escolha; “ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições [...]”; “[...] a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte, via e perca o menos tempo possível com questões obsoletas” [...]* (CAMPOS, 1970, p. 25).

Para Campos fazer tradução é constituí-la como tradução criativa¹⁵, e por isso mesmo cunhou termos para especificar seus processos tradutórios¹⁶. O termo fidelidade é interpretado como transcrição, literalidade por vampirização, e adequação ou equivalência como transluciferação. Em seu artigo *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora* (2011) Campos esclarece que os neologismos são uma forma de distinguir a ideia “naturalizada” de tradução, que são

¹⁴ Campos aproxima o exercício criativo realizado pelo poeta ao do pintor, o primeiro exprime o inexprimível já o segundo, produz o irreproduzível (CAMPOS, 1970, p. 24).

¹⁵ Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca (CAMPOS, 1970, p. 24).

¹⁶ Entre tantas traduções, Haroldo de Campos traduziu três obras caras a literatura universal: *6 Cantos do Paraíso*, de Dante; *Ilíada e Odisséia*, de Homero; e os livros *Gênesis* e *Eclesiastes*, do Antigo Testamento. É preciso evidenciar a habilidade de Campos nos estudos e traduções de diversos idiomas. Das línguas aprendidas no colégio foram o latim, inglês, francês, espanhol; as demais lhe chegaram depois em conformidade com seus propósitos de tradução, que foram o alemão, italiano, hebraico, aramaico, japonês, russo e o grego tornando-se fluente em muitas delas.

as traduções “neutras” e “pejorativas”, as quais ele denomina de “literais” e “servis” respectivamente (CAMPOS, 2011).

Destarte, o pressuposto tradutório de Campos está centrado em traduzir e criar = transcriar. O tradutor investido na função de autor recria o texto. Por meio do uso da isomorfia¹⁷, procura reconfigurar a iconicidade do signo estético e não a tradução no sentido literal como creem muitos críticos da área, fazendo com que o texto traduzido se torne uma forma privilegiada de leitura crítica, pois parte do raciocínio estético do tradutor.

A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências (nos limites do campo do possível, porque sua operação é “provisória”, vale dizer “histórica”, num sentido laico que substitua o “fim messiânico” dos tempos pela fusão de câmbio e fusão de horizontes). Uma prática, ao mesmo tempo desfiguradora e transfiguradora (CAMPOS, 2011, p. 27).

Corroborando acerca do assunto, o crítico literário João Alexandre Barbosa em *As ilusões da modernidade* (1986), confirma que traduzir não significa “somente recuperar os veios de uma língua diversa, mas, sobretudo, criar espaço para leitura convergente entre os tempos da linguagem [...]” (BARBOSA, 1986, p. 29).

O papel do crítico é traduzir linguagem e não língua, os irmãos Campos valeram-se da proximidade de criação entre *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e *Finnegans Wake*, de James Joyce a fim de verter trechos da segunda obra para a língua portuguesa, eles procuraram preencher os “vazios” significativos da obra de Joyce com o “eco” estético de Guimarães, dada a proximidade em termos de linguagem de ambas as obras. Para Campos, quanto mais difícil a tradução, maior a habilidade criativa o tradutor em mãos, permitindo-lhe aplicar a transcrição.

Para Campos (2011) o tradutor não traduzia o poema, mas o *modus operandi* da função poética, dessa forma liberando para o poema o que há de mais íntimo, a intenção (*intentio*). Bem como a tradução icônica, funciona enquanto estratégia de concepção do texto literário fazendo parte do caráter inventivo (*inventio*). O exercício de tradução literária trabalha também com a tradição, tendo em vista que o texto

¹⁷ Isomorfia, isomorfismo termo pregado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari na concepção da poesia concreta. A valorização da materialidade dos signos e da carga semântica age sobre a fisicalidade das palavras sobre o papel, surge assim, o conflito entre fundo-forma do poema e espaço-tempo contribuindo para a noção de movimento e da pragmática concreta (CAMPOS, 1958).

literário é cumulativo da memória cultural. Logo, o referente sóico do texto literário está centrado na imitação (*imitativo*).

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente revelador), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia não morta e obsoleta, em ação, é uma de suas mais importantes consequências (CAMPOS, 1970, p. 33).

A linguagem na Modernidade foi concebida como o espaço dentro de outras linguagens, do transitório. Nesse espaço é possível recriar a tradição ao ler de novo o velho conforme aponta Barbosa (1986), assim essa reinterpretação equivaleria à imagem do texto palimpsesto, conforme aponta Rosemary Arroyo em *Oficina de Tradução* (1986), onde o signo deixa de ter sua representação “fiel” de um objeto estável, transformando-se numa máquina de significados potencializada.

Ao invés de considerarmos o texto, ou o signo, como um receptáculo e que algum “conteúdo” possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um palimpsesto [...]. Metaforicamente, o palimpsesto passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do “mesmo” texto (ARROYO, 1986, p. 24).

A distinção entre moderno e pós-moderno nos leva a entender o porquê da literatura e tradução produzidas antes da metade do século XIX¹⁸ guardarem tanta diferença entre si. A queda das fronteiras textuais, a partir do século XX, faz questionar a noção de leitura e autoria, bem como se começa a pensar a tradução como forma de produzir significado. O pós-estruturalismo nos fornece o aparato teórico por meio da corrente desconstrutivista de tradução, que encara a tradução como acontecimento, fruto de um processo acumulativo e que supervaloriza a manifestação da linguagem.

Encarar a tradução como “acontecimento”, conforme destaca Paulo Ottoni (2005) em *Tradução manifesta: Double Bind e Acontecimento* mobiliza a reflexão sobre as línguas envolvidas no processo tradutório. *Double bind* é a dupla

¹⁸ Segundo Rosamary Arroyo em *Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o Reconhecimento da Diferença e a Perda da Inocência* (1996, p. 54) Marx, Freud e Nietzsche são os precursores das reflexões que levam ao pós-modernismo, no que se refere à desmistificação da herança moderna que sustentavam as bases da cultura social, política, moral e etc...

dificuldade deflagrada no processo tradutório, a necessidade e a impossibilidade de tradução segundo Derrida (apud OTTONI, 2005, p. 32).

No nosso exemplo, temos os mesmo significantes na língua italiana que são diferentes tanto no tempo como em sistemas intelectuais e culturais. É só o indivíduo-tradutor que tem condições de produzir e transformar esses significados em outros, dentro do jogo de diferenças e de semelhanças do sistema da língua (OTTONI, 2005, p. 32).

O pensamento de Campos está em plena conformidade com o pós-estruturalismo por buscar, na própria fonte, o texto e a estrutura paralelística necessária para sua própria tradução. A obra poética que se fez por meio da indisciplinaridade do objeto artístico requer uma tradução - meta, que volte para si-linguagem. Por isso o gosto pelas traduções difíceis para que por sobre elas se lance o olhar semiótico do tradutor.

Os níveis sintático, gramatical, sonoro, imagético e semântico perfazem a tradução – meta; em que os índices presentes na obra literária, tanto poesia como prosa, se voltem para a – linguagem que ali quer se desenhar na língua de chegada.

A leitura do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, no original, provoca inquietação frenética e nos faz ansiar por uma tradução que permita a junção de sentidos, que venha, em Língua Portuguesa, dar conta da mente instigante desta autora neozelandesa. O viés criativo que Cesar empregou em *Bliss* nos possibilitou encontrar índices de metalinguagem, crítica e invenção.

Portanto, entender tradução como metalinguagem permite que o tradutor crie sua própria forma em transcrever de acordo com os caminhos apresentados pelo objeto literário a ser traduzido. O objeto lhe dirá seus índices mais “caros” para a língua de chegada. Para tal tarefa, como aponta Campos (1970), serão fundamentais que o tradutor não esteja embuído de preconceitos acadêmicos e encontre de forma “amorosa e pertinaz” em seu objeto uma beleza que não seja contemplativa, mas para ação e em ação.

3 ESCRITA, POÉTICA E TRADUÇÃO EM TRÊS TONS – CÉSAR, VERÍSSIMO E MANSFIELD

Início este terceiro capítulo, não por acaso, falando da importância da escrita, por acreditar que por meio de seu estabelecimento na sociedade foi possível conhecer diferentes formas do pensamento humano em distintas épocas. A literatura, sobretudo, exerce papel primordial e vai além da crônica de costumes, quando se propõe a semiotizar o pensamento e imaginação de determinado período, por meio do empenho autoral de diversos escritores e tradutores. O acesso à escrita literária e tradução, primeiramente dos homens e logo depois das mulheres, levou à superação de limites institucionalizados pelo discurso literário.

Um breve olhar sobre a arqueologia da tradução nos revela que somente os homens é quem realizavam grande número de traduções desde a época Clássica. A partir da Idade Média era permitido às mulheres de classes mais abastadas a tradução de textos religiosos. No entanto, começa a figurar publicamente o nome delas no campo tradutológico a partir do séc. XVII¹⁹. No Brasil, não podemos deixar de fazer menção ao nome de Nísia Floresta, primeira mulher tradutora que consta nos anais de registros da área, na versão do livro *A Vindication of the Rights of Woman* para o português sob o título de *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens* (DÊPÈCHE, 2000).

Embora estejamos assistindo uma evolução cultural em termos de linguagem, a partir da mudança do século XIX para XX, e assim sucessivamente, é possível achar teóricos da tradução centrados no logocentrismo e que reclamem por uma ciência da tradução, tradutologia, que possa colocar rédeas no trabalho tradutológico, como se paredes maciças pudessem conter uma inundação. Salientamos que a percepção de cultura foi se diferenciando com o passar do

¹⁹ Dentro do contexto da língua inglesa destacamos o nome das seguintes tradutoras: Margaret Tyler, responsável por traduzir o primeiro romance de cavalaria espanhol para a Inglaterra em 1578, sob o título de *A Mirror of Princely Deeds and Kinghthood*; Aphra Behn traduziu romance *Oroonok* de sua autoria para o francês em 1745; Mary Wollstonecraft foi grande ideóloga pela emancipação dos direitos das mulheres, *A Vindication or the Rights of Woman* (1792), a partir da tradução de sua obra para o alemão por Henriette Herz em 1832, o movimento de emancipação da mulher chegou à Alemanha; Mde de Stael por meio da tradução de seu artigo *Del'Esprit des Truictions* de 1816, no qual defendia a arte e Constance Garret, de família literária e com excelente educação, trabalhou e promoveu inúmeras traduções do russo para o inglês no início do século XX.

tempo, fazendo com que a visão sobre a linguagem também se modificasse, tais teóricos, que advogam causa perdida, não têm percebido essa evolução.

A mirada tanto de Ana Cristina César, como Érico Veríssimo, leva em consideração leitores brasileiros que distam cerca de 40 anos, e que por sua vez irão guiar boa parte de suas escolhas tradutórias. Marie-France Dépêche (2000) em *A tradução feminista: Teorias e Práticas Subversivas Nísia Floresta e a Escola de Tradução Canadense*, chama esse processo de “fazer passar”, em que o tradutor faz escolhas mesmo não “intencionais”, mas perceptíveis em leitura. Para Dépêche, ainda haveria a eminência das perguntas para quem, por que, por quem e como.

A tradução pressupõe estratégias tanto de (re)leitura, quanto de (re)escrita, uma (re)avaliação dos produtos de partida e chegada, bem como das táticas empregadas para essa passagem estreita [...] nenhum texto é puro e inocente e a tradução, na sua qualidade de ser-produtora, agrava e desdobra a violência das manipulações [...] (DÉPÊCHE, 2000, p. 158).

Logo, entender a linguagem enquanto instituição social é, neste caso, entendê-la como um ato político. No entanto, para aquém dos atos sociais e políticos que envolvem a constituição da linguagem e o trabalho de escrever e traduzir, Dépêche, no mesmo artigo, chama atenção para o trabalho das mulheres que traduzem, as chama de “tradutoras feministas”. O trabalho delas está para além do “fazer passar” de uma língua a outra, essas mulheres iluminaram a linguagem escrita e tradutória por meio de processos subversivos.

O exímio trabalho de tradução de César, não faz com que exima seu lócus de enunciação, os signos de sua geração, os anos 70: repressão e ditadura militar; desbunde e liberação sexual; reivindicações sobre Direitos Civis nos EUA; feminismo e avanço dos direitos das mulheres e as chamadas “minorias” como negros e gays. Por conseguinte, podemos afirmar que Cesar, sob o ponto de vista ideológico, também realiza trabalho subversivo pois este elemento era um código de sua geração.

Procuramos nos aproximar neste setor da vida e trabalho tradutório de Cesar e Veríssimo a fim de esclarecer o modo com que chegaram ao conto *Bliss*. No que diz respeito ao trabalho e ambos enquanto tradutores. Seus projetos literários são distintos, dada à época de sua produção a qual influencia sobremaneira em suas

escolhas tradutórias. Também trataremos sobre a trajetória de vida e carreira literária de Mansfield para que nos aproximemos da natureza irrequieta do gênio artístico presente em sua obra.

3.1 ANA CRISTINA CÉSAR: “AS PALAVRAS ESCORREM COMO LÍQUIDOS/ LUBRIFICANDO PASSAGENS RESENTIDAS”²⁰

Centramos este estudo sobre a tradução do conto *Bliss* de Katherine Mansfield, dois projetos tradutórios distintos para públicos diversos e que partem de realidades distintas. Revelam, pois, a mirada dos dois escritores que levaram em conta seu compromisso literário e o trato com o signo poético. Assim, a versão realizada por Cesar responde às expectativas que almejamos neste estudo no que se refere à transcrição.

A literatura de Cesar é marcada pela prática do verso livre e das assimilações cultural e poética de sua geração. A época era de experimentalismo poético - meados dos anos 60, anos 70 e início dos anos 80 - representado pela poesia da geração marginal e mimeógrafo. Poetas como Chacal, Waly Salomão (ou Sailormoon), Chico Alvim, Nicolas Behr, entre muitos outros, destacaram-se naquele momento²¹. No entanto, César, assim como o poeta Paulo Leminsky, na onda da contracultura, movimento hippie e geração “desbunde”, representam vozes dissonantes. De forma geral, a poética de Ana C. é marcada por uma ironia fina, debochada e pelo pastiche. Metamorfoseia a linguagem poética para revelar marcas do universo particular do seu “eu-lírico”, por meio de notas da cotidianidade, cartas e diários íntimos.

Suas primeiras publicações são os livros *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvras de pelica* (1980), que mais tarde, em 1982, integraram sua primeira obra intitulada *A teus pés*, quarta publicação por assim dizer, no entanto primeira, já que se tratava de primeira publicação inédita via

²⁰ CESAR. *Inéditos e Dispersos*. Poética, 2013, p. 198.

²¹ Demais nomes: Cacaso, Torquato Neto, Afonso Henriques Brito, Bernardo Vilhena, Paulo Leminsky, Alice Ruiz, Ana Cristina Cesar, entre outros.

editora (Editora Brasiliense). Delicada no tratamento dado à palavra e à linguagem, Ana Cristina, cuidadosamente, cuidou com esmero da apresentação de suas publicações, bem como da capa de *A teus pés*. O relato abaixo demonstra a forma como a poeta se via diante do estigma de ser escritora, ter algo a dizer, o que nos revela traços de sua personalidade enquanto poeta.

Eu era assim tipo... eu fui uma menina prodígio, Esse gênero, assim aos seis anos de idade faz um poema e papai e mamãe acham ótimo... na escola, as professoras achavam um sucesso. Então literatura assim pra mim começou... mamãe era professora de literatura, aqui (em casa) era sempre (local de) encontro de intelectuais, papai transava Civilização Brasileira, não sei o quê. Então tem esse lance de família de intelectual que você estimulava e publicava nas revistinhas assim de igreja, ou conhecia alguém na Tribuna da Imprensa... botava no mural da escola... Aí quanto eu cresci, essa coisa me incomodou muito ... [...] A dizer, a uma coisa excepcional, a uma coisa que te dá prestígio, a um artifício para você conquistar pessoas... Então eu não estou ainda bem resolvida com a literatura; eu inclusive não me assumo como escritora, como poeta... Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo. Inclusive eu sou muito menos poeta do que todas as outras coisas. Sou professora de português... Escrevo para jornal... Gosto de escrever artigo... Faço mil outras coisas e não me identifico como escritora. Tanto que eu não consegui publicar um livro (CESAR apud CAMARGO, 2003, p. 17).

Sua morte repentina, em 1983, interrompe a verve criativa e ímpar. No entanto, havia muito ainda a ser levado ao grande público de velhos e novos leitores: poesia, artigos de crítica, além do trabalho ligado à tradução literária. Armando Freitas Filho foi o responsável por organizar parte significativa de sua obra, recolhida pela mãe, Maria Luísa. Em 1985, é lançado a primeira edição de *Inéditos e Dispersos*, além de *Novas Seletas*. A partir da década de 90, a família disponibiliza a obra da autora ao Instituto Moreira Salles (IMS) enquanto acervo público e curadoria. Em 1999, é publicada a segunda edição de *Inéditos e Dispersos*, além de *Crítica e Tradução*, pela Editora Ática em parceria com o IMS, assim como *Correspondência Incompleta* pela Editora Aeroplano e IMS, também. Em 2008, é publicado *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (IMS e Editora Ática), uma edição de curta tiragem, praticamente para colecionadores pelo IMS. Em 2013, por ocasião dos 30 anos da morte de Ana C., a Cia das Letras, em parceria com o IMS, publica *Poética*, que apresenta seus livros na ordem em que foram publicados (*Cenas de Abril*, *Correspondência Completa*, *Luvras de Pelica*, *A teus pés*, *Inéditos e Dispersos*, *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*). A obra conta com um

apêndice interessante, nota recuperada de Caio Fernando Abreu e artigos de Heloísa Buarque de Holanda, Armando Freitas Filho, Clara Alvim, entre outros.

O volume *Crítica e Tradução* (1999) reúne dois subvolumes críticos *Literatura não é documento* e *Escritos do Rio*, além dos trabalhos que realizou sobre tradução literária em *Escritos da Inglaterra* e *Alguma poesia traduzida*. Cesar possuía grande apreço pela língua inglesa e se dedicava com afinco ao estudo do idioma, fruto de intercâmbio realizado por ela para Inglaterra durante o Ensino Médio, além do mestrado em *Master os Arts*, na Universidade de Essex, no mesmo país.

Realizou intensa atividade como tradutora com textos de filosofia *Du sens* de A.J. Greimas e na área de sociologia e sexualidade como o *Hite Report on Male Sexuality*, de Share Hite. Destaca-se pela tradução literária dos poemas de Silvia Path, Emily Dickinson e Marianne Moore. A tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, durante seu mestrado em *Theory and Practice of Literary Translation*, além de um pouco de poesia polonesa (traduz poemas de Anna Kamienska e Czelaw Milosz).

As profundas mudanças políticas, sociais e comportamentais que marcaram a geração pós-64, se reflete na literatura, cinema, teatro e artes em geral. Sabemos que o povo andava “falando de lado e olhando pro chão”²². A censura no campo editorial fez com que muitos poetas se retirassem dos legitimados campos acadêmico e editorial para ganhar as publicações informais em revistas literárias alternativas como *Naviolouca*, *Bric-à-brac*, *Beijo*, entre outras, em que poetas lavravam sua voz em pura atitude de contestação de todos os sentidos²³. Maria Lúcia Camargo em *Atrás dos Olhos Pardos: Uma Leitura da Poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), a respeito do período até 1974, afirma: “Uma múltipla ‘cultura à margem’ se instala: à margem da intelectualidade, à margem da sociedade de consumo, à margem da moral estabelecida, à margem da atuação política direta na esquerda revolucionária” (CAMARGO, 2003, p. 29).

Essa “cultura à margem” viveu o auge da expressão da contracultura. Cesar dedicava-se também à crítica artística e cultural, publicava inúmeros artigos em

²² Canção *Apesar de Você*, de Chico Buarque, possui letra que critica o governo militar brasileiro, foi censurada em 1970, sendo liberada para gravação apenas em 1978.

²³ As revistas literárias brasileiras foram o ponto de manifestação da ironia, política e poesia nas décadas de 70 e 80 (CUSTÓDIO, 2012).

revistas alternativas que figuravam o cenário da época. Em artigo *Malditos Marginais Hereges* (1999), publicado originalmente na revista *Beijo*, em novembro de 1977, Cesar percebe as nuances do movimento da “Geração Marginal” com ironia e deboche. “Marginal”, para ela, havia virado clichê, embrulho de presente dos preferidos dos *Inocentes do Leblon*²⁴:

Desde a capa, os escritores são adjetivados com garrafal MALDITOS que lhes anuncia o status marginal. Todos têm o 3x4 datado ali na frente, caras perigosas como que fichados na polícia. Chamada repreensiva ecoa a bronca que todos julgam merecer [...] Os adjetivos de maldição e de marginalidade, os retratinhos e as feias broncas não foram às bancas para atrair repressão. Mas para embalar o produto a ser vendido (CESAR, 1999, p. 206).

A geração do dito “desbunde” salienta a produção poética das mulheres. No mesmo período há um florescer de uma poesia marcada pela bandeira do feminismo. O nome poetisas ou simplesmente poetas, foi também matéria de contestação, pois o primeiro seria uma espécie de diminutivo do segundo, que se referia exclusivamente ao gênero masculino. Cesar vai de encontro à bandeira deflagrada ao salientar em seu artigo *Literatura e Mulher: Essa Palavra de Luxo* publicado no Almanaque 10, em 1979 (CESAR, 1999). Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa teriam definido a “poesia de mulher” no Brasil. “E nessa água embarcaram as outras mulheres que surgiram depois”, segundo a articulista, era curioso nenhuma delas ter produzido poesia modernista – irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita, sacana, assim como Mario de Andrade e Manuel Bandeira. Para Cesar, Guimarães Rosa, por exemplo, podia escrever numa “escrita feminina”, pois escreve de forma obscecada, com desejo e invenção, logo a escrita que estava mais em busca era a que demonstrava obsceção pela linguagem.

Corroborando como se fosse uma antítese dentro da própria tese, Ana C. (como costumava assinar) não gostava de rótulos. Parecia não querer entregar-se à escrita tão desenfreadamente. A educação que recebeu a educou para o rótulo de

²⁴ “Os inocentes do Leblon/ não viram o navio entrar./ Trouxe bailarinas?/ trouxe imigrantes?/ trouxe um grama de rádio?/ Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,/ mas a areia é quente, e há um óleo suave/ que eles passam nas costas, e esquecem”. (DRUMMOND, 2012, p. 37) – Referência aos frequentadores das praias da Zona Sul dos anos 1940/50.

moça bem comportada, bem ao sabor do título da obra de Simone de Beauvoir²⁵. A conquista dessa autoria feminina parecia-lhe a reafirmação a um local social que já lhe havia sido destinado. Suas nuances inconstantes em que se apresentava um eu-poético ora mimeografado ou em cartas, poemas da pasta rosa, no conto que fez dentro de uma caixa de fósforos, na poesia debochada e no trabalho de tradução; tudo lhe rendeu várias facetas à escritora. Dissimulava entre o quarto (privado) para além da sala de estar, na rua (público), no boteco, na livraria ou na calçada da porta da Universidade. Circulavam nos seus versos um *antigamente sabia escrever* (CESAR, 2013), como querendo desviar de si os rótulos que lhe atribuísem ou “local” que deveria ocupar. Metamorfoseava-se como uma espécie de Fernando Pessoa, poeta que também admirava.

No artigo *Pensamentos Sublimes Sobre o Ato de Traduzir* publicado no jornal *Alguma Poesia* (CESAR, 1999) do Rio de Janeiro, Ana Cristina Cesar aponta considerações gerais sobre o ato de traduzir, chamando-as de *Plot*:

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 literalizada [...]

2) As variações vão desde a 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 sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa com seus sobrettons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê [...] (CESAR, 1999, p. 233).

A linguagem era a maior preocupação de Cesar e evidencia isso na nota chamada *Plot* no início de seu artigo. Revelando-se exímia leitora de poesia universal, o que nos faz crer que lia para melhor interpretar, fazer poesia e traduzir. No mesmo artigo deixa clara a admiração e influência que tinha pelo concretismo em que faz referência à paideuma, a necessidade de atualizar a linguagem à qual os irmãos Campos e Décio Pignatari se lançaram. Cesar comunga com o pensamento dos irmãos Campos, Pignatari e Pound; traduzia não por gosto ou conveniência, mas porque era um “gesto teórico e didático”, inteligente ou como menciona no artigo: “O tradutor também é um sedutor” (CESAR, 1999, p. 234).

²⁵ “A imagem que tenho de mim na memória, por voltada idade da razão, é pois a de uma menina bem-comportada, feliz e passavelmente arrogante”. (BEAUVOIR, 1983, p. 64)

Cesar tinha especial predileção pela língua e literatura inglesas, bem como pela ficção e pela autobiografia de Mansfield. Ambas seduziram a poeta para mergulhar no universo de cartas e diários, permitindo que ela se aproximasse melhor da voz da escritora, dando-lhe condução privilegiada de quem conheceu o que existe por detrás das cortinas. Em seu conto *Luvras de Pelica*, a autora (1983) faz referências, ainda que vagas, a Mansfield no uso das iniciais e de alusões a personalidade da escritora neozelandeza.

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 (CESAR, 1988a, p. 102-103).

Cesar titula seu trabalho de tradução como “O conto *Bliss* anotado” e o subtítulo como “[...] ou PAIXÃO E TÉCNICA: tradução, em língua portuguesa, do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações”, em seguida cita os seguintes fragmentos do Diário de Mansfield:

“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 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.”/ “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 apud CESAR, 1998, p.283)

Esta espécie de preâmbulo antecede as duas notas introdutórias escritas pela própria Ana Cristina Cesar e intituladas por “Introdução” e “Tradução”. Por meio destas duas partes Cesar especifica seu trabalho, como iniciou sua pesquisa, explica que se trata de “uma dissertação formada por notas de rodapé”, justifica o uso das 80 notas de forma clara e coesa, as categoriza tendo em vista os problemas que encontrou na sequência de leitura, alerta ainda que se fosse tornar a leitura de sua tradução pública conservaria três a quadro notas.

O mergulho nos diários e cartas da escritora neozelandesa, além de motor motivacional, permitiu a Cesar conferir aproximação do lócus enunciativo a partir do qual Mansfield se manifestou. Determinadas escolhas tradutórias foram mais simples e lhe permitiram dar melhor condução à tradução. Gomes e Oliveira em *Ana Cristina Cesar: tradutora de Katherine Mansfield* (2009), afirma que Cesar fez uso da técnica do suplemento, comum nas tradutoras canadenses, por conseguir aglutinar ao vocábulo *bliss*, evidenciar a diferença do contato das línguas e revelar o “ânima” do conto.

Embora tenha traduzido *bliss* por êxtase, Ana Cristina escolheu usar o título inglês entre parênteses, com o objetivo de mostrar ao leitor brasileiro que o termo português não abarca todo o sentido que a palavra inglesa *bliss* transmite. 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 (GOMES; OLIVEIRA, 2009, p. 51).

Mesmo revelando, na introdução que procurou manter a fidelidade ao texto original, Cesar executa interferências vitais na tradução que deseja realizar fazendo intervenções que classifica por meio das notas. Não realiza soluções mirabolantes, pois trabalha com o idioma de forma técnica (conforme informa ainda no título de seu trabalho) e com recursos dados pelo próprio texto. Não incorpora elementos do diário em sua tradução, conforme dito anteriormente, utiliza-o como forma de se aproximar à produção da escritora, sua forma de pensamento, mas que influíram em algumas escolhas tradutórias.

3.2 ÉRICO VERÍSSIMO: “SOU UMA PLANTA DO ASFALTO, MAS PLANTA DE PAPEL”²⁶

Érico Veríssimo é um escritor de vários adjetivos. Iniciou suas atividades profissionais como farmacêutico, em Cruz Alta – RS, em que recolhia várias histórias enquanto observador sensível da vida humana, mais tarde, em Porto Alegre,

²⁶ VERÍSSIMO. *As mãos do meu filho* in MORICONI (org), 2000, p. 173.

trabalhou como revisor, tradutor e colunista da *Revista do Globo*²⁷ que pertencia a Editora Globo. Tal envolvimento no meio editorial o impulsionou a iniciar sua carreira literária.

Por volta de 1930, Veríssimo começa a atuar como conselheiro literário, junto com Henrique Bertado, da equipe editorial da Revista do Globo. Naquele momento específico estava instalado o governo Getúlio Vargas e o Brasil começa a viver uma atmosfera de avanço para as inovações culturais do século XX. No campo literário essa abertura representou a recepção de obras da literatura anglo-saxã e americana. Veríssimo é o responsável por introduzir alguns importantes expoentes literários internacionais no Brasil, o que acaba sendo um avanço cultural para o suplemento editorial e para a sociedade naquele momento.

Começou a traduzir textos em revistas americanas que foram publicados na *Revista do Globo*, e para complementar seu salário fazia, paralelamente, tradução de livros literários. Convivendo no meio editorial de forma intensa, conseguiu publicar seu primeiro livro de literatura pela Editora Globo, como oferta da própria empresa. Assim, publicou seu livro de estreia *Fantoches*, em 1932, mas não atingiu número expressivo de vendas. Um ano depois, em 1933, publicou o romance *Clarissa* e obteve números satisfatórios de tiragem e vendas para uma obra de um estreante, daí em diante não parou mais.

Em 1993 publiquei *Clarissa* a história de uma menina de treze anos que amanhece para a vida. É uma novela sem intriga, praticamente uma “fatia de vida” (Eu aprendera boas lições de vida com Katherine Mansfield, cujo *Bliss* viria a traduzir mais tarde). Creio, no entanto que nesse segundo livro meu – coleção de cenas em aquarela em torno da vida humana – havia algumas ressonâncias com *Clara d’Ellebeuse* de Francis James, leitura ainda dos tempos de farmácia (VERÍSSIMO, 2004, p. 236, grifos do autor).

Sobre esse contato inicial de Veríssimo com a tradução junto à imprensa, a pesquisadora Patrícia Alan nos fala:

O escritor possuía uma grande capacidade de observação do universo a sua volta, ao qual se somava um extenso conhecimento de literatura de língua inglesa a que teve acesso. Disso resultou a capacidade aguçada de composição dos lugares e personagens ricos em detalhes e profundezas (ALAN, 2011, p. 83).

²⁷ A *Revista do Globo* foi uma das edições mais importantes que circulou no Brasil de 1929 a 1957, editada em Porto Alegre-RS.

Foi a partir do convite que recebeu de Henrique Bertaso, amigo e diretor geral da *Revista da Globo*, em Porto Alegre, para fazer tradução literária do livro *Point Counterpoint* de Aldous Huxley, que iniciou “oficialmente” como tradutor de obras literárias famosas, mas que ainda não estavam disponíveis ao público brasileiro. Destarte, Veríssimo abriu seu longo caminho para traduzir de forma profissional, concedendo prestígio à Editora Globo e tendo seus projetos literários particulares bancados pela mesma.

Compreender a dinâmica cultural externa às traduções, conforme aponta Jonh Milton (2002), a chamada sociologia da tradução, auxilia o estudioso a compreender os processos tradutórios externos às suas concepções. Milton (2002) ressalta ainda a importância do fenômeno de transculturação, vivenciado a partir da diversidade cultural que adentrou no Brasil por meio da tradução. Desse modo, se observa a trajetória do intercâmbio cultural brasileiro e anglo-saxônico, as trocas existentes entre Brasil e países de língua inglesa diante do movimento modernista da época, nas relações ideológicas que refletiram no momento político de então (Era Vargas) nas escolhas do tradutor de Veríssimo com relação *Point Counterpoint*.

Cabe lembrar que havia na década de 30, século passado, uma forte onda de política nacionalista, impulsionada pelo governo de Getúlio Vargas. O que provocou um aumento significativo na produção de livros, estímulo à publicação de livros didáticos e literários, sobretudo, pela reforma do ensino e sua didática. O aumento dos custos da exportação de livros estrangeiros incentivou a produção de um maior número de traduções. A época foi marcada pelo *boom* editorial brasileiro, no sentido cultural e do qual Érico Veríssimo e outros participaram ativamente²⁸ (WYLER, 2007).

Havia no ar uma ideologia de valorização da identidade nacional, uma percepção de que política, economia e cultura deveriam estar interligadas. As boas traduções viriam a contribuir com o desenvolvimento da língua, o que seria muito bom. No entanto, havia por trás da onda do nacionalismo e benesses da organização e aparelhamento do Estado, uma esfera ditatorial, que por um lado, perseguiu alguns escritores contundentes da época como foi o caso de Graciliano

²⁸ Escritores que participaram do boom editorial brasileiro.

Ramos. No entanto, é inegável o desenvolvimento gerado para o setor no período, bem como o estímulo às trocas culturais entre autores, críticos e tradutores.

Assim, a primeira tradução em prosa publicada por Veríssimo foi *Point Counterpoint*, de Aldous Huxley, em 1935, sob o título de *Contraponto*. No mesmo ano ele publica *Caminhos Cruzados*, romance de sua autoria. Acabou sendo acusado pela crítica de ter se baseado na obra de Huxley que ele mesmo traduzira. Veríssimo não negava a influência da escrita de Huxley, no entanto dizia se aproximarem pela técnica narrativa da simultaneidade tempo e espaço, que ainda era desconhecida dos escritores brasileiros (VERÍSSIMO, 1975).

No livro de memórias *Um certo Henrique Bertaso: pequeno retrato em que o pintor também aparece* (1973) Veríssimo revela a forma como cuidava do acervo de tradução da *Revista da Globo*, editado pela Editora Nobel, representou grande salto profissional e literário em sua carreira. As traduções das diversas publicações de Veríssimo foram a porta de entrada de algumas obras norte-americanas e inglesas no Brasil. Traduziu nomes como Edgar Lawrence, James Hilton, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, entre outros, além de Aldous Huxley.

O contato de Veríssimo com a tradução de diversos escritores da literatura inglesa fez com que concebesse a criação literária como proveniente de suas leituras, e do mesmo modo pensava a respeito da tradução. Veríssimo a enxergava como uma leitura possível, a partir do texto original ou texto-fonte, bem como mergulho na sua prática enquanto escritor e em outras leituras (GONÇALVES, 2008).

A questão da fidelidade ao texto original era de tratamento variado. De forma geral, Veríssimo revela predileção na fidelidade quase “cega” ao texto original, no entanto confessava que fazia algumas interferências na obra original, a fim de deixá-la ao sabor do leitor brasileiro.

Fazia parte de seu exercício tradutório interferir na obra original a fim de que chegasse de forma mais apazível ao leitor brasileiro. Como ele mesmo revela: Estava eu a traduzir o *On the Spot*, de Edgar Wallace, quando, movido pelo tédio quase mortal que o livro me produzia, resolvi colaborar com o autor e tomar liberdades com o texto, respeitando a estória mas modificando o estilo. Fiz o diabo. A novela foi publicada com o título de *A morte mora em Chicago*. Será demasiada pretensão afirmar que em português ficou melhor que no original? Acho que não, pois dizem que

Wallace – que não se preocupava com a forma literária – costumava ditar a seus secretários duas estórias ao mesmo tempo, caminhando dum lado para outro e fumando como um desesperado, cigarro sobre cigarro (VERÍSSIMO, 1973, p. 44-45).

Por volta de 1940 é convidado a liderar a equipe de tradução na Editora Globo. Dadas às exigências do setor e demanda de obras a serem traduzidas, a contratação dos profissionais obedecia o maior rigor de verificação a fim de afinar o tom nas traduções realizadas. Assim, logo que uma obra era traduzida por um dos tradutores do setor, ela era conferida por um especialista do idioma, que checava palavra por palavra a fidelidade ao texto original (VERÍSSIMO, 1973).

A tradução de Veríssimo, via de regra, oscila entre a fidelidade tradutória ao texto, idioma original e adaptações que poderiam ceder “cor local” à obra. Por participar num período de estímulo e abertura do mercado às traduções literárias, com a transposição dos grandes clássicos da literatura universal para a língua portuguesa, suas versões são consideradas objetos de estudos por estarem ligadas efetivamente ao momento em que o Brasil vivia.

Veríssimo aproxima-se da obra de Mansfield por meio de incessantes leituras. Os primeiros textos de Katherine Mansfield que Veríssimo teve contato como tradutor foram os contos *Psicologia* e *Meu primeiro baile*, ambos por volta de 1939 e 1940, publicados pela Revista da Globo. Após este primeiro contato, Veríssimo admite em notas, mais tarde, que ter traduzido Mansfield influenciou seu trabalho como ficcionista e fez com que desenvolvesse uma atitude compreensiva com relação ao mundo e as coisas (ALAN, 2011).

Decide por traduzir a obra *Bliss and Other Histories*, sob o título de *Felicidade e Outras Histórias*, que foi publicado inicialmente pela *Editora Nobel* e alcançou sucesso de público e crítica. Posteriormente foi relançado pela Editora Nova Fronteira, alcançando até a décima edição. Cabe salientar que o conto *Bliss* possui outras traduções relevantes e que aqui não serão tratadas, como a versão realizada pela tradutora Julieta Cupertino.

Ao publicar *Felicidade e Outras Histórias*, em 1940, Veríssimo tinha em mente o público brasileiro leitor das traduções da *Editora Globo* e ávido por novidades da literatura inglesa. *Felicidade* atinge, de certo, o público feminino da época. Cerca de

apenas três milhões de mulheres trabalhavam fora, levando em consideração que o contingente populacional brasileiro era menor que atualmente, mesmo assim era pequeno o número de mulheres que haviam ascendido ao mercado de trabalho no Brasil e avançado na educação superior.

A história de Bertha, personagem do conto *Bliss*, vai de encontro a esse perfil da mulher brasileira já letrada que, no entanto, não trabalha fora e “consumia” boa parte de seu tempo, fora os afazeres do lar, lendo jornais e a dita “boa” literatura ou literatura recomendável. No entanto, Veríssimo não esconde a subversão que Mansfield transmite por meio de *Felicidade*, pois enquanto conselheiro editorial seguia parâmetros editoriais que provavelmente deveriam agradar diversos segmentos, além de atender o “padrão” do público leitor da época.

3.3 KATHERINE MANSFIELD – “PARA TECER INTRICADA TAPEÇARIA DE NOSSA PRÓPRIA VIDA É PRECISO USAR FIOS DE MUITAS MEADAS QUE SE HARMONIZEM”²⁹

Faz-se interessante examinar a trajetória biográfica da escritora, por ter tornado o desenvolvimento de sua obra atrelada à sua vida. Iniciamos falando na notoriedade que Katherine Mansfield (1888-1925), tem nas letras inglesas. Destaca-se pela sua personalidade literária, senso crítico, agudeza, bem como habilidade de retratar a condição humana. Pertencente a uma geração em que a mulher ainda era destinada às tarefas de casa ou apenas a exposição frívola em sociedade, ela expõe com maestria sua personalidade artística por meio de personagens femininos e masculinos, seres humanos que vivenciavam os valores de sua época. Camilla Damian Mizekowsk na dissertação de mestrado *A Literatura Crítica e Confessional de Katherine Mansfield na Gênese do Romance da Nova Zelândia* (2008) faz uma coletânea sobre considerações de meios de imprensa da época sobre a recepção da obra da autora:

O resultado de tal trabalho com o texto rendeu a Mansfield apreciação geral dos leitores e críticas elogiosas por parte de profissionais da literatura. Seu

²⁹ MANSFIELD. *Diários e Cartas*. 1996, p. 32.

conto, “A casa de bonecas”, por exemplo, foi louvado no Times Literary Supplement de 29 de janeiro de 1925 como “the emblem of ecstasy, paradise, the world’s desire” 1 (In: Boddy, 1988, p. 298). O conto impressionou da mesma forma o tipógrafo da editora: “My! But these kids are real!” 2 (In: Mansfield, 1927, p. xi). “Bliss” foi igualmente elogiado no New York Times Book Review de 5 de agosto de 1923: “The carefully rounded, highly plotted story... done superlatively well” 3 (1997, p. 230). Mais ainda, sua contemporânea Virginia Woolf admite em seus textos confessionais que considera Mansfield uma rival, cuja obra é motivo de inveja: “And I was jealous of her writing — the only writing I have ever been jealous of”. (MIZEKOWSK, 2008, p.08).

Nasceu em 1888, em Wellington, na Nova Zelândia, em uma família colonial de classe média, teve uma infância solitária e foi para Londres, em 1898, para concluir a *High School* na *Queen’s College*, retornou à Wellington dois anos mais tarde. Depois do retorno começa a escrever contos e desiste de ser violoncelista, para qual tinha muito talento. Retorna a Londres, em 1902, a contragosto da mãe, mas às custas do pai e ambicionava iniciar sua carreira literária.

Participou da efervescência cultural de sua época, frequentando a casa de diversos escritores e gente de elevado níveis artístico e cultural que admirava ter em casa uma escritora principiante e recém-chegada da Nova Zelândia. Alguns dos escritores com quem teve maior contato foram Aldous Huxley, T.S. Eliot, Virgínia Woolf, T. H. Lawrence. Conheceu seu amigo e, mais tarde marido, o editor da revista *Rhythm*, John Middleton Murry, numa tentativa de publicar um conto, o qual ele recusou inicialmente, no reenvio de outra versão ele ficou tão impressionado com sua escrita que foi pessoalmente à casa da escritora, a fim de conhecê-la. Daí inicia uma parceria que dura até o fim da vida dela.

Contraiu algumas doenças que fizeram padecer enferma e buscar cura até o resto de sua vida. No entanto, depois da morte do irmão Leslie Heron Beauchamp, nos campos de batalha, durante a Primeira Guerra Mundial, a debilitou, fazendo com que a atmosfera de seus contos se voltassem mais para a interioridade. Seus diários serão os companheiros ao longo de sua vida, mas principalmente depois de 1918, quando tenta se instalar em outros países da Europa em busca de condições climáticas que não agravassem sua saúde e que lhe permitissem continuar escrevendo.

Sua estreia é marcada pelo lançamento do livro *In a German Pension* (*Numa Pensão Alemã*) em 1911. Nesta obra realiza uma análise humana baseada em fatos

rotineiros, quase como uma fotografia da realidade. Revela-se uma exímia contadora de histórias. As viagens pela Europa irão marcar muito seus contos em que não se coloca na posição de *Flaneur*, mas de uma observadora da peculiaridade das coisas a fim de extrair-lhes o êxtase preciso.

Mansfield teve uma produção literária intensa, dedicando-se, ainda que debilitada pela doença, à escrita de resenhas, ensaios filosóficos, cartas e diários, além de alguns poemas, explorando-os entre os gêneros lírico e narrativo. Em seus diários e cartas, há um relato de vida pessoal, pretensões literárias, contato com escritores, cartas de amor, relato das dores da perda do irmão e de como se sentia com relação à sua convalescência, além de revelar parte de seu processo criativo. Cito trecho de diário publicado em Maio de 1908:

Para tecer a intrincada tapeçaria de nossa própria vida é preciso usar fios de muitas meadas que se harmonizem – compreender que deve existir harmonia. Não necessariamente criar carneiros, pentear lã, tingi-la e marca-la – mas prazerosamente apossar-se de tudo o que está pronto e, com esse tempo poupado, ir muito mais longe. Independência, determinação, propósito firme e dom de compreensão, clarividência – eis o indispensável. De novo, o Desejo – a compreensão de que Arte é, positivamente, autodesenvolvimento. O conhecimento de que o gênio hiberna em cada alma, de que aquela individualmente que está na raiz de nosso ser é o que, de forma tocante, importa pungentemente (MANSFIELD, 1996, p. 31).

Katherine Mansfield expressava, por meio da literatura, sua indignação em relação àquela sociedade patriarcal inglesa em que a mulher era submissa ao homem, escrava social e serva da burguesia. Wellington reproduzia de forma provinciana os modelos ingleses, no entanto, em Londres era possível encontrar abertura para novas formas de expressão de vida que lhe interessavam, além do contato com artistas, escritores, músicos dentre outros.

Tanto na escrita como na vida, Mansfield demonstrava estar à frente de seu tempo. Revela habilidade incomum de condensar traços que engenhosamente utiliza em seus contos. Recebe influência de Chekov e Joyce. Do primeiro, no trato dos detalhes do ambiente, desde os personagens ao objetos presentes na atmosfera do conto. Do segundo, com o qual teve a oportunidade de conviver, revela por meio da habilidade no uso do “fluxo de consciência” e nos momentos de “clareza”, presente nos contos.

Destarte, o leitor da obra de Mansfield é deslocado de seu lugar comum, sendo levado a zonas enigmáticas da narrativa para alcançar a essência dos personagens. Percebe-se aí o traço claro da escritura feminina na autora, que de forma intensa e obcecada, mobiliza seu leitor e não se conforma que ele fique no lugar comum, da mesma forma que também não quer obrigá-lo a forçar abrir caminho no meio da leitura. Prefere contar a história de forma que algo fique escondido e possa paulatinamente ser mostrado. Jamais dito com todas as palavras, mas uma pintura expressionista, que convida a cada leitura para um novo olhar.

3.3.1 Aproximando-se do conto *Bliss* e da personagem Bertha Young

Nessa seção do capítulo pretendemos promover diálogo sobre o conto *Bliss*, levando em conta a presença marcante do narrador de terceira pessoa. Imbuído de uma espécie de narrador “desperto”, o leitor usufrui das aproximações que ele faz da interioridade de Bertha, e sua transformação gradativa dada por meio do uso da onisciência seletiva e do fluxo de consciência.

O tratamento dessas duas instâncias recebeu marcas diferentes em seus processos tradutórios, a notar pela interpretação dada pelos tradutores Ana Cristina Cesar e Érico Veríssimo em seus projetos específicos. Cabe notar que não se pretende realizar comparativo por ora, embora mencionemos as duas traduções realizadas nas notas de rodapé do setor. Queremos que o leitor perceba de que forma o emprego do narrador se reflete nas marcas de tradução distintas, no tocante à recepção da personagem que os tradutores realizam.

O tônus narrativo de Mansfield se destaca pela forma dissonante com que constrói a atmosfera que envolve seus personagens. Os discursos de Bertha Young, seu marido Harry Young, o casal Mrs. Knight (Face) e Mr. Knight (Mug), Pearl Fulton, Eddie Warren, Nurse and Mary, evidenciam as marcas do comportamento humano que a autora imprimiu no conto, e que, por isso necessitavam de um narrador que transitasse por meio de um foco narrativo, nas ações externas e internas a Bertha.

A personagem central, Bertha Young, revela estado “pleno” de si mesma, ainda que um tanto pueril. A escolha do sobrenome Young não é gratuita, ele corrobora com o estado de Bertha em si, e que sublinha outros “adjetivos” como: jovem, bela, bem casada, feliz, com amigos intelectuais, viagens e empregados dentro da casa... Tais prerrogativas fazem de Bertha, à primeira vista, uma mulher “plena” dentro daquela realidade. No entanto, a intensidade evidenciada pelo narrador sobre o “ânima” da personagem ainda nos primeiros parágrafos, se converterá nas diversas revelações internas, que serão recorrentes e intensificadas ao longo do jantar em sua casa na mesma noite. Evidenciamos 14 trechos em que é possível perceber a forma como o narrador nos leva à modificação da personagem:

- 1) Envolvida nos preparativos do jantar, o narrador de terceira pessoa coloca-nos à mercê da interioridade de Bertha. O conto é aberto pela atmosfera de “êxtase” ou “felicidade” que envolve a personagem na volta para casa depois das compras. A notar no trecho:

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you’d suddenly swallowed a bright out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?³⁰ (MANSFIELD, 2010, p. 69)

- 2) Bertha confere tarefas domésticas com a governanta Mary, checa informações do andamento do dia e preparativos para o jantar, volta a sentir a mesma sensação. O narrador dedica um parágrafo para descrever a sensação interior de Bertha a fim de evidenciá-la ao seu leitor, conforme fragmento:

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

³⁰ “O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase! – como se você tivesse de repente engolido o sol do fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo?” (CESAR, 1999, p.310) “Que é que podemos fazer se temos trinta anos e, ao dobrar a esquina de nossa própria rua, somos invadidos subitamente por uma sensação de felicidade – absoluta felicidade! – como se tivéssemos de repente engolido um rútilo deste sol de tardinha e ele estivesse a arder em nosso peito, a despedir um chuva de minúsculas faíscas em todas as partículas do nosso ser, até nos dedos das mãos e dos pés?” (VERÍSSIMO, 1973, p. 1).

and an air of listening, waiting for something . . . divine to happen . . . that she knew must happen . . . infallibly.³¹(MANSFIELD, 2010, p. 69)

- 3) Depois de subir para o andar de cima e observar seu bebê, Bertha procura aproximação de sua filha, “little B.”, que é cuidada pela “nurse”, uma espécie de babá. O narrador demonstra inquietação de Bertha diante da criança, como se não pudesse tocá-la, apenas a “nurse”, no entanto ela rompe a expectativa, tomando a criança nos braços. A seguir o narrador explicita as sensações da personagem por meio do monólogo interior:

How absurd it was. Why have a baby if it has to be kept – not in a case like a rare, rare fiddle – but in another woman’s arms? [...] And indeed, she loved Little B so much – her neck as she bent forward, her exquisite toes as they shone transparente in tehe firelight – that all her feeling of bliss came back agains, and again she didn’t know how to express it – what to do with it.³²
(MANSFIELD, 2010, p. 71)

- 4) A sensibilidade de Bertha vai se envidenciando à medida que se aproxima da chegada dos convivas. A fala, ao telefone, com seu marido Harry, explicita a cena. A personagem parece querer externar suas sensações. O foco narrativo se distancia para, mais uma vez, fazer perceber o estado de Bertha: “What

³¹ Mas no seu peito ainda havia aquela ardência – aquela irradiação de centelhas que queimavam. Era quase insuportável. Bertha mal ousava respirar com medo de atíçar esse fogo, e, no entanto ele respirava, respirava profundamente. Mal ousava se olhar no espelho gelado – mas olhou sim, e o espelho devolveu uma mulher radiante, com lábios que sorriam, que tremiam, e olhos grandes, escuros, e um ar de escuta, de expectativa de que alguma coisa ... divina acontecesse ... que ela sabia que tinha de acontecer ... infalivelmente (CESAR, 1999, p. 311). Em seu peito, porém, havia ainda aquela zona fulgurante e ardente – que emitia o chuveiro de minúsculas faíscas. Era quase insuportável. Ela mal ousava respirar com medo de avivar mais o fogo com seu sopro, e no entanto respirava, profundamente. Mal se aventurava a olhar para o espelho frio – mas olhou, e ele lhe mostrou a imagem de uma mulher radiante, de lábios trêmulos e sorridentes, com grandes olhos escuros e um ar de quem escuta, de quem espera que aconteça alguma coisa ... alguma coisa divina ... que ela sabe que deve acontecer ... infalivelmente (VERÍSSIMO, 1975, p. 02).

³² “Que absurdo tudo aquilo. Para que então ter um bebê se é preciso mantê-lo guardado – não num estojo como um violino muito raro – mas nos braços de outra mulher? [...] E realmente, ela amava tanto a pequena B – seu pescocinho se inclinando para a frente, seus dedinhos do pé que brilhavam transparentes contra o fogo da lareira – e toda aquela sensação de êxtase voltou novamente, e novamente ela não sabia como exprimir aquilo – e o que fazer daquilo” (CESAR, 1999, p. 312). “Que absurdo! De que valia ter uma filha se ela tinha de ser conservada – não num estojo como um violino raro, muito raro, - mas nos braços de outra mulher? [...] E, na verdade, ela amava tanto a Pequena B. – aquele seu pescocinho, quando ela se atirava para a frente, os delicados dedinhos dos pés, quando eles brilhavam transparentes à luz do fogo – amava-a tanto, que toda a sua sensação de felicidade lhe voltou. E de novo Berta não soube como exprimi-la – quê fazer com ela.” (VERÍSSIMO, 1975, p. 3-4).

had she to say? She'd nothing to say. She only wanted to get in touch with him for a moment. She couldn't absurdly cry: 'Hasn't it been a divine day!'"³³;

- 5) Ao terminar de arrumar as almofadas no sofá, o narrador evidencia, mais uma vez, o ardor que Bertha sente no peito em: "As she was about to throw the last one she surprised herself by suddenly hugging it to her, passionately, passionately. But it did not put out the fire in her bosom. Oh, on the contrary!"³⁴;
- 6) Bertha observa, da enorme janela aberta, o jardim da casa. Dali é possível observar uma imensa árvore que repousava nele. A árvore é um elemento integrador do sentimento interior que Bertha vive naquele momento. O narrador aponta detalhes sutis que pareciam imperceptíveis a ela anteriormente:

The window of the drawing-room opened onto a balcony overlooking the garden. At the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree in fullest, richest bloom; it stood perfect, as though becalmed against the jade-green sky. Bertha couldn't help feeling, even from this distance, that it had not a single bud or a folded petal. Down below, in the Garden beds, the red and yellow tulips, heavy with flowers, seemed to lean upon the dusk. A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn, and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, and gave a Bertha a curious shiver.³⁵ (MANSFIELD, 2010, p. 72)

³⁴ "O que é que ela tinha a dizer? Nada. Ela não tinha nada a dizer. Ela só queria um contato com ele por um momento. Ela não podia exclamar como louca, "Não foi um dia divino!?" (CESAR, 1999, p. 313) "Que tinha ela a dizer? Nada. Só queria ficar por um momento em contacto com o marido. Seria absurdo gritar: "Mas não foi mesmo um dia divino?" (VERÍSSIMO, 1975, p. 4).

³⁴ "No momento em que ia jogar a última almofada, surpreendeu-se retendo-a contra o corpo e abraçando-a com paixão – com paixão. Mas o fogo não se extinguia no seu peito. Ah, pelo contrário! (CESAR, 1999, p. 313)/ Quando estava para atirar a última almofada, Berta surpreendeu-se a apertá-la contra o corpo com paixão, com grande paixão. Isso, porém, não lhe apagou o fogo do peito. Oh, pelo contrário! (VERÍSSIMO, 1974, p. 5).

³⁵ "As janelas da sala se abriam para uma varanda que dava pra o jardim. No extremo oposto, contra o muro, havia uma árvore alta e esguia, em flor, luxuriantemente em flor, perfeita, como se apaziguada contra o céu de jade. Bertha não podia deixar de notar, mesmo a distância, que não havia na árvore nem um broto por abrir, nem uma pétala esmaecida. Embaixo, nos canteiros, tulipas amarelas e vermelhas pareciam inclinar-se sob o próprio peso contra a penumbra da tarde. Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou 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 arrepiro" (CESAR, 1999, p. 314). "As janelas da sala se abriam para um balcão que dava para o jardim. No fundo, contra o muro, erguia-se uma pereira alta e esguia na sua mais rica floração; estava ali perfeita, serena contra o céu verde-jade. Berta não pôde deixar de sentir, mesmo daquela distância, que a árvore não tinha um só botão, uma só pétala fanada. Mais abaixo, nos canteiros do jardim, as tulipeiras vermelhas e amarelas, pesadas de flores, pareciam debruçadas sobre a penumbra. Arrastando o ventre um gato cinzento deslizou através da relva, e um gato preto, sombra do primeiro, seguiu os passos. Ao vê-los tão resolutos e rápidos, Berta sentiu um calafrio estranho" (VERÍSSIMO, 1975, p. 5).

- 7) Seu impacto diante da árvore demonstra satisfação diante da vida “perfeita” que ela e o marido vivem. Bertha sente-se feliz, dentro das pálpebras cerradas enxergava a árvore. Mais uma vez o êxtase ou felicidade a invadem, dando-lhe sensação de estar ébria: *‘I’m absurd. Absurd!’ She sat up; but she felt quite dizzy, quite drunk. It must have been the spring. Yes, it was the spring. Now she was so tired she could not drag herself upstairs to dress.*³⁶(MANSFIELD, 2010, p. 73)
- 8) O amigo Eddie Warren chega para o jantar. Eddie é poeta e teatrólogo, divide com Bertha afinidades literárias. Engraçado, irônico, homossexual e sensível, avisa-lhe da presença marcante da lua no céu daquela noite. Mrs. Knight elogia as meias de Eddie e seus detalhes, por meio desse diálogo o leitor pode pressupor o modo excêntrico como o personagem se veste. Eddie atribui o caráter branco e “especial” de suas meias ao fato da lua estar imponente no céu: *‘I am so glad you like them’, said he, starting at his feet. ‘They seem to have got so much whiter since the moon rose.’ And he turned his lean sorrowful young face to Bertha. ‘There is a moon, you know’. She wanted to cry: ‘I am sure there is – often – often!’*³⁷ (MANSFIELD, 2010, p. 08)
- 9) A chegada de Miss Pearl Fulton é ansiada por Bertha. Comentários sobre sua demora são puxados por Bertha, que conversa sobre a demora com os convidados e marido. Miss Pearl Fulton finalmente chega. Bertha, conforme aponta o narrador, ansiava pela chegada dele evidenciada na reação diante do contato físico com Pearl à entrada do vestíbulo: *And she took her arm and they moved into the dining-room. What was there in the touch of that cool arm*

³⁶ “Eu estou ficando louca. Louca!” E ela sentou-se; mas sentia-se tonta, bêbada. Devia ser a primavera. Claro, era a primavera. E agora ela estava tão cansada que não podia nem ao menos se arrastar acima para se vestir (CESAR, p. 1999, p. 314). / “- Eu sou absurda, absurda! – Ergueu-se; mas se sentiu completamente tonta, embriagada. Devia ser a primavera” (VERÍSSIMO, 1975, p. 6).

³⁷ “ ‘Fico tão contente que a senhor a tenha gostado’, disse Eddie mirando os próprios pés. ‘Elas parecem que ficaram muito brancas desde que a lua surgiu no céu.’ E voltando o rosto fino e angustiado para Bertha: “Tem lua cheia hoje, sabe?” Ela queria gritar: “Eu sei que tem – eu sei – eu sei!” (CESAR, 1999, p. 316) “ – Folgo em saber que os aprecia – Respondeu Warren, olhando para os pés. – Parecem ter ficado muito mais brancos depois que a lua subiu. - Voltou para Berta o rosto moço, magro e melancólico. – Há uma lua, a senhora sabe. Ela teve vontade de gritar: - Oh se sei! E quanto! ... quanto!” (VERÍSSIMO, 1975, p. 8).

*that could fan – fan – star blazing the fire of bliss tha Bertha did not know what to do with?*³⁸ (MANSFIELD, 2010, p. 75)

- 10) Bertha percebe que ninguém ali naquele jantar participava de seus sentimentos e sensações anteriores. Seus convidados eram amáveis, mas como enfeites. Com eles a personagem parecia não comunicar sua realidade interior:

No, they didn't share it. They were dears – dears – and she loved having them there, at her table, and giving them delicious food and wine. In fact, she longed to tell them how delightful they were, and what a decorative group they made, how they seemed to set one another off and how they reminded her of a play by Chekhov!³⁹ (MANSFIELD, 2010, p. 76)

- 11) Durante o jantar, Bertha ouve do marido um elogio sobre *soufflé* que faz com que a personagem tenha reação de uma criança, tal era o desejo de expressão de seu monólogo interior:

When he looked up at her and said: 'Bertha, this is a very admirable soufflée!' she almost could have wept with childlike pleasure. Oh, why did she feel so tender towards the whole word tonight? Everything was good – was right. All that happened seemed to fill again her brimming cup of bliss.⁴⁰ (MANSFIELD, 2010, p. 76)

- 12) Havia na cabeça de Bertha uma fusão de diversos momentos, que condensavam suas sensações naquela noite. Não saía da cabeça de Miss

³⁸ “O que é que havia no contato com aquele braço que atçava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo?” (CESAR, 1999, p. 317).

“Que era que havia no contacto daquele braço frio que podia atçar, avivar o fogo de Felicidade e com o qual Berta não sabia que fazer?” (VERÍSSIMO, 1975, p. 9).

³⁹ “Não, eles não sentiam a mesma coisa. Eram todos uns amores – uns amores – e ela adorava tê-los ali, na sua mesa, e dar-lhes comida e vinho esplendidos. Ela até desejaria dizer-lhes que ótimos todos eles eram, e que grupo tão decorativo que formavam, e como pareciam deslanchar uns aos outros e como a lembravam de uma peça de Tchekov!” (CESAR, 1999, p. 318) “Não, os outros não participavam da mesma sensação ... Eles eram queridos, queridos – ela gostava de tê-los ali à sua mesa, de dar-lhes comidas, vinhos capitosos. De fato, ela ansiava por lhes dizer quanto os achava deliciosos, e como eles formavam um grupo decorativo, como pareciam completar-se e como lhe lembravam uma peça de Tchekov!” (VERÍSSIMO, 1975, p. 10).

⁴⁰ “Então ele olhou para ela e disse: “Bertha, este soufflé está admirável” e ela poderia ter chorado de prazer como uma criança. Por que sentia tanta ternura pelo mundo inteiro nessa noite? Tudo estava bom – e certo. Tudo que acontecia parecia encher outra vez até a borda a taça transbordante do seu êxtase”. (CESAR, 1999, p. 318) “Erguendo os olhos para a mulher, Harry disse: - Berta, este “soufflée” está admirável! – Ela quase chorou de prazer infantil. Oh! Por que era que se sentia aquela noite tão terna para com todo o mundo? Tudo era bom, tudo estava direito. Tudo que acontecia parecia encher-lhe mais e mais a taça já transbordante de felicidade”. (VERÍSSIMO, 1975, p. 10).

Fulton suas pequenas ações durante o jantar, as mesmas a faziam pensar que jamais havia sentido aquilo por uma mulher, embora ela não soubesse exatamente o que aquilo lhe revelaria.

And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie's moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a tangerine in her slender fingers that were so pale a light seemed to come from them.⁴¹ (MANSFIELD, 2010, p.76)

13)O narrador encaminha o leitor para a zona de claridade do conto. Quando Pearl Fulton pergunta à sua anfitriã se ela tem um jardim, Bertha a convida com para aproximar-se da janela e abre as cortinas. As duas mulheres ficam imóveis olhando à árvore, partilhando do simbolismo representado pela *pear tree*. Bertha não sabia o que fazer com todo aquele tesouro descoberto, com a centelha que ardia em brasa e sentia que Pearl partilhava com ela do mesmo sentimento. Observe no trecho:

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

How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creature of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?⁴² (MANSFIELD, 2010, p. 77)

⁴¹ “E no fundo da sua mente ainda havia a árvore, que devia estar toda prateada agora, à luz da lua do pobre Eddie querido, prateada como Miss Fulton, que estava ali sentada virando uma tangerina nos seus dedos finos e pálidos que pareciam emanar uma luz” (CESAR, 1999, p. 318). “E lá no fundo de seu espírito se erguia ainda a pereira. Devia estar prateada agora, à luz da lua do pobre Eddie, prateada como Miss Fulton que ali se achava sentada a rodar uma tangerina entre os dedos esguios, que eram tão pálidos que pareciam despedir luz” (VERÍSSIMO, 1975, p. 10).

⁴² “E as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor. Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas – quase tocar a borda da lua cheia prateada. Por quanto tempo elas ficaram ali? Era como se as duas estivessem presas naquele círculo de luz extraterrena, entendendo-se uma à outra perfeitamente, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que fazer neste mundo com todo aquele tesouro sublime que queimava dentro do peito e se derramava em flores prateadas pelos seus cabelos e mãos?” (CESAR, 1999, p. 319) E as duas mulheres ficaram uma ao lado da outra a contemplar a esguia árvore florida. Embora estivesse em absoluta quietude, ela dava a impressão de, como a chama duma vela, espichar-se para o alto, apontar, tremer no ar puro, ficar cada vez mais alta aos olhos das duas amigas – quase a tocar a borda da lua redonda e prateada. Quanto tempo ficaram elas como presas no círculo daquela luz imaterial, compreendendo-se uma a outra perfeitamente, como criaturas dum outro mundo, a se perguntarem a si mesmas o que deviam fazer neste mundo com todo aquele tesouro de felicidade que lhes ardia no peito e que lhes caía, em flores de prata, dos cabelos e das mãos? (VERÍSSIMO, 1975, p. 11-12)

14) Os convidados se despedem. Mr. and Mrs. Knight vão embora primeiro e Pearl Fulton e Eddie Warren logo depois. Caminhando em direção ao vestíbulo, Harry toma a frente de Bertha para ajudar Pearl a colocar seu casaco, enquanto Eddie e Bertha ficam um pouco para trás conversando sobre poesia. Mas de súbito Bertha olha para Harry, e o vê se declarando sua paixão por Pearl, além de insinuar um possível encontro outro dia. Eddie adianta-se até a porta e Pearl vira-se para despedir-se de Berta, quando é surpreendida pelo elogio que ela faz à *pear tree*. Partilhando do mesmo “objeto” de amor, Bertha permanece imóvel, num momento de estranhamento, sem saber o que aconteceria com sua vida daquele momento em diante. Descobriu que seu marido tinha uma amante e que era Pearl, por quem ela estava se sentindo atraída.

Harry with Miss Fulton's coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: 'I adore you', and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile.(...)(MANSFIELD, 2010, p.80) Bertha simply ran over to the long window. 'oh, what is going to happen now?' she cried. But the pear tree was as lovely as ever and as full of flowers and as still. ⁴³ (MANSFIELD, 2010, p. 80)

Apesar de primar pela sobriedade narrativa, Mansfield, em muitos aspectos, não deixa de verter em seus contos atmosfera de alegria, atitude, compaixão, ironia para revelar a força da interioridade de seus personagens. Sua escrita é o prelúdio do discurso libertário feminino, preconizado posteriormente na literatura de Virgínia Woolf e no discurso de Simone de Beauvoir.

Bertha é uma mulher mimada, tola e infantil, que era despreparada para criar o próprio filho. Por meio dos sentimentos desencadeados pela atração física que sentira por Pearl, mesmo percebendo que amava o marido, e da descoberta da

⁴³ “[...] Harry afastou bruscamente o casaco, pôs as mãos nos ombros dela e a virou com violência. Seus lábios diziam: “Eu te adoro”, e Miss Fulton pousou seus dedos cor-de-lua no rosto dele e sorriu seu sorriso sonolento [...] E Bertha apenas correu para as longas janelas dando para o jardim. “E agora, o que vai acontecer?” exclamou. Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre (CESAR, 1999, p. 322). “[...] Harry jogou longe o casaco, pôs as mãos nos ombros da moça e voltou-a violentamente para si. Seus lábios disseram: “Eu te adoro” e Miss Fulton pôs os dedos de luar nas faces dele e sorriu o seu sorriso sonolento. [...] Berta correu para as janelas. - Oh, que será que vai acontecer agora? – gritou. Mas a pereira estava tão linda como sempre, e como sempre florida e tranquila (VERÍSSIMO, 1975, p. 14-15).

traição dele. Bertha vê claramente o “lugar social” que ocupa durante o jantar e não sabe se conseguirá sair de sua zona de conforto, propiciada pela vida em sociedade que levava. Mansfield aglutina na personagem central o desejo da mulher de expressar novas formas de pensamento, mas que naquele momento ainda lhe eram difíceis.

Finalizamos o capítulo apontando para a tradução do título do conto *Bliss*. Veríssimo traduz o verbete inglês *Bliss* como *Felicidade*, enquanto Cesar traduz como *Êxtase*. Há uma diferença fulcral nessa forma de denominação do conto. Verificamos que Cesar esclarece em sua escolha na Nota 01, de sua tradução:

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, 1998, p. 231).

Veríssimo traduziu o título do conto, ao equivalente *Blissful* em inglês. Que embora colasse com a tradução mais aproximada para *Bliss*, atende aos padrões de tradução de “palavra por palavra”, enquanto a tradução de Cesar atende à tradução voltada para o sentido, o que melhor define o estado em que se apresenta a personagem Bertha.

Tanto Ana Cristina Cesar como Érico Veríssimo imprimiram em suas traduções do conto as marcas indelévels de suas produções literárias. Cesar destaca marcas de poeticidade, coladas à sensibilidade da artista Mansfield e da personagem Bertha. Veríssimo, focando na narratividade do texto, procura produzir um narrador com habilidade para retratar a interioridade da personagem principal.

Katherine Mansfield deixou contos que marcaram a literatura inglesa pela força expressiva de suas histórias. Sendo sóbrio afirmar que a forma como encarou a vida, por se colocar como uma mulher a frente de sua época, influenciaram sobremaneira a literatura inglesa.

4 A TRADUÇÃO DO CONTO *BLISS*: ÍNDICES, NOTAS, IDEOLOGIA E GÊNERO

Fazer literatura é motivar o signo verbal por meio do trabalho com a linguagem, mas propriamente com a metalinguagem. Haroldo de Campos interpreta o processo tradutório como processo metalinguístico, e por meio dele, salienta o papel primordial da recriação e invenção artística possível diante da realização desse trabalho.

Conforme apontado no Capítulo 3, Érico Veríssimo responde por uma tradução que estava vinculada às propostas editoriais da Editora Globo, as quais partilhavam dos ideais do Estado Novo. Logo, Veríssimo realiza tradução ligada à literaridade, como se faz notar pelas traduções dos excertos citados também no Capítulo 3. Essa atitude de Veríssimo nos leva a crer que o escritor se colocou à mercê de uma Sociologia da tradução, que dos mecanismos e malabarismos linguísticos inerentes ao trabalho. Não há notas ou apontamentos sobre sua tradução.

Por meio das 80 notas tradutórias deixadas por Cesar podemos exergar o caminho por ela escolhido na tradução do conto *Bliss*. Essas escolhas denotam que realizou trabalho metalinguístico, tendo em vista que conseguiu trabalhar a força centrípeta da linguagem, aproximando-se de forma genial do caminho proposto por Mansfield. Entendemos que a motivação de tradução dos dois escritores são distintas e que as notas tradutórias dela simbolizam o modo analítico como trabalhou sua versão na busca do trabalho inventivo e reinventivo.

Cabe entendermos que não existe tradução errada sobre o ponto de vista do enfoque dado pelo tradutor. No entanto, na proposição dessa dissertação queremos nos aproximar ao máximo da tradução que busca os pressupostos da modernidade no tratamento ao objeto poético e esse viés se faz notar na tradução realizada por Cesar.

A categorização das notas da tradutora carioca estão calcadas sobre os problemas que encontrou no processo de tradução. Ela as chama de 1º tipo de notas, as que se referem a problemas gerais de interpretação. São notas mais

extensas que revelam o interesse de Cesar tanto pela ficção como pela autobiografia de Mansfield. Nas de 2º tipo, Cesar classifica como as que mencionam problemas de sintaxe, as quais a tradutora precisou utilizar a contração e a economia a fim de achar o tom certo e não estender o conto, tendo em vista a extensão da língua portuguesa frente ao inglês. Por fim as chamadas de 3º tipo, são se referem às idiossincrasias estilísticas e, por meio delas, foi possível conceder melhor resultado estilístico ao conto.

Do ponto de vista semiótico, a tradutora encontra na modulação sígnica sua melhor forma de trabalhar com o eco original de *Bliss*. O uso da modulação visa plasmar a mensagem por meio da mudança no enfoque do ponto de vista. O trabalho de modulação sêmica é feito por meio de maior apuro da linguagem. Conforme aponta no preâmbulo de sua tradução:

Creio que a tradução deve dar solução às ambiguidades gerais criadas pela relação entre autor/ narrador / personagem/ leitor. Nos momentos em que a ambiguidade era demasiado intensa (sendo impossível determinar a posição exata do narrador em relação às sensações do personagem), fui, às vezes, obrigada a fazer uma opção: na escolha de uma palavra, num determinado giro sintético. Minha tendência foi optar pela “intenção séria” [...] (CESAR, 1999, p. 296).

Sendo assim, conciliar as formas inerentes da língua-fonte para a língua-meta é um trabalho, antes de mais nada, de natureza estilística. Como vimos no Capítulo 2, a tradução de um signo não é apenas sua mera decodificação, é a busca de atributos dentro da própria linguagem que possam dar conta de sua melhor significação. Jakobson (apud LOPES, 1980, p. 250) aponta que o “sentido de um signo é o outro signo que o traduz mais explicitamente”, isto é, localizar a interpretação de um signo em outro, com o qual possua relação e que possa ser “nomeável” em um terceiro. A interpretação do sema que aproxime um idioma de outro, permite que o signo poético seja desdobrável dentro da possibilidade de significação a ser atribuída pelo seu tradutor. Verifica-se, logo, a ação da metalinguagem como norteadora do discurso poético e da operação semiótica envolvida no processo.

Antes de dar prosseguimento na interpretação de algumas notas, necessitamos entender à guisa do discurso da modernidade aí envolvido. É sabido que a Modernidade é marcada pela mudança de foco do olhar do artista. O mesmo,

antes, olhava para o exterior com a finalidade de compor a obra, em virtude da imitação do belo, grotesco e sensível aos seus olhos. Na Modernidade, o artista move seu olhar para dentro do discurso poético, engendrando meios e formas de linguagem que explicitem sua mirada quanto a certa ruptura que realiza da tradição. O artista moderno desprende um olhar interno, muito voltado para sua natureza específica, ao seu lócus de enunciação para partir para lançar-se sobre o foco daquilo que deseja tratar. Por meio da apreensão sensível da realidade realizada pelo artista, que o mesmo capta a atenção de seu expectador para o objeto artístico, seja ele um quadro, peça, poema, conto ou romance. Como bem afirma Barbosa (1986, p. 29): “Tradução da linguagem e não da língua: a modernidade do poema encontra no movimento de tradição/tradição mais um elemento da caracterização para a forma de relacionamento entre poeta e história.”

O processo de criação artístico é uma tradução

Logo, para falarmos de tradução como recriação ou reinvenção, precisamos estar atentos para a presença viva e pulsante da metalinguagem da obra na língua-fonte e a sua manutenção na chegada a língua-alvo. O tradutor buscará um projeto tradutório vinculado à ideia de interpretação sígnica e poética que leve em consideração marcas ou pistas presentes no discurso original. Para isso ele necessita estar imbuído do ideário de concepção de um objeto artístico também na língua de chegada.

Haroldo de Campos (1970) postula que a recriação é regida pelo princípio do isomorfismo, que consiste na evidenciação das propriedades que dois códigos diferentes possuem em comum, atribuindo ao termo o nome de isomorfia. Lopes (1980) explica-nos o termo isomorfia, como sendo a operação entre dois conjuntos, por exemplo, representados por A e B. Quando o conjunto de elementos integrantes de A fizer correspondência com alguns elementos de B, temos uma operação isomórfica. Isso não significa que um representante seja a cópia fiel do outro, mas entre A e B passa a existir uma relação lógica ou análoga. Assim os índices isomórficos serão vitais para a realização da tradução pelo princípio da transcrição.

Destacamos a seguir índices que corroboram com a proposição da tradução como recriação postulada por Haroldo de Campos, para tanto selecionamos 10 fragmentos, que vão de expressões, frases a períodos completos em que é possível

defrontar as duas traduções e a transposição realizada por Cesar frente à de Veríssimo. Por meio dos fragmentos selecionados do conto *Bliss*, é possível notar as marcas de gênero impressas pela tradutora Ana Cristina Cesar, além das resultantes estilísticas provenientes das traduções de ambos. Observamos alguns conceitos advindos de suas notas tradutórias, a fim de enriquecer o trabalho.

4.1 ÍNDICES ISOMÓRFICOS NA CONSTRUÇÃO DA TRADUÇÃO

A tradução revela-se como uma leitura mais atenta de um texto transposto de um idioma a outro. Essa leitura se faz de forma a fundir análise com crítica e de achar naquele novo texto uma forma de discurso privilegiada, no que diz respeito à possibilidade de escolhas tradutórias que aproximem o objeto de chegada ao original, tendo como referente principal o uso da metalinguagem.

Nessa primeira parte observamos como Ana Cristina Cesar empregou a isomorfia, a fim de obter melhor resultado tradutório. Para tanto escolhemos 10 passagens do conto *Bliss*. Na primeira coluna está o trecho, em inglês, na segunda a tradução realizada por Érico Veríssimo e na terceira coluna, a realizada por Ana Cristina Cesar. Optamos por manter a ordem de aparecimento das frases no texto, de acordo com o desenrolar da narrativa.

Quadro 01 – Índice isomórfico de tradução I

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
“What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly by a feeling of bliss!” (MANSFIELD, 2010, p. 69)	“Que é que podemos fazer se temos trinta anos e, ao dobrar a esquina de nossa própria rua, somos invadidos subitamente por uma sensação de felicidade – absoluta felicidade!” (VERÍSSIMO, 1970, p. 01)	“O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase!” (CESAR, 1999, p. 310)

Na tradução do período acima podemos perceber características interessantes de cada tradutor. A primeira coisa a ser destacada é a forma como ambos os tradutores interpretam a palavra *bliss*, que dá título ao conto. Conforme apontamos no Capítulo 3, Érico Veríssimo opta por fazer uma equivalência que não por acaso, encaminha toda sua visão sobre o conto. A tradução do vocábulo inglês *bliss* para o português por “felicidade” denota o movimento centrífugo de interpretação do conto, enquanto a tradução do mesmo vocábulo por “êxtase”, transparece a interpretação centrípeta do conto a qual Cesar realiza, no caso, fincada no tratamento da linguagem. Outra característica importante de se fazer notar é a contração sintática do período realizada por Cesar. Veríssimo opta por realizar uma tradução mais literal neste caso, enquanto a tradutora prefere omitir o detalhe de Bertha estar caminhando na “esquina de sua própria rua”, usando apenas “esquina”. Em vários outros trechos é possível encontrar restrições sintáticas, que a mesma realiza, mas que não subtraem do conto sua poeticidade. Percebemos que sua tradução mais concisa, não representou decréscimo em relação ao conteúdo do original, apenas optou em dar mais leveza e precisão, fazendo jus a marca isomórfica.

Quadro 02 – Índice isomórfico de tradução II

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
“It was dusky in the dining-room and quite chilly. But all the same Bertha threw off her coat; she could not bear the tight clasp of it another moment, and the cold air fell on her arms.” (MANSFIELD, 2010, p. 69)	“Fazia lusco-fusco na sala de jantar e estava bastante fresco. Mas mesmo assim Bertha tirou o casaco; não podia suportar por mais tempo sua pressão; o ar frio caiu-lhe sobre os braços.” (VERISSÍMO, 1979, p.02)	Estava escuro e um tanto frio na sala de estar. Mesmo assim Bertha tirou fora o casaco: impossível suportá-lo apertado contra o corpo mais um minuto que fosse; e o ar-frio bateu nos seus braços.” (CESAR, 1999, 310)

Na tradução do trecho acima Veríssimo opta por traduzir o vocábulo inglês “dusky” por “lusco-fusco”, o que ameniza a atmosfera do conto corroborando com a personalidade pueril de Bertha. Uma tradução viável do mesmo vocábulo seria “sombrio”, palavra que provavelmente Cesar deve ter descartado, a fim de não pesar a atmosfera de sua interpretação, no entanto também não opta por suavizar o fragmento, escolhendo a palavra “escuro”. Esse emprego nos dá entender que o sol já estava baixando, mas que a sala não está com o brilho do sol indo embora como quer Veríssimo. A tradutora também omite no início do período que Bertha sente frio ao entrar na sala, mencionando o mesmo apenas no final do período, o que revela estratégia de concisão da autora mais uma vez.

Quadro 03 – Índice isotópico de tradução III

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
“— Shall I turn on the light, m'm?”	“— Quer que acenda a luz, Madame”	“— Posso acender a luz, madame”
“— No, thank you, I can see quite well.”	“— Não, obrigada. Eu enxergo muito bem.”	“— Não, obrigada. Ainda está dando para ver.”
(MANSFIELD, 2010, p. 70)	(VERÍSSIMO, 1970, p. 02)	(CESAR, 1999, p. 311)

A tradução do diálogo acima revela que ambos os tradutores fizeram leituras interpretativas muito próximas, não variando o sentido. Nota-se que tanto Cesar como Veríssimo estão atentos aos papéis sociais e discursos que se fazem notar a época de escritura do conto. A marcação de separação de classes sociais fica bem nítida, transparecendo ao leitor que Bertha pertencia a uma camada social privilegiada, que possui empregados em casa e logo poderia ter uma vida “frívola”. Embora, ainda que de forma suave, Cesar procura não evidenciar o abismo entre classes. No caso específico do emprego da expressão em inglês nota-se que o empregado da casa guardava evidente abismo social com relação ao seu patrão. Mansfield evidencia por meio da linguagem empregada a diferença entre duas épocas, em que a forma de tratamento impunha respeito e acúmulo cultural a qual o subalterno jamais teria acesso. A personagem Bertha repousa na linha demarcatória entre duas épocas, de uma época vitoriana e da modernidade latente em que tais

formas de tratamento não fazem mais nenhum sentido. O repousar leve das “frutas na bandeja”, não representa uma realidade que fascina mais a referida personagem.

Quadro 04 – Índices isomórficos de tradução IV

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
<p>“Yes, that did sound rather far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them. She had thought in the shop: ‘I must have some purple one to bring the carpet up to the table.’ And it seemed quite sense at the time.” (MANSFIELD, 2010, p. 70)</p>	<p>“Sim, parecia um pouco rebuscado e absurdo, mas fora essa a verdadeira razão por que Bertha comprara as uvas côm de púrpura. Pensara na loja: ‘Preciso de umas duma cor que me traga o tapete para cima da mesa. A ideia lhe parecera absolutamente sensata no momento.” (VERÍSSIMO, 1970, p. 02)</p>	<p>“Que ideia pomposa e absurda! Mas na verdade ela havia comprado as uvas exatamente por essa razão. ‘Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa’, ela pensara na loja, e o seu desejo lhe parecera então absolutamente sensato. (CESAR, 1999, p. 311)</p>

No período citado acima revela importantes leituras quanto ao caráter de construção de suas proposições tradutórias. Veríssimo faz ótimo arranjo sintático a fim de que o parágrafo possa soar harmônico. O discurso narrativo do conto evidenciado nesse excerto corrobora com as marcas da personagem Bertha, ao redor das descobertas daquele mundo de aparências em que vivia. O trecho age como uma espécie de reforço, Bertha acha a “humanidade estúpida” e ironicamente quer conciliar as cores do objeto da sala, não seria isso um ato estúpido (interrogação). Cesar aponta nas notas 13 e 14 sobre a necessidade de “concentrar sua estrutura no início da frase” (CESAR, 1999, p. 333) para que não carregue na semântica de sua tradução, o que evidencia na tradução realizada no exemplo acima, mantendo dessa forma tom coeso a que se propõe em sua versão.

Quadro 05 – Índices isomórficos de tradução V

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
<p>“Bertha wanted to ask if it wasn’t rather dangerous to let her clutch at a strange dog’s ear. But she did not dare to. She stood watching them, her hands by her side, like the poor little girl in front of the rich girl with the doll.” (MANSFIELD, 2010, p. 70)</p>	<p>“Bertha quis perguntar se não era um pouco perigoso deixar a menina pegar as orelhas de cachorros desconhecidos. Mas não teve coragem. Ficou a olhar para ambas, com os braços caídos ao longo do corpo, como a menina pobre diante da menina rica que tem uma boneca.” (VERÍSSIMO, 1970, p. 03)</p>	<p>“Bertha queria perguntar se não era perigoso deixar um bebê agarrar a orelha de um cachorro estranho. Mas não ousava, e ficou ali olhando, as mãos abanando, como a menininha pobre em frente da menininha rica com a boneca.” (CESAR, 1999, p. 312)</p>

No parágrafo citado acima Veríssimo realiza tradução literal do texto original, transparecendo para o seu leitor todos os detalhes da cena, enquanto Cesar opta, mais uma vez, pela economia sintática. Podemos classificar a estratégia tradutória empregada por ela, de acordo com o pensamento de Haroldo de Campos, como o modo de atualização do texto a fim de realizar a tarefa recriadora. O tradutor opta pela compensação; ou seja, ele realiza uma espécie de “jogo do perde-ganha” (SELLIGMAN-SILVA, 1997-1998). “Apertando” e “economizando” na estrutura sintática de um lado, pode reforçar o caráter do gênero que emprega em sua versão por meio de recriações poéticas mais ousadas, como em exemplos apresentados adiante.

Quadro 06 – Índices isomórficos de tradução VI

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
<p>“The window of the drawing- room opened on to a balcony overlooking the Garden. At the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree in fullest, richest bloom; it stood perfect, as though becalmed against the jade-green sky. Bertha couldn’t help feeling, even from this distance, that it had not a single bud or a faded petal.” (MANSFIELD, 2010, p. 72)</p>	<p>“As janelas da sala se abriam para um balcão que dava para o jardim. No fundo, contra o muro, erguia-se uma pereira alta e esguia na sua mais rica floração; estava ali perfeita, serena contra o céu verde- jade. Berta não pôde deixar de sentir mesmo naquela distância, que a árvore não tinha um só botão, uma só pétala fanada.” (VERÍSSIMO, 1970, p. 05)</p>	<p>“As janelas da sala se abriam para uma varanda que dava para o jardim. No extremo oposto, havia uma árvore alta e esguia, em flor, luxuriantemente em flor, perfeita, como se apaziguada contra o céu de jade. Bertha não podia deixar de notar, mesmo a distância, que não havia na árvore nem um broto por abrir, nem uma pétala esmaecida.” (CESAR, 1999, p. 314)</p>

O parágrafo acima é muito representativo no conto, pois a personagem Bertha Young enxerga a árvore como uma espécie de espelho de seu desejo e feminilidade. Em contraste com outros textos Cesar opta por fazer uso de adjetivos e de certo tom poético, pois sabe que quem o descreve é a interioridade de Berta e não o narrador. Veríssimo realiza transposição fincada na língua-fonte, não aproximando do que seria a visão de Bertha da árvore. Cabe notar que Veríssimo traduz *pear tree* como “pereira”, enquanto Cesar apenas como “árvore”. Em nota tradutória de número 29, Cesar explica o símbolo da *pear tree* para o povo inglês e não achou de “bom tom”, utilizar a tradução “pereira” tendo em vista, que não significaria muito para o leitor de língua portuguesa, além de soar desarmônico tendo em vista a poeticidade da descrição de tal árvore. A tradutora opta também por separar determinadas palavras em vírgulas como “em flor” e “luxuriantemente em flor”, para enfatizar o tom poético, compensando de certa forma a contenção realizada em outros trechos. A transposição realizada por Cesar evidencia o emprego original proposto por Mansfield. A cena de descrição da *pear tree* funciona

como uma metáfora sobre a qual o conto gravitacional ao redor, a qual a tradutora soube evidenciar com o emprego sêmico mais adequado.

Quadro 07 – Índices isomórficos de tradução VII

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
<p>“— Why! Why! Why is the middle-class so stodgy – so utterly without a sense of humour! My dear, it’s only by a fluke that I am here at all – Norman being the protective fluke. [...] Didn’t laugh – wasn’t amused – that I should have loved. No, just stared – and bored me through and through.” (MANSFIELD, 2010, p. 73)</p>	<p>“— Ora! Ora! Por que será que a classe burguesa é tão grosseira, tão supinamente desprovida de humor? Minha querida, só por um acaso é que estou aqui. Norman foi o deus do acaso. [...] Não riram... não acharam divertido... coisa que me teria agradado...” (VERÍSSIMO, 1970, p. 06)</p>	<p>“Mas porquê? Porquê? Por que a classe média é tão indigesta – tão completamente sem senso de humor? Minha querida, é por pura sorte que eu estou aqui esta noite – Norman foi meu anjo protetor. [...] Ninguém riu, ninguém achou graça, nada disso que eu teria adorado.” (CESAR, 1999, p. 315)</p>

É interessante o tratamento dado à fala da personagem Mrs. Knight pelos dois tradutores. Veríssimo opta por traduzir literalmente, não fazendo o processo de atualização. Na tradução de Cesar, do mesmo trecho, é possível perceber, que o tom engraçado da fala original da personagem foi mantido. A tradução de “Por que a classe media é tão indigesta – tão completamente sem senso de humor?” evoca a marca da oralidade presente na fala. Mais uma vez Mansfield denota a ascensão social como marcadamente “indigesta” aos personagens da cena. A crítica ideológica do panorama inglês de então é evidenciada de forma sutil pela contista.

Quadro 08 – Índices isomórficos de tradução VIII

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
“ [...] you don't mind me telling this, Face, do you?” (In their home and among their friends they called each other Face and Mug). (MANSFIELD, 2010, p. 73)	“[...] não te importas que eu conte a história, não é, Face? Em casa e entre os amigos eles se chamavam um ao outro Face e Mug”. (VERÍSSIMO, 1970, p. 07)	“[...] você não se importa se eu contar, se importa, Careta? Em casa e entre amigos eles sempre se tratavam de Careta e Coroa.” (CESAR, 1999, p. 315)
“I loved having you. But you must not miss the last train. That's so awful, isn't?” (MANSFIELD, 2010, p. 79)	“Mas vocês não devem perder o último trem. É desagradável, não é mesmo? (VERÍSSIMO, 1979, p. 12)	“Mas vocês não podem perder o último trem. Que coisa irritante, não é mesmo? (CESAR, 1999, p. 321)

O uso de “tag questions” é marcante ao longo do conto, e muito frequente nas falas orais das personagens. O uso destas palavras permite ampliar o leque de interpretação no que se refere à relação que os personagens têm entre si. A interpretação de ambos é perfeitamente cabível na transposição. Cabe notar que o termo enfático segue a linha discursiva escolhida tanto por Veríssimo como por Cesar. A tradução de Veríssimo é pela sobriedade, logo a entonação na “tag question” não sublima tanto a repetição da pergunta. Cesar opta por dar a “tag question” um tom mais debochado, seguindo mais uma vez a regra do “perde e ganha”, característico do projeto de transcrição. Apontamos também, no quadro 08, a tradução do apelido dos personagens Mr. Knight and Mrs, Knight, “Face” e “Mug”, os quais Veríssimo prefere não modificar, enquanto Cesar os traduz por “Cara” e “Careta”, por entender, conforme aponta na nota 38, que o tom auxilia a manter o “carinho e sarcasmo” com o qual os dois personagens se tratam e convivem com os amigos íntimos, além de aproximar o seu leitor do tom de humor presente na forma de tratamento dos personagens.

Quadro 09 – Índices Isomórficos de Tradução IX

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
<p>“I have had such a dreadful experience with a taxi-man; he was <i>most</i> sinister. I couldn't get him to <i>stop</i>. The <i>more</i> I knocked and called the <i>faster</i> he went. And in the moonlight this <i>bizarre</i> figure with the <i>flattened</i> head crouching over the <i>lit-tle</i> wheel...” (MANSFIELD, 2010, p. 74)</p>	<p>“— Aconteceu uma coisa <i>horrenda</i> com o condutor do táxi... Era um sujeito sinistro. Não consegui fazê-lo parar. Quanto mais eu batia e gritava, mais depressa ele corria. E ao clarão da lua ali estava aquele estranho vulto de cabeça achatada, agachado sobre o volante. (VERÍSSIMO, 1970, p. 07)</p>	<p>“— Acabo de ter uma experiência terrível com o motorista do táxi; era um tipo dos <i>mais</i> sinistros, disparando pelas ruas, e eu não conseguia fazer que ele parasse. Quanto <i>mais</i> eu batia <i>mais</i> ele corria. Aquela figura <i>bizarra</i> à luz do luar com a cabeça <i>achatada</i>, todo encolhido em cima do volante...” (CESAR, 1999, p. 315)</p>

O fragmento selecionado acima trata da fala do personagem Eddie, amigo de Bertha que é homossexual. Mansfield coloca marcas textuais em algumas palavras e da fala de Eddie, grafadas em itálico, evidenciando o modo “afetado” da fala do personagem. Na tradução acima, seus tradutores tentam ampliar a carga semântica, a fim de ficarem mais próximos da narração original. Cesar consegue melhor resultado graças ao uso dos advérbios de intensidade “mais”, imprimindo o modo afetado como Eddie fala, sugestionando seus trejeitos, no entanto tal emprego não é sugestionado na tradução proposta por Veríssimo. Conforme mencionado no Capítulo 03, o projeto tradutório que o escritor gaúcho estava vinculado procurava a representação estética e literária “ideal” ao público ao qual o texto se destinava, no caso, que não desagradasse o público de classe média leitor da Editora Globo.

Quadro 10 – Índices isomórficos de tradução X

<i>Katherine Mansfield</i>	<i>Érico Veríssimo</i>	<i>Ana Cristina Cesar</i>
<p>“I wonder if you have seen Bilk’s new poem called Table d’Hôte, said Eddie softly, It’s so wonderful. In the las Anthology. Have you got a copy? I’d so like to show it to you. It begins with an incredibly beautiful line: ‘Why Must it Always be Tomato Soup?’ (MANSFIELD, 2010, p. 79)gq</p>	<p>“— Eu só queria saber se a senhora leu o novo poema de Bilks chamado Table d’Hotel – perguntou ele maciamente, - É admirável. Está na última Antologia. Tem um exemplar. Eu teria muito prazer em mostrá-lo à senhora. A primeira linha é duma beleza incrível: “Por que é que sempre há sopa de massa?” (VERÍSSIMO, 2010, p. 14)</p>	<p>“— Você chegou a ver o novo poema de Bilks chamado Table d’Hotel?” perguntou Eddie suavemente. “É ótimo. Saiu na última Antologia. Você tem uma cópia? . Eu queria tanto mostrar para você. Começa com uma linha incrivelmente bela: “Por que sempre sopa de tomate?” (CESAR, 1999, p.322)</p>

No excerto acima temos a fala do personagem Eddie com Bertha, já próximo ao momento de despedida do jantar. Percebe-se o tom de sobriedade com o qual Veríssimo trabalha sua tradução: o personagem trata “Bertha” por “senhora”. Cesar evidencia sua escolha de representação sêmica, mais uma vez, no emprego do tratamento informal, demonstrando o grau de proximidade de ambos. O uso do pronome de tratamento coloquial “você”, é o que melhor demonstra afinidade entre os personagens. Ao longo de sua tradução Cesar prefere optar pela redução sintática para assim resolver, de forma mais adequada, os problemas estilísticos do texto.

Os trechos traduzidos por Veríssimo e Cesar, dos excertos citados acima, exemplificam os projetos tradutórios distintos dos tradutores. Entendendo a tradução como veículo de difusão cultural e aproximação do ideário do autor, acreditamos que as duas versões cumprem seus propósitos originais. Entretanto, sabemos que uma aproximação junto aos pormenores do texto evidencia que nada ali é gratuito, as duas versões têm inteções claras imbricadas em seus projetos tradutórios.

As marcas isomórficas aqui apontadas, entre tantas outras presentes ao longo do conto *Bliss*, são fundamentais para estabelecimento do ideário que o tradutor tem em mente na interpretação do texto. Logo, é possível operar as significações, por meio das isomorfias, de forma a operacionalizar a obra veiculando a ela o cunho ideológico que se queira retratar.

Dentro deste paradigma que corrobora com a ideia apresentada no Capítulo 02 da tradução como veículo das singularidades, entendemos que o trabalho tradutório realizado por Veríssimo foi de transposição linguística muito próxima ao literal da língua de partida. A personagem Bertha é apontada como uma personagem de vida fácil, mas que terá de fazer algumas modificações em seu cotidiano, tendo em vista a descoberta da traição do marido. Transparece, em alguns momentos, como se Bertha vivesse em um “mundo ideal”, onde não precisasse se esforçar para cuidar da própria filha, sendo que, dada a classe social à qual pertence, isso representaria uma espécie de trabalho “braçal”. A imagética que Veríssimo trabalha não vai contra o *status-quo*, Bertha é apenas uma mulher que vive sua vida e que poderia ser qualquer uma entre nós, no entanto não o é.

O trabalho tradutório de Cesar encontra-se empenhado por uma estética e ética que abarcam a intenção de “falar” por meio das entrelinhas de sua versão. Neles é possível encontrar o conhecimento que a tradutora apreendeu de diversas leituras que fez da vida e obra de Katherine Mansfield. Essa tradução centra-se na circularidade do movimento da personagem Bertha ao redor desse instante revelador, que tem como prelúdio todas as ações que o antecedem. Bertha é uma mulher de classe-média bem estruturada, mas que começa a questionar o seu estar social, se sentindo incapaz e frívola à medida que começa a deparar com a tamanha atração que sente por Pearl Fulton, como por seu próprio marido Harry e a “instituição” casamento, a que está vinculada. “A estupidez da sociedade” começa a se tornar “cara” ao longo da narrativa, a não ser pelos momentos de deslumbramento que vive, quando está com a “little B”, quando ouve a voz de Harry e quando toca nos braços de Pearl Fulton. A percepção da árvore no jardim lhe revela sua intimidade: uma inesperada paixão por uma mulher e a traição do marido. É possível perceber o esforço da tradutora em desenhar a voz de Bertha desvinculada da voz de seu marido, imprimindo o sentido original dado pelo narrador do conto.

O emprego da metalinguagem como estratégia de tradução permite que o leitor se aproxime mais propriamente da concepção original do conto. Como queriam os poetas românticos, em suas estratégias de tradução explicitadas no Capítulo 02. O tradutor que se empenha nesse processo realiza tarefa enriquecedora dentro da língua, de chegada. E conforme apontado pelo crítico Haroldo de Campos, os textos mais difíceis acabam por se tornar os mais atrativos em se traduzir. As soluções encontradas por Cesar concederam à sua versão simplicidade e leveza na transcrição de uma personagem que passava por um momento crucial de sua existência, em que a realidade que lhe cerca não mais corresponde com sua interioridade. Houve o emprego do “correlativo relativo”, termo cunhado por Eliot (apud BARBOSA, 1986, p.25), tanto na criação como na transcrição da obra. Isso é perceptível na descrição imagética exterior à personagem, evidenciadas pelo simbolismo da “árvore”, e outros simbolismos menores como a “organização da mesa”, das “almofadas”. Os mesmo estão em choque com uma realidade ambivalente em que a personagem Bertha transparece a respeito de sua interioridade e que fenecem para formação de um novo estado ao qual fica a cargo da representação a ser dado pelo seu leitor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler e interpretar o texto literário devem ser vistas também como tarefas tradutórias, conforme foi aqui explicitado. Tais tarefas são imprescindíveis ao exercício de apreensão do signo poético. A tradução literária nos convoca a ler o mundo de uma forma, por conseguinte, vinculada ao pensamento e interpretação do tradutor do texto. O que faz de cada tradução tanto invenção como reinvenção.

No entanto, para que a tradução venha a fazer diferença criativa, é necessário que fuja das formas estáticas e do lugar comum, a fim de fazer com que o leitor tome consciência viva do autor, a todo momento. Fazendo da obra um reflexo do autor, mesmo havendo ali a marca de seu tradutor, seu exercício colaborativo. Dessa forma, é possível impregnar no texto traduzido atmosfera crítica, o olhar por sobre si mesmo, a fim de que a inventividade não seja mero jogo “cênico”.

Graças à experiência escrita de diversos tradutores ao longo da História Ocidental, foi possível desenhar uma teoria para tradução, que, embora muitas vezes se vincule à prática de tradução literal, foi necessária para a organização de uma Ciência da tradução. Essa organização sistêmica, entretanto, não inviabiliza o apuro de um trabalho com a linguagem, e a necessidade em movimentar os signos nela inclusos.

A transcrição literária não caminha contra outras teorias tradutórias, mas propõe o ajuste da transposição sógnica da tradução por meio da metalinguagem. A tradução não exclui a obra original, mas concebe uma nova forma estética. Nesse exercício é vital a experiência do tradutor, quer como leitor e como conhecedor da língua-fonte, a fim de empreender a tarefa de reescritura daquela obra em outro idioma, sabendo dos obstáculos e problemas estruturais que a mesma enfrentará dentro da tarefa simbólica que está imbuída dentro de sua representação.

Sendo assim, enxergamos que Cesar foi grande leitora e pesquisadora da vida e obra de Katherine Mansfield. Embora revele certa contenção linguística em sua concepção estética de tradução, a tradutora procurou aproximar-se de *Bliss*, de uma forma descontraída, mas nem por isso menos séria. Seu esforço de atualização permitiu que seu texto pudesse ser lido com marcas de sua geração, dadas algumas

ressalvas temporais, no entanto, ainda sim, ela preferiu manter o distanciamento temporal, mesmo que, em alguns momentos, se note nos diálogos dos personagens tais marcas, sinal de que uma atualização seria perfeitamente cabível ao conto.

Quanto aos procedimentos tradutórios trabalhados nesta dissertação, tentamos mostrar de que forma o legado de Haroldo de Campos enquanto à tradução transcriativa pode ser importante para entender a obra traduzida sobre o ponto de vista dela mesma. O recurso que Campos utilizou para traduzir várias obras poéticas relevantes para o cânone universal é perfeitamente aplicável à leitura em prosa. Ressaltamos ainda que o uso da teoria de Campos não exclui outros postulados. É bem possível lançar sobre a literatura do final do século XX e do início século XXI outras correntes tradutórias, desde que se vinculem à tradução que não seja “palavra por palavra”, mas, como propôs inicialmente São Jerônimo no postulado “sentido por sentido”.

São possíveis diversas leituras e ainda interpretações do viés discursivo utilizado por Cesar na tradução do conto *Bliss*, tendo em vista o rico arsenal de notas literárias que ela compôs. Também a escrita de Mansfield abre-se para diversas interpretações pela via da tradução ou criação literária em si. Seus diários e cartas são um vasto material representativo de uma época em que o pensamento não era mediado e, devido sua livre manifestação, nos permite ir de encontro à delicadeza que representa a habilidade escrita e sua representação simbólica.

O caminho da tradução crítica e inventiva percorre o pensamento de Goethe, Benjamin, Paz e Haroldo, mostrando que o diálogo foi relevante para verificação e continuidade de traduções. Por isso, recordamos a necessidade da obra ser traduzida do ponto de vista diacrônico, a fim de que possa ser marcada por ethos discursivos distintos promovendo apreensões e contaminações sígnicas diversas.

A construção e reconstrução literária propostas por meio da tradução transcriativa, representam uma espécie de “lance de dados” ao modo de Mallarmé, em que o tradutor transforma o texto, conhecedor da linguagem que é, não se esquivando do sentido original e vinculando a representação sígnica o papel de profusão da linguagem em si.

Este estudo abre novas formas de exploração da tradução, questionamentos e visão sobre o papel ao qual o tradutor está empenhado. O tradutor não deve se esquivar de ser co-artífice da linguagem, de trabalhar os símbolos e semi-símbolos permitindo que se concretize a capacidade do texto de falar por si, de desprender-se do papel. É possível entender que a mediação rara exercida pelo tradutor literária, se faz completa quando a atitude acima acontece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAN, Patrícia Peter dos Santos Zaquia. *A tradução da prosa poética de Katherine Mansfield em Português*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRGS: 2011. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/54084/000851155.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução, a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2005.

_____. A tradução como problema teórico, as estratégias do Logocentrismo e as mudanças de paradigma. In: *Trad Term*, 1, 1994, p. 39-48.

_____. Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o Reconhecimento da Diferença e a Perda da Inocência. In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 01, UFSC, 1996. p. 53-69.

BARBOSA. João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

BARBOSA. Heloísa Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução*. Campinas-SP: Editora Pontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BEAUVOIR, Simone. *Memórias de uma moça bem comportada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor: quatro traduções para o português*. Tradução de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

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

CAMPOS, Haroldo. *A ReOperação do Texto*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Da Tradução como Criação e como Crítica*. Metalinguagem. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2011.

CAMPOS, Plano-Piloto para Poesia Concreta. *Revista Noigandres*, n.4, 1958.

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

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *A teus pés*. *Poética*, 2013, p. 22.

DESLISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Os Tradutores na História*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DÊPÊCHE, Marie-France. A Tradução Feminista: Teorias e Práticas Subversivas Nísica Floresta e a Escola de Tradução Canadense. *Textos de História*, UnB, v. 8, n. 1-2, 2000.

DRUMMOND, C. D. *Os inocentes do Leblon em O sentimento do Mundo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

ECO, Humberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O êxtase da forma e as formas do Êxtase. *Revista USP*, São Paulo, n. 93, p.188-199, mar/mai, 2012.

GONÇALVES, Letícia de Sousa. A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Verríssimo: análise descritiva da tradução para o português de *Bliss & Other Stories*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Unesp-Assis: 2008. Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94119/goncalves_ls_me_assis.pdf?sequence=1>. Acesso em: 11 mar. 2015.

GOMES, A. de Freitas; OLIVEIRA, M. C. Castellões. Ana Cristina Cesar: tradutora de Katherine Mansfield. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 41-56, jan./jul., 2009. Disponível em: <<http://ipotesi.ufjf.emnuvens.com.br/ipotesi/article/download/413/387>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

JAKOBSON, R. *Aspectos Linguísticos da Tradução*. Linguística e comunicação. 20. ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 63.

MANSFIELD, Katherine. *Bliss and other stories*. Epub: Pinguin, 2010.

_____. *Felicidade e outras histórias*. Tradução Érico Veríssimo. Revista da Globo: RS, 1940.

_____. *Diário e cartas: Katherine Mansfield*. Trad. de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1996.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

MILTON, Jonh. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

MIZEKOWSK, Camilla Damian. *A Literatura Crítica e Confessional de Katherine Mansfield na Gênese do Romance da Nova Zelândia*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPR: 2008. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/19070/Trabalho%20Finalizado.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

MOUNIN, G. (1963). *Os Problemas Teóricos da Tradução*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: 1975.

OTTONI, Paulo. *Tradução Manifesta: double bind & acontecimento*. São Paulo: Edusp, 2005.

PAZ, Octávio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte – MG: FALE/UFMG, 2009.

POPPI, Carolina. Século XVII na França: Les Belles Infideles, Racine e o modelo dos clássicos antigos. *Revista USP*, n. 3, p. 29-43, 2013.

RONÁI, Paulo. *A tradução vivida*. 3 Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 27.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2011.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e abandono da identidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 158-171, dez.-fev., 1997-1998.

SOARES, Débora. Traduções e Desconstruções. *Revista do Sell*, UFTM, v. 1, n. 1, 2008.

SOARES, Daniel Aldo. *Crítica e Tradução*. Goiânia: Ed. Da PUC Goiás, 2011.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005, 533 p.

THEODOR, Erwin. *Tradução: Ofício e Arte*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: texto dos formalistas russos*. Trad. De Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

VERÍSSIMO, E. *Um certo Henrique Bertaso: pequeno retrato em que o pintor também aparece*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Trad. Laureano Pelegrin e outros. Bauru: EDUSC, 2002.

WYLER, Lia. *Língua, poetas e bacharéis*. Uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ANEXOS

Anexo A – O conto “Bliss” em inglês

“BLISS”

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

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

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

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

‘Yes, m’m.’

‘And has the fruit come?’

‘Yes, m’m. Everything’s come.’

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

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

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

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

‘Shall I turn on the light, m’m?’

‘No, thank you. I can see quite well.’

There were tangerines and apples stained with strawberry pink. Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet. Yes, that did sound rather far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them. She had thought in the shop: ‘I must have some purple ones to bring the carpet up to the table.’ And it had seemed quite sense at the time.

When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes, she stood away from the table to get the effect – and it really was most curious. For the dark table seemed to melt into the dusky light and the glass dish and the blue bowl to float in thair. This, of course, in her present mood, was so incredibly beautiful. . . . She began to laugh.

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

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

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

‘Has she been good, nanny?’

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

Bertha wanted to ask if it wasn’t rather dangerous to let her clutch at a strange dog’s ear. But she did not dare to. She stood watching them, her hands by her side, like the poor little girl in front of the rich girl with the doll.

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

‘Oh, nanny, do let me finish giving her her supper while you put the bath things away.’

‘Well, m’m, she oughtn’t to be changed hands while she’s eating,’ said nanny, still whispering. ‘It unsettles her; it’s very likely to upset her.’

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

‘Oh, I must!’ said she.

Very offended, nanny handed her over.

‘Now, don’t excite her after her supper. You know you do, m’m. And I have such a time with her after!’

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

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

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

When the soup was finished Bertha turned round to the fire.

'You're nice – you're very nice!' said she, kissing her warm baby. 'I'm fond of you. I like you.'

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

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

Down she flew. It was Harry.

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

'Yes, perfectly. Oh, Harry!'

'Yes?'

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

How strong the jonquils smelled in the warm room. Too strong? Oh, no. And yet, as though overcome, she flung down on a couch and pressed her hands to her eyes.

'I'm too happy – too happy!' she murmured.

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

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

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

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

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

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

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

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

‘Oh, yes!’ Mrs Norman Knight joined in the laughter. ‘Wasn’t that too absolutely creamy?’

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

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

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

‘It is the right house, isn’t it?’ he pleaded.

‘Oh, I think so – I hope so,’ said Bertha brightly.

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

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

‘But how dreadful!’ she cried.

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

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

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

And Mrs Norman Knight: ‘Oh, Mr. Warren, what happy socks?’

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

She wanted to cry: ‘I am sure there is – often – often!’

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

‘There he is, now.’

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

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

‘I wonder if Miss Fulton has forgotten?’

‘I expect so,’ said Harry. ‘Is she on the phone?’

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

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

‘Harry – don’t!’ warned Bertha, laughing up at him.

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

‘Am I late?’

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

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

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

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

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

‘Isn’t she very liée with Michael Oat?’

‘The man who wrote Love in False Teeth?’

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

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

‘I think I’ve come across the same idea in a lit-tle French review, quite unknown in England.’

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

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

When he looked up at her and said: 'Bertha, this is a very admirable soufflé!' she almost could have wept with childlike pleasure.

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

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

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

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

What she meant by that she did not know, and what would happen after that she could not imagine. While she thought like this she saw herself talking and laughing. She had to talk because of her desire to laugh.

'I must laugh or die.'

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

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

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

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

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

At that moment Miss Fulton 'gave the sign'.

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

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

'There!' she breathed.

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

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

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

Then the light was snapped on and Face made the coffee and Harry said: 'My dear Mrs Knight, don't ask me about my baby. I never see her. I shan't feel the

slightest interest in her until she has a lover,' and Mug took his eye out of the conservatory for a moment and then put it under glass again and Eddie Warren drank his coffee and set down the cup with a face of anguish as though he had drunk and seen the spider.

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

'You know, my dear, I am going to decorate a room for the Jacob Nathans. Oh, I am so tempted to do a fried-fish scheme, with the backs of the chairs shaped like frying pans and lovely chip potatoes embroidered all over the curtains.'

'The trouble with our young writing men is that they are still too romantic. You can't put out to sea without being seasick and wanting a basin. Well, why won't they have the courage of those basins?'

'A dreadful poem about a girl who was violated by a beggar without a nose in a lit-tle wood. . . .'

Miss Fulton sank into the lowest, deepest chair and Harry handled round the cigarettes.

From the way he stood in front of her shaking the silver box and saying abruptly: 'Egyptian? Turkish? Virginian? They're all mixed up,' Bertha realised that she not only bored him; he really disliked her. And she decided from the way Miss Fulton said: 'No, thank you, I won't smoke,' that she felt it, too, and was hurt.

'Oh, Harry, don't dislike her. You are quite wrong about her. She's wonderful, wonderful. And, besides, how can you feel so differently about someone who means so much to me. I shall try to tell you when we are in bed tonight what has been happening. What she and I have shared.'

At those last words something strange and almost terrifying darted into Bertha's mind. And this something blind and smiling whispered to her: 'Soon these people will go. The house will be quiet – quiet. The lights will be out. And you and he will be alone together in the dark room – the warm bed. . . .'

She jumped up from her chair and ran over to the piano.

‘What a pity someone does not play!’ she cried. ‘What a pity somebody does not play.’

For the first time in her life Bertha Young desired her husband.

Oh, she’d loved him – she’d been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And, equally, of course, she’d understood that he was different. They’d discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other – such good pals. That was the best of being modern.

But now ardently! Ardently! The word ached in her ardent body! Was this what that feeling of bliss had been leading up to? But then, then –

‘My dear,’ said Mrs Norman Knight, ‘you know our shame. We are the victims of time and train. We live in Hampstead. It’s been so nice.’

‘I’ll come with you into the hall,’ said Bertha. ‘I loved having you. But you must not miss the last train. That’s so awful, isn’t it?’

‘Have a whisky, Knight, before you go?’ called Harry.

‘No, thanks, old chap.’

Bertha squeezed his hand for that as she shook it.

‘Good night, goodbye,’ she cried from the top step, feeling that this self of hers was taking leave of them for ever.

When she got back into the drawing-room the others were on the move.

‘. . . Then you can come part of the way in my taxi.’

‘I shall be so thankful not to have to face another drive alone after my dreadful experience.’

‘You can get a taxi at the rank just at the end of the street. You won’t have to walk more than a few yards.’

‘That’s a comfort. I’ll go and put on my coat.’

Miss Fulton moved towards the hall and Bertha was following when Harry almost pushed past.

‘Let me help you.’

Bertha knew that he was repenting his rudeness – she let him go. What a boy he was in some ways – so impulsive – so – simple.

And Eddie and she were left by the fire.

‘I wonder if you have seen Bilks’ new poem called Table d’Hôte,’ said Eddie softly. ‘It’s so wonderful. In the last Anthology. Have you got a copy? I’d so like to show it to you. It begins with an incredibly beautiful line: ‘Why Must it Always be Tomato Soup?’”

‘Yes,’ said Bertha. And she moved noiselessly to a table opposite the drawing-room door and Eddie glided noiselessly after her. She picked up the little book and gave it to him; they had not made a sound.

While he looked it up she turned her head towards the hall. And then she saw . . . Harry with Miss Fulton’s coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: ‘I adore you,’ and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry’s nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: ‘Tomorrow,’ and with her eyelids Miss Fulton said: ‘Yes.’

‘Here it is,’ said Eddie. “‘Why Must it Always be Tomato Soup?’ It’s so deeply true, don’t you feel? Tomato soup is so dreadfully eternal.’

‘If you prefer,’ said Harry’s voice, very loud, from the hall, ‘I can phone you a cab to come to the door.’

‘Oh, no. It’s not necessary,’ said Miss Fulton, and she came up to Bertha and gave her the slender fingers to hold.

‘Goodbye. Thank you so much.’

'Goodbye,' said Bertha.

Miss Fulton held her hand a moment longer.

'Your lovely pear tree!' she murmured.

And then she was gone, with Eddie following, like the black cat following the grey cat.

'I'll shut up shop,' said Harry, extravagantly cool and collected.

'Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!'

Bertha simply ran over to the long windows.

'Oh, what is going to happen now?' she cried.

But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still.

Anexo B – Tradução de Érico Verissimo do conto “Bliss”

“FELICIDADE”

Apesar dos trinta anos Berta Young tinha ainda momentos como aquele em que desejava correr em vez de caminhar, dar passos de dança de um lado a outro da calçada, fazer rodar um arco, jogar alguma coisa para o ar e apanhá-la de novo, ou então ficar parada e rindo de... nada ... nada, simplesmente rindo.

Que é que podemos fazer se temos trinta anos e, ao dobrar a esquina de nossa própria rua, somos invadidos subitamente por uma sensação de felicidade – absoluta felicidade! – como se tivéssemos de repente engolido um rútilo pedaço deste sol da tardinha e ele estivesse a arder em nosso peito, a despedir um chuveiro de minúsculas faíscas em todas as partículas do nosso ser, até nos dedos das mãos e dos pés?...

Oh! não haverá um meio de exprimir essa sensação sem falar em “embriaguez edesordem”? Como a civilização é idiota! De que nos serve ter um corpo se somos obrigados a guardá-lo fechado num estojo como um violino raro, muito raro?

“Não, essa história de violino não é exatamente o que eu penso” – refletiu Berta Young, subindo a escada a correr, apalpando a bolsa à procura da chave – que tinha esquecido, como de costume – e sacudindo com ruído a caixa das cartas – “Não é o que eu penso, porque ... – Obrigada, Maria” – Entrou no “hall”. A “nurse” voltou?”

- Voltou, sim senhora.
- E as frutas vieram?
- Vieram, sim senhora. Veio tudo.
- Traze as frutas para cá, sim? Quero arranjà-las antes de subir.

Fazia lusco-fusco na sala de jantar e estava bastante fresco. Mas mesmo assim Berta tirou oncasaco; não podia suportar por mais tempo sua pressão; o ar frio caiu-lhe sobre os braços.

Em seu peito, porém, havia ainda aquela zona fulgurante e ardente – que emitia o chuveiro de minúsculas faíscas. Era quase insuportável. Ela mal ousava respirar com medo de avivar mais o fogo com seu sopro, e no entanto respirava, profundamente. Mal se aventurava a olhar para o espelho frio – mas olhou, e ele lhe mostrou a imagem de uma mulher radiante, de lábios trêmulos e sorridentes, com grandes olhos escuros e um ar de quem escuta, de quem espera que aconteça alguma coisa ... alguma coisa divina ... que ela sabe que deve acontecer ... infalivelmente.

Mary trouxe as frutas numa bandeja e com elas uma taça bojuda de vidro, um prato azul, muito bonito, com um lustro estranho, como se o tivessem mergulhado em leite.

- Quer que acenda a luz, Madame?

- Não, obrigada. Eu enxergo muito bem

Havia tangerinas e maçãs tingidas dum róseo de morango. Pêras amarelas, lisas como seda, uvas brancas cobertas duma tênue poeira de prata e mais um grande cacho de uvas cor-depúrpura. Estas últimas haviam sido compradas para sintonizar com o tapete novo da salade- jantar. Sim, parecia um pouco rebuscado e absurdo, mas fora essa a verdadeira razão por que Berta comprara as uvas cor-depúrpura. Pensara na loja: “Preciso de uvas duma cor que me traga o tapete para cima da mesa”. A idéia lhe parecera absolutamente sensata no momento.

Quando terminou de arrumar as duas pirâmides de frutas redondas e lustrosas, Berta recuou para ver o efeito. Era na verdade muito curioso. Porque a mesa escura parecia dissolver-se na penumbra e o prato de vidro e a taça azul davam a impressão de estar flutuando no ar. É claro que Berta, no estado de espírito em que se encontrava, achou aquilo duma beleza incrível ... Desatou a rir.

Apanhou a bolsa e o casaco e subiu correndo para o quarto da filha.

A “nurse” estava sentada a uma mesa baixa, dando de comer à Pequena B. recém saída do banho. O bebê vestia uma camisola de flanela branca e um casaquinho de lã azul; seus cabelos finos e escuros estavam penteados para cima, formando um penachinho muito engraçado. Ergueu os olhos e, quando viu a mãe, começou a pular.

- Vamos, meu amor, seja boazinha e coma tudo, - disse a “nurse”, apertando os lábios num jeito que Berta conhecia e que dava a entender que outra vez ela tinha entrado na “nursery” em momento impróprio.

- Ela se comportou direitinho, Nanny?

- Esteve uma riquezazinha toda a tarde – murmurou a “nurse”. – Fomos ao parque, eu me sentei num banco, tirei o nenê do carrinho, um cachorro grande chegou, botou a cabeça no meu joelho e ela agarrou as orelhas do cachorro e puxou. Ah! eu queria que a senhora visse...

Berta quis perguntar se não era um pouco perigoso deixar a menina pegar as orelhas de cachorros desconhecidos. Mas não teve coragem. Ficou a olhar para ambas, com os braços caídos ao longo do corpo, como a menina pobre diante da menina rica que tem uma boneca.

O bebê ergueu de novo os olhos para a mãe, olhou-a fixamente por um instante, sorriu dum modo tão encantador que Berta não pôde deixar de gritar:

- Oh, Nanny, deixa que eu acabe de dar a comidinha dela, enquanto tu arrumas as coisas do banho!

- Ora, Madame, não se deve trocar a mão que está dando a comida do nenê – retrucou Nanny, sempre num murmúrio. – Transtorna tudo e pode deixar a menina indisposta.

Que absurdo! De que valia ter uma filha se ela tinha de ser conservada – não num estojo como um violino raro, muito raro, - mas nos braços de outra mulher?

- Oh, eu quero! – insistiu Berta.

Muito ofendida, Nanny entregou-lhe o bebê.

- Agora não vá excitar a menina depois da comida. A senhora sabe que é que vai acontecer, Madame. Depois eu é que me vejo mal com ela!

Graças aos Céus! A “nurse” saiu do quarto com as toalhas do banho.

- Agora tu és da mamãe, minha riqueza – disse Berta quando o bebê se aconchegou a ela.

Comeu com delícia, espichando os lábios para a colher e depois sacudindo as mãos. Às vezes não queria soltar a colher; outras, mal Berta a enchia, ela a arremessava aos quatro ventos.

Quando a sopa terminou, Berta voltou-se para o fogo.

- Tu és boazinha ... muito boazinha! – disse ela, beijando o seu bebê quente.
– Gosto muito de ti. Adoro-te.

E, na verdade, ela amava tanto a Pequena B. – aquele seu pescocinho, quando ela se atirava para a frente, os delicados dedinhos dos pés, quando eles brilhavam transparentes à luz do fogo – amava-a tanto, que toda a sua sensação de felicidade lhe voltou. E de novo Berta não soube como exprimi-la – quê fazer com ela.

- Estão chamando a senhora ao telefone, - avisou Nanny, voltando em triunfo e arrebatando-lhe a “sua” B.

Berta desceu a correr. Era Harry.

- Ah, és tu, Ber? Olha aqui ... Vou chegar tarde. Tomo um táxi e sigo para casa o mais depressa possível; mas manda pôr o jantar dez minutos mais tarde, sim? Está combinado.

- Está, perfeitamente. Ó Harry!?

- Que é?

Que tinha ela a dizer? Nada. Só queria ficar por um momento em contacto com o marido. Seria absurdo gritar: “Mas não foi mesmo um dia divino?”

- Que é que há? – gritou a voz minúscula que vinha pelo fio.

- Nada. “Entendu” – respondeu Berta, pendurando o fone e achando que a civilização era a coisa mais idiota desta vida.

Tinham convidados para o jantar. Os Norman Knights – casal muito correto; ele estava para abrir um teatro e ela se entregava apaixonadamente à decoração de interiores; o jovem Eddie Warren, que acabara de publicar um livrinho de poesia e a quem toda a gente convidava para jantar; e finalmente “um achado” de Berta,

chamado Pearl Fulton. O que miss Fulton fazia, Berta ignorava. Tinham-se conhecido no clube e Berta se apaixonara pela moça, como sempre acontecia quando encontrava mulheres bonitas que apresentavam algo de estranho.

O provocante da história era que, embora tivessem saído e estado juntas um bom número de vezes em que acharam ocasião para conversar de verdade, Berta não pudera ainda compreender a sua “descoberta”. Até certo ponto Miss Fulton era franca numa maneira rara e maravilhosa; mas esse ponto era fixo, e além dele a moça não ia.

Haveria algo para além desse limite? Harry afirmava que não. Declarava-a “sem graça” e “fria como todas as louras, com um nadinha, talvez, de anemia cerebral”. Berta, porém, não concordava com o marido; pelo menos por enquanto.

- Não, o jeito que ela tem de sentar-se com a cabeça um pouco para o lado, sorrindo, esconde alguma coisa, Harry, e eu preciso descobrir o que é.

- Um bom estômago, com toda a probabilidade, - respondera ele.

Fazia questão de lançar água fria nos entusiasmos de Berta com respostas como estas: ...“fígado gelado, minha pequena” ou “pura flatulência”, ou “doença dos rins” ... e assim por diante. Por alguma estranha razão, Berta gostava disso, era um traço que admirava muito no marido.

Entrou na sala de visitas e acendeu o fogo; depois, apanhando uma por uma as almofadas que Maria dispusera com tanto cuidado, jogou-as para cima das cadeiras e dos divãs. Foi uma transformação: o quarto ganhou vida imediatamente. Quando estava para atirar a última almofada, Berta surpreendeu-se a apertá-la contra o corpo com paixão, com grande paixão. Isso, porém, não lhe apagou o fogo do peito. Oh, pelo contrário!

As janelas da sala se abriam para um balcão que dava para o jardim. No fundo, contra o muro, erguia-se uma pereira alta e esguia na sua mais rica floração; estava ali perfeita, serena contra o céu verde-jade. Berta não pôde deixar de sentir, mesmo daquela distância, que a árvore não tinha um só botão, uma só pétala fanada. Mais abaixo, nos canteiros do jardim, as tulipeiras vermelhas e amarelas, pesadas de flores, pareciam debruçadas sobre a penumbra. Arrastando o ventre um

gato cinzento deslizou através da relva, e um gato preto, sombra do primeiro, seguiu os passos. Ao vê-los tão resolutos e rápidos, Berta sentiu um calafrio estranho.

- Como os gatos dão arrepios na gente! – balbuciou ela. E, voltando-se da janela, começou a caminhar dum lado para outro...

Como era forte o perfume dos junquinhos no quarto morno... Forte demais? Oh, não! E no entanto, como se sentisse extenuada, ela se atirou num divã e apertou os olhos com as mãos.

- Sou feliz demais ... feliz demais! – murmurou.

Parecia-lhe ver contra as pálpebras a linda pereira de flores muito abertas, como um símbolo de sua própria vida.

Para falar a verdade, a verdade mesmo – tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como sempre, entendiam-se esplendidamente e eram na realidade boas camaradas. Tinham um bebê adorável. Não se preocupavam com questões de dinheiro. Possuíam aquela casa, aquele jardim e estavam em absoluto satisfeitos com ambas as coisas. Além disso, tinham boas relações – amigos modernos, vibrantes, escritores e pintores e poetas ou gente interessada em questões sociais – exatamente a espécie de amigos que ela desejava. E depois havia livros, música; ela descobrira uma costureirinha maravilhosa; eles iam viajar pelo estrangeiro no próximo verão e a nova cozinheira lhes fazia as mais soberbas omeletes...

- Eu sou absurda, absurda! – Ergueu-se; mas se sentiu completamente tonta, embriagada. Devia ser a primavera.

Sim, era a primavera. Agora ela estava tão cansada que não podia arrastar-se até o andar superior para se vestir.

Um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos e meias verdes. Não havia nenhuma intenção nisso. Ela pensara nessa combinação horas antes de ir até a janela da sala-devisitas, para contemplar o jardim.

Com um vestido macio de seda, Berta entrou no “hall” e beijou a Sra. Norman Knight, que estava tirando um engraçadíssimo casaco cor de laranja, com uma procissão de macacos negros bordados em toda a barra e na frente.

- Ora! Ora! Por que será que a classe burguesa é tão grosseira, tão supinamente desprovida de humour? Minha querida, só por um acaso é que estou aqui. Norman foi o deus do acaso. Porque os meus queridos macacos causaram um tal alvoroço no trem, que todos os passageiros se levantaram como um só homem e simplesmente me comeram com os olhos. Não riram... não acharam divertido... coisa que me teria agradado. Não. Ficaram apenas me contemplando de olhos parados ... e isso foi me deixando cada vez mais danada ...

- Mas o melhor da coisa – disse Norman, ajustando no olho um grande monóculo de aro de tartaruga – não te importas que eu conte a história, não é Face? (Em casa e entre amigos eles se chamavam um ao outro Face e Mug) ... pois o melhor da história foi quando Face, que já estava “até aqui” com a coisa, voltou-se para a mulher a seu lado e perguntou: “Nunca viu macaco em toda a sua vida?”

- Isso mesmo! – A sra. Norma Knight aderiu às risadas. – A história não foi mesmo de primeiríssima?

E o mais engraçado era que agora que estava sem casaco ela dava a impressão de ser uma macaquinha muito inteligente – que por sinal tinha feito aquele vestido de seda amarela com cascas de banana. E seus brincos de âmbar eram como pequenas nozes pendentes.

- Oh, “tristíssima decadência!” – disse Mug, parando diante do carrinho da Pequena B. – “Quando o carro do bebê vem para o “hall” ... – e completou com um gesto vago o resto da citação.

A campainha soou. Era Eddie Warren, pálido e magro (como de costume) e num estado de aflição aguda.

- Será que acertei a casa? Será? – perguntou, implorante.

- Oh, acho que sim...espero que sim – respondeu Berta com vivacidade.

- Aconteceu uma coisa tão “horrenda” com o condutor do táxi ... Era um sujeito sinistro. Não consegui fazê-lo parar. Quanto mais eu batia e gritava, mais depressa ele corria. E ao clarão da lua ali estava aquele estranho vulto de cabeça achatada, agachado sobre o volante...

Estremeceu, tirando uma imensa manta de seda. Berta notou que os carpins do recém chegado eram brancos também: efeito encantados.

- Mas que coisa horrível! – exclamou ela.

- Sim, na verdade – confirmou Eddie, seguindo-a até o salão.

- Eu me imaginei a correr através da Eternidade num táxi fora do tempo.

Eddie Warren conhecia os Norman Knights. Ia até escrever uma peça para N.K. quando o teatro dele começasse a funcionar.

- Então, Warren, como vai a peça? – perguntou Norman Knight, deixando cair o monóculo e dando ao olho tempo para subir um pouco à superfície ante de ser de novo comprimido pelo vidro.

A sra. Norman Knight:

- Oh, Mr Warren, que carpins de bom gosto!

- Folgo em saber que os aprecia – respondeu Warren, olhando para os pés. – Parecem ter ficado muito mais brancos depois que a lua subiu. – Voltou para Berta o rosto moço, magro e melancólico. – Há uma lua, a senhora sabe.

Ela teve vontade de gritar:

- Oh se sei! E quanto! ... quanto!

Eddie era na verdade uma criatura muito atraente. Mas Face também o era, agachada como estava agora diante do fogo e metida nas suas cascas de banana. E do mesmo modo Mug, que fumava um cigarro e dizia, ao bater-lhe a cinza:

- Por que tarda o esposo vosso?

- Cá está ele!

Plaf! – a porta da frente de abriu e fechou. Harry gritou:

- Alô, pessoal! Em cinco minutos estou de volta.

Ouviram-no subir os degraus de quatro em quatro. Berta não pôde deixar de sorrir; ela sabia como o marido gostava de fazer as coisas em alta pressão. No fim

de contas, que diferença faziam cinco minutos? Mas Harry se persuadia a si mesmo de que essa diferença tinha a mais alta importância. E depois fazia questão cerrada de descer para a sala extravagante fria e repousada.

Harry tinha um tal gosto pela vida! Como Berta lhe apreciava esse traço! E a sua paixão pela luta, por procurar em tudo que se erguia contra ele uma pedra de toque para a sua força e para a sua coragem ... Era outra característica que ela também compreendia. Mesmo quando isso em certas ocasiões o tornava talvez um pouco ridículo aos olhos de outras pessoas que o não conheciam bem ... Porque havia momentos em que Harry se atirava à guerra quando não existia guerra nenhuma ... Falando e rindo até o momento em que o marido entrou, (bem da maneira como ela imaginava) Berta não dera pela ausência de Pearl Fulton.

- Será que Miss Fulton esqueceu?

- Espero que sim, - disse Harry. – Ela telefonou?

- Ah! Parou aí um táxi. – Berta sorriu com aquele arzinho de proprietária que sempre assumia quando suas “descobertas” femininas eram novas e misteriosas. – Miss Fulton vive nos táxis.

- E se continuar assim vai engordar, - observou Harry com frieza, apertando a campainha para pedir o jantar. – Perigo tremendo para as mulheres louras...

- Não, Harry! – advertiu-lhe Berta, rindo.

Seguiu-se um breve momento de espera, risadas e conversas num tom de naturalidade e despreocupação um tanto exagerado. E depois Miss Fulton, toda vestida de prata, com os cabelos dum louro pálido circundado dum fita prateada, entrou sorrindo, com a cabeça um pouco inclinada para um lado.

- Chego atrasada?

- Não, absolutamente – respondeu Berta. – Vamos. – Tomou do braço de Miss Fulton e ambas caminharam para a sala de jantar.

Que era que havia no contacto daquele braço frio que podia atizar, avivar o fogo de Felicidade e com o qual Berta não sabia que fazer?

Miss Fulton não olhou para a amiga; mas ela raramente olhava as pessoas de frente. Suas pálpebras pesadas repousavam-lhe sobre seus lábios como se ela vivesse de escutar mais que de ver. Berta, porém, compreendeu de súbito, como se o mais demorado e íntimo dos olhares tivesse sido trocado entre ambas – como se elas se houvessem perguntado ao mesmo tempo: “Tu também?” – que Pearl Fulton, mexendo a linda sopa vermelha no prato cor-de-cinza, estava sentindo a mesma sensação que a dominava.

E os outros? Face e Mug, Eddie e Harry, com suas colheres subindo e descendo – passavam os guardanapos nos lábios, esmigalhavam pão, brincavam com os garfos e os copos, conversavam ...

- Encontrei-a na exposição de Alfa. Que criaturinha fantástica! Ela não só cortou os cabelos como também deu a impressão de ter tirado ao mesmo tempo um bom pedaço das pernas, dos braços, do pescoço, e daquele pobre narizinho...

- Ela não é muito “liée” a Michael Oat?

- O homem que escreveu “Amor com Dentes Postiços”?

- Ele quer escrever uma peça para mim. Um ato. Um homem. Resolve suicidar-se. Dá todas as razões pró e contra o suicídio. E bem quando o herói chega a uma resolução – cai o pano. A idéia não é do todo má.

- Que nome ele vai dar a peça? “Perturbações Digestivas”?

- Acho que já encontrei essa mesma idéia numa revistinha francesa absolutamente desconhecida na Inglaterra.

Não, os outros não participavam da mesma sensação ... Eles eram queridos, queridos – ela gostava de tê-los ali à sua mesa, de dar-lhes comidas, vinhos capitosos. De fato, ela ansiava por lhes dizer quanto os achava deliciosos, e como eles formavam um grupo decorativo, como pareciam completar-se e como lhe lembravam uma peça de Tchekof!

Harry apreciava o seu jantar. Fazia parte da sua ... – não da sua natureza, precisamente, e muito menos de sua pose – mas da sua ... nem sabia quê ... falar a respeito de comida e glorificar sua “cínica paixão pela carne branca da lagosta” e

pelos “verdes gelados de pistache verdes e frios como as pálpebras das dansarinas egípcias”.

Erguendo os olhos para a mulher, Harry disse:

- Berta, este “soufflée” está admirável! – Ela quase chorou de prazer infantil.

Oh! Por que era que se sentia aquela noite tão terna para com todo o mundo? Tudo era bom, tudo estava direito. Tudo que acontecia parecia encher-lhe mais e mais a taça já transbordante de felicidade.

E lá no fundo de seu espírito se erguia ainda a pereira. Devia estar prateada agora, à luz da lua do pobre Eddie, prateada como Miss Fulton que ali se achava sentada a rodar uma tangerina entre os dedos esguios, que eram tão pálidos que pareciam despedir luz.

O que simplesmente não podia compreender – o milagroso – era como ela tinha adivinhado com tanta exatidão e com tanta rapidez a alma de Miss Fulton. Porque Berta nunca duvidou nem por um momento da justeza de sua observação. E, no entanto, em que se baseava ela? Em menos que nada.

Creio que isso acontece muito raramente entre as mulheres. E nunca com os homens – pensou Berta. – Mas enquanto eu faço o café no salão talvez ela me dê um sinal”.

O que isso queria dizer, nem ela mesmo sabia. E o que ia acontecer depois, não podia imaginar.

Refletindo assim, Berta se descobriu a falar e a rir. Tinha de falar por causa de seu desejo de rir.

-Tenho de rir, senão morro.

Quando, porém, percebeu o cacoete engraçado que Face tinha de meter alguma coisa na parte da frente do corpete de seu vestido, como se escondesse ali também uma minúscula e secreta provisão de nozes, - Berta teve de enterrar as unhas nas próprias mãos para não soltar gargalhadas.

Finalmente o jantar terminou.

- Venham ver a minha nova máquina de café – convidou Berta.

- Só compramos uma máquina de café nova uma vez por quinzena – disse Harry. Dessa vez quem tomou do braço da dona da casa foi Face. Miss Fulton inclinou a cabeça e seguiu-as. O fogo se havia amortecido na sala, ficando reduzido a um vermelho e bruxoleante “ninho de filhotes de Fênix”, como disse Face.

- Não acendam a luz ainda. Está tão bonito...

De novo a sra. Norman Knight se acorou perto do fogo. Sempre estava com frio... Claro, pois está sem seu casaquinho de flanela vermelha – pensou Berta.

Naquele momento Miss Fulton “deu o sinal”.

- Tens jardim? – perguntou a voz fria e sonolenta.

A pergunta era tão estranha por ter partido da outra, que o mais que Berta pôde fazer foi obedecer. Atravessou o compartimento, afastou as cortinas e abriu as longas janelas.

- Pronto! – disse num sopro.

E as duas mulheres ficaram uma ao lado da outra a contemplar a esguia árvore florida. Embora estivesse em absoluta quietude, ela dava a impressão de, como a chama duma vela, espichar-se para o alto, apontar, tremer no ar puro, ficar cada vez mais alta aos olhos das duas amigas – quase a tocar a borda da lua redonda e prateada.

Quanto tempo ficaram elas como presas no círculo daquela luz imaterial, compreendendo-se uma a outra perfeitamente, como criaturas dum outro mundo, a se perguntarem a si mesmas o que deviam fazer neste mundo com todo aquele tesouro de felicidade que lhes ardia no peito e que lhes caía, em flores de prata, dos cabelos e das mãos?

Para sempre – ou por um instante? E Miss Fulton murmurou:

- “Sim, é isso mesmo.” Ou foi um sonho de Berta?

Depois a luz se acendeu bruscamente. Face fez o café e Harry disse:

- Minha prezada Sra. Knight, não me pergunte de minha filha. Nunca a vejo. Não sentirei por ela o mais leve interesse senão depois que ela tiver um noivo.

Mug tirou por um momento o olho da redoma e depois pô-lo de novo atrás do vidro. Eddie Warren bebeu o seu café e desceu a xícara com uma cara de angustia, como se tivesse visto e bebido uma aranha.

- O que quero fazer é dar aos moços uma oportunidade. Acho que Londres está regorgitante de peças de primeira ordem que ainda não foram escritas. O que quero dizer-lhes é isto:

“Aqui está o teatro. Toquem para diante!”

- Tu sabes, meu querido, eu vou decorar um quarto para os Jacó Nathan. Ah! Estou muito tentada a desenvolver o tema do peixe-frito, fazer as costas das cadeiras em forma de frigideira e bordar lindas batatinhas fritas nas cortinas.

- A dificuldade com os nossos escritores moços é que eles ainda são românticos demais. Não podemos ir para o mar sem ficar mareados e precisar duma bacia. Então por que não têm eles a coragem dessas bacias?

- Um poema tremendo em torno duma donzela que foi violada num pequeno bosque por um mendigo sem nariz.

Miss Fulton mergulhou na poltrona mais funda e Harry ofereceu cigarros à roda.

Pela maneira como ele ficou na frente da moça a sacudir a caixa de prata e a dizer abruptamente: “Egípcio? Turco? Virginiano? Estão todos misturados”. – Berta compreendeu que ele não só aborrecia Miss Fulton como também lhe tinha verdadeira antipatia. E chegou à conclusão, pelo jeito como Miss Fulton disse: “Não, obrigado, não fumo” – de que ela também percebia aquilo e se sentia ferida.

- Oh, Harry, não lhe queiras mal. Ela é admirável, admirável. E, além disso, como podes sentir diferentemente de tua mulher para quem “ela” significa tanto? Vou tentar dizer-te quando estivermos na cama hoje, tudo que tem acontecido. O que nós sentimos juntas...

Ao dizer para si mesma estas últimas palavras alguma coisa estranha e quase terrível cruzou o espírito de Berta. E essa coisa cega e sorridente lhe cochichou:

“Em breve essa gente toda vai embora. A casa ficará quieta, quieta. As luzes apagadas. E tu e ele estarão a sós juntinhos no quarto escuro – na cama quente...”

Berta saltou da cadeira e correu para o piano.

- Que pena não haver quem toque! – gritou. – Que pena não haver quem toque!

Pela primeira vez em sua vida Berta Young desejou seu marido.

Oh! ela o amava – ela o amara, sempre, estava claro, de outra maneira, mas não exatamente “daquela”. E era do mesmo modo ardente que ela compreendia que Harry estava diferente. Tinham discutido isso tantas vezes! No principio ela ficara terrivelmente atormentada. Eles eram tão francos um com o outro, tão bons camaradas. Era a melhor maneira que tinham de serem modernos.

Mas agora, com que ardor, com que ardor! A palavra lhe doía no corpo ardente! Era a isso que aquele sentimento de felicidade a conduzia? Mas então, então...

- Minha querida – disse a sra. Norman Knight – tu sabes da nossa fraqueza: somos vítimas do horário do trem. Moramos em Hampstead. Foi uma noitada tão agradável!

- Vou contigo até o “hall” – disse Berta. – Fiquei contente por teres vindo. Mas vocês não devem perder o último trem. É desagradável, não é mesmo?

- Tomas um “whisky”, Knight, antes de ir? – perguntou Harry.

- Não, obrigado, meu velho.

Diante desta resposta, Berta apertou-lhe a mão e sacudiu-a

- Boa noite, adeus! – gritou ela do alto da escada, sentindo que aquele seu “eu” se estava despedindo das visitas para sempre.

Quando voltou para o salão os outros já se erguiam.

- ... Então pode ir até certo ponto no meu táxi.

- Ficarei reconhecidíssimo se não tiver de enfrentar outra corrida sozinho, depois da minha horrível peripécia.

- Podes apanhar um taxi na estação, lá na extremidade da rua. Não precisas caminhar mais que uns poucos metros.

- É um consolo. Vou botar o casacão.

Miss Fulton moveu-se rumo do “hall” e Berta ia segui-la quando Harry se precipitou, empurrando-a quase.

- Permita que eu a ajude.

Berta sabia que o marido se estava arrependendo de sua rudeza; deixou-o ir. Harry tinha coisas de criança – era tão impulsivo, tão ... simples.

Eddie e ela ficaram ao pé do fogo.

- Eu só queria saber se a senhora leu o novo poema de Bilks chamado “Table d’Hôte” – perguntou ele maciamente. – É admirável. Está na última Antologia. Tem um exemplar? Eu teria muito prazer em mostrá-lo à senhora. A primeira linha é duma beleza incrível: “por que é que sempre há sopa de massa”?

- É? – fez Berta. E pôs-se a andar sem ruído para a mesa que ficava em frente à porta da sala. Eddie se esgueirou, seguindo-a em silêncio; Berta apanhou um pequeno livro e deu- a Eddie; não tinham produzido o menor ruído.

Enquanto o jovem examinava o volume, Berta voltou a cabeça para o “hall”. E viu ... Harry com o casaco de Miss Fulton no braço e Miss Fulton de costas com a cabeça inclinada. Harry jogou longe o casaco, pôs as mãos nos ombros da moça e voltou-a violentamente para si. Seus lábios disseram: “Eu te adoro” e Miss Fulton pôs os dedos de luar nas faces dele e sorriu o seu sorriso sonolento. As narinas de Harry palpitararam; os lábios se lhe fecharam crispados num rictus horrendo, quando ele cochichou: “Amanhã”. E com as pálpebras Miss Fulton fez: “Sim”.

- Aqui está – disse Eddie. – Por que é que sempre há sopa de massa?” É uma profunda verdade, não sente assim? Sopa de massa é uma coisa tremendamente eterna.

- Se a senhorita prefere ... - disse Harry no “hall” em voz muito alta. – Posso telefonar pedindo um táxi.

Oh, não. Não é necessário – recusou Miss Fulton. Caminhou para Berta e lhe deu a apertar os dedos esguios.

- Adeus. Muito, muito obrigada.

- Adeus, - respondeu Berta.

Miss Fulton reteve a mão da outra por mais tempo.

- A tua Pereira é linda! – murmurou.

E depois se foi. Eddie seguiu-a, como o gato preto atrás do gato cinzento.

- Vou fechar a casa – disse Harry com uma frieza e uma calma exageradas.

- Como é linda a tua pereira ... pereira ... pereira!

Berta correu para as janelas.

- Oh, que será que vai acontecer agora? – gritou. Mas a Pereira estava tão linda como sempre, e como sempre florida e tranqüila.

Anexo C – Tradução de Ana Cristina Cesar do conto “Bliss”

“ÊXTASE”

Apesar de 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.

O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase! – como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo?

Não há como explicar isso sem soar “bêbado e desordeiro”? Que idiota que é a civilização! Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro?

“Não, isso de violino, não é bem o que eu quero dizer”, pensou Bertha correndo escada acima e catando na bolsa a chave – que ela esquecera, como sempre – e sacudindo a caixa do correio. “Não é bem isso, porque – obrigada, Mary”, disse entrando no vestibulo, “a babá já voltou?”.

“Já, sim senhora.”

“E as frutas, chegaram?”

“Sim senhora. Já chegou tudo.”

“Traga as frutas para a sala de jantar por favor que eu quero fazer um arranjo antes de subir.”

Estava escuro e um tanto frio na sala de jantar. Mesmo assim Bertha tirou fora o casaco: impossível suportá-lo apertado nos seus braços.

Mas no seu peito ainda havia aquela ardência – aquela irradiação de centelhas que queimavam. Era quase insuportável. Bertha mal ousava respirar com medo de atíçar esse fogo, e no entanto ele respirava, respirava profundamente. Mal ousava se olhar no espelho gelado – mas olhou sim, e o espelho devolveu uma

mulher radiante, com lábios que sorriam, que tremiam, e olhos grandes, escuros, e um ar de escuta, de expectativa de que alguma coisa ... divina acontecesse ... que ela sabia que tinha de acontecer ... infalivelmente.

Mary trouxe as frutas numa bandeja e uma travessa de louça, e um prato azul muito lindo, com um estranho brilho, como se tivesse sido banhado em leite.

“Posso acender a luz, madame?”

“Não, obrigada. Ainda está dando para ver.”

Havia tangerinas e maçãs tocadas por manchas avermelhadas. Havia peras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas, comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala. Que idéia pomposa e absurda! Mas na verdade ela havia comprado as uvas exatamente por essa razão. “Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa”, ela pensara na loja, e o seu desejo lhe parecera então absolutamente sensato.

Ao terminar o arranjo – duas pirâmides de brilhantes formas arredondadas – Bertha se afastou um pouco para apreciar o efeito, que lhe pareceu extraordinário. A mesa escura parecia se dissolver na penumbra e o prato de louça e a travessa azul pareciam soltos no ar. E no seu atual estado de espírito a visão era tão incrivelmente bela ... Bertha começou a rir.

“Não, não. Eu estou ficando histérica.” E ela agarrou a bolsa e o casaco e correu escada acima para o quarto do bebê.

A babá estava sentada numa mesa baixa dando de jantar para a pequena B já de banho tomado. O bebê vestia uma camisolinha branca de flanela e um casaco de lã azul, o cabelo castanho muito fino penteado para cima num rabinho engraçado, e ao ver a mãe começou a pular.

“Vamos lá, meu bem, come tudo como uma boa menina”, disse a babá torcendo a boca de um jeito que Bertha já conhecia e que significava que ela havia chegado outra vez no momento errado.

“Ela ficou boazinha, babá?”

“Ela foi um amor a tarde toda”, murmurou a babá. “A gente foi ao parque e eu sentei e tirei ela do carrinho e apareceu um cachorro enorme e ele deitou a cabeça no meu colo e ela agarrou a orelha dele e deu um puxão, só vendo!”

Bertha queria perguntar se não era perigoso deixar um bebê agarrar a orelha de um cachorro estranho. Mas não ousava, e ficou ali, olhando, as mãos abanando, como amenininha pobre em frente da menininha rica com a boneca.

O bebê olhou para a mãe outra vez e riu tão bonito que Bertha não se conteve:

“Babá, deixa que eu termino de dar a comida dela enquanto você arruma as coisas do banho.”

“Não é bom para ela mudar de mãos durante a refeição”, respondeu a babá ainda num murmúrio. “Agita, pode perturbar o bebê.”

Que absurdo tudo aquilo. Para que então ter um bebê se é preciso mantê-lo guardado – não num estojo como um violino muito raro – mas nos braços de outra mulher?

“Por favor!”

Muito ofendida, a babá passou o bebê para a mãe.

“Agora, não a excite depois do jantar. A senhora sabe. Depois ela me dá um trabalho!”

Ainda bem! A babá saíra do quarto com as coisas do banho.

“Agora você é só minha, meu tesouro”, disse Bertha, e o bebê se encostou contra o seu colo.

Ela comeu que foi um encanto, fazendo bico para a colher e sacudindo as mãozinhas. Às vezes ela não soltava a colher; e outras vezes, assim que Bertha enchia uma colherada, era comida para os quatro ventos.

Terminada a sopa, Bertha se virou para a lareira.

“Você é um amor – um amor!” disse beijando o seu bebê tão quietinho. “Eu gosto muito de você. Eu gosto muito de você.”

E realmente, ela amava tanto a pequena B – seu pescocinho se inclinando para a frente, seus dedinhos do pé que brilhavam transparentes contra o fogo da lareira – e toda aquela sensação de êxtase voltou novamente, e novamente ela não sabia como exprimir aquilo – e o que fazer daquilo.

“Telefone para a senhora” – era a babá que voltava triunfante e agarrava a sua pequena B.

Voando escada abaixo. Era Harry.

“Ah, é você, Bertha? Olha, eu vou chegar atrasado. Pego um táxi e venho assim que puder, e aí você tira o jantar em dez minutos, está bem? Tudo bem?”

“Tudo ótimo. Harry!”

“Quê?”

O que é que ela tinha a dizer? Nada. Ela não tinha nada a dizer. Ela só queria um contato com ele por um momento. Ela não podia exclamar como louca, “Não foi um dia divino!?”

“Que foi?” martelou a vizinha do outro lado.

“Nada. Entendu”, e Bertha desligou considerando que a civilização era muito mais que meramente idiota.

Havia convidados para o jantar. Os Norman Knights – um casal sólido -, ele ia abrir um teatro, ela era entusiasmada por decoração de interiores; o jovem Eddie Warren, que tinha acabado de publicar um pequeno livro de poesia e que todo mundo estava convidando para jantar, e um “achado” de Bertha chamado Pearl Fulton. O que Miss Fulton fazia Bertha na sabia ao certo. Elas haviam se encontrado no clube e Bertha se apaixonara por ela, como se apaixonava sempre por belas mulheres com alguma coisa de estranho.

O mais desconcertante nisso tudo era que apesar de terem se encontrado várias vezes e conversado bastante, Bertha não conseguia entendê-la exatamente.

Até um certo ponto Miss Fulton era extraordinariamente, maravilhosamente franca, mas havia um certo ponto – e daí ela não passava.

Havia alguma coisa além? Harry dizia “Não”. Achava-a insípida, e “fria como todas aslouras, talvez com um toque de anemia cerebral”. Mas Bertha não podia concordar; pelo menos ainda não.

“O jeito dela se sentar com a cabeça meio inclinada para o lado, e sorrindo, há qualquer coisa por trás disso, Harry, e eu preciso descobrir o que é.”

“Muito provavelmente um bom estômago”, respondia Harry.

Ele fazia questão de provocá-la com respostas no gênero ... “fígado congelado, menina”, ou “pura flatulência”, ou “mal dos rins” ... e assim por diante. Por alguma estranha razão Bertha gostava disso e quase que o admirava por falar assim.

Bertha passou para a sala de estar e acendeu a lareira; e então, uma a uma, atirou nas poltronas e sofás todas as almofadas que Mary havia arrumado tão cuidadosamente. Que diferença – a sala tomou vida imediatamente. No momento em que ia jogar a última almofada, surpreendeu-se retendo-a contra o corpo e abraçando-a com paixão – com paixão. Mas o fogo não se extinguia no seu peito. Ah, pelo contrário!

As janelas da sala se abriam para uma varanda que dava pra o jardim. No extremo oposto, contra o muro, havia uma árvore alta e esguia, em flor, luxuriantemente em flor, perfeita, como se apaziguada contra o céu de jade. Bertha não podia deixar de notar, mesmo a distância, que não havia na árvore nem um broto por abrir, nem uma pétala esmaecida. Embaixo, nos canteiros, tulipas amarelas e vermelhas pareciam inclinar-se sob o próprio peso contra a penumbra da tarde. Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou 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.

“Gatos são coisas aflitivas!” gaguejou, e afastou-se da janela, e começou a andar de um lado para o outro...

Como os junquinhos perfumavam a sala quente! Demais? Não, não demais. E como se subitamente invadida por alguma coisa, Bertha atirou-se no sofá e apertou os olhos contra as mãos.

“Eu estou feliz demais – demais!” murmurou.

E parecia ver dentro de suas pálpebras a maravilhosa árvore do jardim, completamente em flor, como um símbolo da sua própria vida.

Era verdade – ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como nunca, davam-se esplendidamente bem, eram realmente bons companheiros. Ela tinha um bebê adorável. Não havia que se preocupar com dinheiro. A casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios. E os amigos – amigos modernos, envolventes, escritores e pintores e poetas ou pessoas interessadas em questões sociais -, exatamente os amigos que eles desejavam. E havia livros, e a música, e uma ótima costureirinha recém-descoberta, e eles iam viajar para o exterior no verão, e a cozinheira nova fazia omeletes fantásticas ...

“Eu estou ficando louca. Louca!” E ela sentou-se; mas sentia-se tonta, bêbada. Devia ser a primavera. Claro, era a primavera. E agora ela estava tão cansada que não podia nem ao menos se arrastar acima para se vestir.

Um vestido branco, um colar de contas de “Eu estou ficando louca. Louca!” E ela sentou-se; mas sentia-se tonta, bêbada. Devia ser a primavera. Claro, era a primavera. E agora ela estava tão cansada que não podia nem ao menos se arrastar acima para se vestir. Um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos verdes e meias de seda. Não fora intencional. Ela havia imaginado essa combinação horas antes de ter se deixado ficar diante da janela da sala.

As pregas do vestido farfalharam suavemente entrando no vestíbulo, e Bertha beijou a sra. Norman Knight, que tirava um casaco laranja dos mais divertidos, com uma fileira de macacos pretos em volta da bainha e subindo pela frente.

“Mas por quê? Por quê? Por que a classe média é tão indigesta – tão completamente sem senso de humor? Minha querida, é por pura sorte que eu estou aqui esta noite – Norman foi o meu anjo protetor. Os meus macacos queridos causaram um verdadeiro escândalo no trem – chegou ao ponto do trem inteiro

simplesmente me devorar com os olhos. Ninguém riu, ninguém achou graça, nada disso que eu teria adorado. Simplesmente me devoravam com os olhos – e eu me entediei como o diabo.”

“Mas o máximo aconteceu”; continuou Norman ajeitando o seu enorme monóculo de aro de tartaruga, “você não se importa se eu contar, se importa, Careta?” (Em casa e entre amigos eles sempre se tratavam de Careta e Coroa.) “O máximo foi quando ela já saturada se virou para a mulher ao lado e disse: ‘A senhora nunca tinha visto um macaco antes?’”

“Ah, é verdade!” riu junto sra. Norman Knight. “Isso não foi absolutamente o máximo?”

E o mais engraçado era que sem o casaco ela se parecia definitivamente com um macaco muito inteligente que até tivesse feito para si mesmo, com cascas de banana, aquele vestido amarelo de seda. E os brincos de âmbar eram exatamente como duas minúsculas castanhas penduradas.

“Trágica queda foi aquela, compatriotas!” recitou Coroa parando em frente do carrinho da pequena B. “Quando o carrinho do bebê chegou à porta – “ e ele abandonou a citação no meio do caminho com um gesto.

A campainha tocou. Era o magro e pálido Eddie Warren, como sempre em estado de aflição aguda.

“Essa é a casa certa, não é?”

“Acho que sim – espero que sim”, respondeu Bertha efusivamente.

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

E Eddie estremeceu todo ao tirar fora o imenso cachecol de seda. Bertha notou que suas meias também eram brancas – muito atraente.

“Mas que horror!” exclamou.

“Realmente, foi um horror”, disse Eddie e seguiu atrás para a sala. “Eu me vi conduzido através da Eternidade num táxi intemporal...”

Eddie já conhecia os Knights, e até ia escrever uma peça para NK quando o esquema do teatro saísse.

“Então, Warren, como vai a peça?” perguntou Norman Knight deixando cair o monóculo e dando um minuto para o olho voltar à superfície antes de atarraxá-lo outra vez.

E a sra. Norman Knight: “Ah, mas que escolha tão feliz de meias, sr. Warren!”

“Fico tão contente que a senhora tenha gostado”, disse Eddie mirando os próprios pés. “Elas parecem que ficaram muito brancas desde que a lua surgiu no céu.” E voltando o rosto fino e angustiado para Bertha: “Tem lua cheia hoje, sabe?”

Ela queria gritar: “Eu sei que tem – eu sei – eu sei!”

Ele era uma pessoa tão sedutora. Mas Careta também era, encolhida junto ao fogo nas suas cascas de banana, e Coroa também, fumando um cigarro e dizendo ao bater a cinza: “Por que deve o noivo sempre tardar?”

“Aí vem ele!”

Bang – a porta da frente abriu e fechou. Harry gritou:

“Alô, todo mudo. Desço em cinco minutos”. E todo mundo ouviu que ele zunia escada acima. Bertha não pôde deixar de sorrir; ela sabia o quanto ele gostava de fazer as coisas sob alta pressão. O que importavam cinco minutos afinal de contas? Mas ele fingiria para si mesmo que cinco minutos importavam acima de tudo. E faria questão de entrar na sala extravagantemente calmo e contido.

Harry tinha tanto gosto pela vida. Como ela apreciava isso nele. E a sua paixão pela luta – por procurar em tudo que lhe aparecia pela frente mais um teste do seu poder e da sua coragem – ela também entendia. Mesmo quando, ocasionalmente, diante de quem não o conhecia direito, ele ficava talvez um pouquinho ridículo... Havia horas em que ele entrava em riste na batalha onde não havia batalha alguma... Bertha falava e ria e tinha até se esquecido inteiramente, até

o momento em que ele entrou na sala (exatamente como ela imaginara), que Pearl Fulton ainda não havia chegado.

“Será que Miss Fulton se esqueceu?”

“Parece que sim”, disse Harry. “Ela tem telefone?”

“Ah, aí vem um táxi.” E Bertha sorriu com aquele seu arzinho de propriedade que elasempre assumia quando seus achados eram mulheres novas e misteriosas. “Ela vive dentro de táxis.”

“Vai engordar se continuar assim”, disse Harry friamente, tocando a campainha para o jantar. “Grave perigo que correm as mulheres louras.”

“Harry – por favor”, admoestou Bertha, rindo dele.

Passou-se um outro breve momento, em que todos esperaram, rindo e conversando, um pouco à vontade demais, um pouco descontraídos demais. E então Miss Fulton toda de prateado, com uma tira de prata prendendo o cabelo louro muito claro, entrou sorrindo, acabeça ligeiramente inclinada para o lado.

“Me atrasei muito?”

“De jeito nenhum. Entre”, disse Bertha dando-lhe o braço, e passaram para a sala de jantar.

O que é que havia no contato com aquele braço que atiçava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo?

Miss Fulton não olhou para ela; mas Miss Fulton raramente olhava diretamente para as pessoas. Suas pálpebras se fechavam pesadamente e aquele estranho meio sorriso ia e vinha dos seus lábios como se ela vivesse de ouvir e não de ver. Mas Bertha sabia, subitamente, como se elas tivessem trocado o olhar mais longo e íntimo – como se elas tivessem dito uma para a outra: “Você, também?” – que Pearl Fulton, ao mexer a bela sopa vermelha no prato cinza, estava sentindo exatamente o que ela estava sentindo.

E os outros? Careta e Coroa, Eddie e Harry, colheres subindo e baixando, guardanapos tocando lábios, migalhas de pão, tilintar de garfos e copos e conversar.

“Encontrei com ela no Alpha Show – uma criaturinha esquisitíssima. Além de cortar fora o cabelo, ela parece que também tirou um bom pedaço das pernas e dos braços e do pescoço e do pobre narizinho também.”

“Ela não está muito liée com Michael Oat?”

“Aquele que escreveu Amor e Dentadura?”

“Ele quer escrever uma peça para mim. Ato único. Um único personagem que decide se suicidar. Passa a peça enumerando todas as razões a favor e contra. E justo quando ele se decide por uma coisa ou por outra – pano. Não é má idéia.”

“Como é que a peça vai se chamar? ‘Mal de estômago’?”

“Se não me engano, eu já dei com a mesma idéia numa revista francesa não muito conhecida aqui.”

Não, eles não sentiam a mesma coisa. Eram todos uns amores – uns amores – e ela adorava tê-los ali, na sua mesa, e dar-lhes comida e vinho esplendidos. Ela até desejaria dizer-lhes que ótimos todos eles eram, e que grupo tão decorativo que formavam, e como pareciam deslanchar uns aos outros e como a lembravam de uma peça de Tchekov!

Harry estava degustando o jantar com prazer. Era parte da sua – não bem da sua natureza, e certamente não da sua pose – bem, ou de uma coisa ou de outra – falar de comida e se vangloriar da sua “paixão desenfreada pela carne branca da lagosta” e “sorvetes de pistache – verdes e frios como as pálpebras das dançarinas egípcias”.

Então ele olhou para ela e disse: “Bertha, este soufflé está admirável” e ela poderia ter chorado de prazer como uma criança.

Por que sentia tanta ternura pelo mundo inteiro nessa noite? Tudo estava bom – e certo. Tudo que acontecia parecia encher outra vez até a borda a taça transbordante do seu êxtase.

E no fundo da sua mente ainda havia a árvore, que devia estar toda prateada agora, à luz da lua do pobre Eddie querido, prateada como Miss Fulton, que estava ali sentada virando uma tangerina nos seus dedos finos e pálidos que pareciam emanar uma luz.

O que era simplesmente incompreensível – e mágico – era como ela havia sido capaz de adivinhar tão perfeitamente e instantaneamente o estado de espírito de Miss Fulton. Nem por um momento ela duvidara de que sabia, e no entanto o que havia de concreto? Menos que nada.

“Acho que isso acontece muito raramente entre as mulheres. Nunca entre homens” pensou Bertha. “Enquanto eu preparo o café na sala, talvez ela me ‘faça um sinal’.”

O que aquilo queria dizer ela não sabia, e o que poderia acontecer depois ela não podia imaginar.

Enquanto essas coisas lhe passavam pela cabeça, ela se viu conversando e rindo. Era preciso conversar para controlar o seu desejo de rir.

“Eu rio ou morro.”

E então ela notou a mania engraçada de Careta enfiar alguma coisa no decote – como se ali também ela guardasse uma minúscula provisão secreta de castanhas – e Bertha teve de enterrar as unhas nas palmas das mãos para não rir demais.

O jantar terminou finalmente. “Venham ver a minha nova cafeteira”, disse Bertha.

“E só de quinze em quinze dias que nós trocamos de cafeteira”, disse Harry. Careta foi quem deu o braço a Bertha dessa vez; Miss Fulton seguiu atrás, inclinando a cabeça para o lado.

Na sala de jantar, o fogo havia esmaecido e agora, vermelho, tremeluzindo, parecia, segundo Careta, um “ninho de filhotes de fênix”.

“Não acenda a luz ainda. Está tão bonito.” E lá se enroscou ela novamente junto ao fogo. Sempre com frio, “agora que o mico do realejo está sem o seu casaquinho vermelho de flanela”, pensou Bertha.

Nesse momento Miss Fulton “fez o sinal”.

“Você tem um jardim?” disse a voz calma e sonolenta

Foi tão sublime da parte dela que Bertha pôde apenas obedecer. Atravessou a sala, abriu as cortinas e as longas janelas.

“Aí está!” disse num alento.

E as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor. Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas – quase tocar a borda da lua cheia prateada.

Por quanto tempo elas ficaram ali? Era como se as duas estivessem presas naquele círculo de luz extraterrena, entendendo-se uma à outra perfeitamente, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que fazer neste mundo com todo aquele tesouro sublime que queimava dentro do peito e /se derramava em flores prateadas pelos seus cabelos e mãos?

Para sempre – ou por um segundo? E Miss Fulton murmurara mesmo “Sim, exatamente isso” ou Bertha havia sonhado?

Então a luz acendeu de repente e Careta fazia café e Harry dizia “Minha querida, não me pergunte nada sobre o bebê. Eu nunca vejo a minha filha. E não vou me interessar o mínimo até o dia em que ela arranjar um amante”, e Coroa tirava por um minuto o olho da estufa e outra vez o metia sob vidro e Eddie Warren bebia café e pousava a xícara com uma expressão de angústia como se ele tivesse engolido uma aranha e percebido.

“O que eu quero é abrir um espaço para os novos. Londres está simplesmente fervilhando com peças de primeira que ainda não foram escritas. O que eu quero é dizer ‘Aí está o teatro. Vão em frente’.”

“Sabe, meu bem, e vou fazer a decoração da sala dos Jacob Nathans. Estou tão tentada a montar em esquema ‘peixe frito’, com o espaldar das cadeiras em forma de frigideira e lindas batatas fritas bordadas na cortinas.”

“O problema com os nossos novos escritores é que eles ainda são românticos demais. Não se pode embarcar num navio sem enjoar e precisar de uma boa bacia. Por que não ter a coragem de pedir a bacia?”

“Um poema pavoroso sobre uma menina que é violada por um mendigo sem nariz num bosque...”

Miss Fulton se afundou na poltrona mais funda e macia e Harry ofereceu cigarros para o grupo.

Pelo jeito dele, ali na frente dela, sacudindo a caixa de prata e dizendo bruscamente: “Egípcios? Turcos? Virgínias? Estão todos misturados”, Bertha percebeu que ela não apenas o irritava; ele definitivamente não gostava dela. E pelo jeito de Miss Fulton dizer “Não, obrigada, não quero fumar”, Bertha decidiu que ela também sentia o mesmo, e estava ofendida.

“Harry, não a deteste. Você está enganado a respeito dela. Ela é maravilhosa, maravilhosa. E além do mais como é que você pode sentir tão diferente a respeito de alguém que significa tanto para mim? Hoje à noite na cama vou tentar contar o que se passou entre nós. O que ela e eu compartilhamos.”

Junto com essas últimas palavras, alguma coisa de estranho e quase aterrorizante cruzou o seu pensamento. Uma coisa cega, que sorria e murmurava: “Logo essas pessoas vão partir. A casa vai ficar quieta, muito quieta. As luzes apagadas. E você e ele sozinhos, juntos, no quarto escuro, na cama quente...”

Bertha levantou-se num ímpeto da poltrona e correu para o piano.

“Que pena que ninguém toca!” falou bem alto. “Que pena que ninguém toca.”

Pela primeira vez na vida de Bertha Young desejou o seu marido.

Ela o tinha amando, claro, e tinha estado apaixonada por ele, mas nunca exatamente daquele jeito. E ela havia compreendido, é claro, que ele era diferente. Eles haviam discutido tantas vezes sobre isso. A princípio, ela se preocupara

terrivelmente ao descobrir que era tão fria, mas depois de um tempo não parecia mais importar. Eles eram tão francos um com o outro – tão bons companheiros. Nisso residia o melhor de ser moderno.

Mas agora – ardentemente! ardentemente! A palavra doía no seu corpo ardente! Era para aí que a levava toda aquela sensação de êxtase? Mas então, então –

“Minha querida”, disse a sra. Norman Knight, “você sabe o nosso drama. Nós somos vítimas do tempo e dos trens. Moramos em Hampstead. Foi tudo ótimo.”

“Vou com vocês até a porta”, disse Bertha. “Adorei vocês terem vindo. Mas vocês não podem perder o último trem. Que coisa irritante, não é mesmo?”

“Um uísque antes de ir, Knight?” chamou Harry.

“Não obrigado, meu velho.”

Bertha apertou a mão dele mais um pouco em gratidão.

“Boa-noite, boa-noite”, ela gritou do último degrau, sentindo que uma parte dela se despedia deles para sempre.

Ao voltar para a sala, os outros estavam de partida.

“... e você pode vir parte do caminho no meu táxi.”

“Eu fico tão grato de não ter que enfrentar sozinho um outro motorista depois da minha terrível experiência.”

“Vocês podem pegar um táxi num ponto bem no fim da rua. Só precisa andar um pouquinho.”

“Ainda bem. Vou buscar o meu casaco.”

Miss Fulton dirigiu-se para a entrada e Bertha ia seguindo atrás quando Harry quase a empurrou.

“Deixa que eu ajudo.”

Bertha sabia que ele estava arrependido da sua indelicadeza – e deixou-o passar. Ele era um menino às vezes – tão impulsivo – tão simples.

E Eddie e ela sobraram ali perto da lareira.

“Você chegou a ver o novo poema de Bilks chamado Table d’Hôte?” perguntou Eddie suavemente. “É ótimo. Saiu na última Antologia. Você tem uma cópia? Eu queria tanto mostrar para você. Começa com uma linha incrivelmente bela: ‘Por que sempre sopa de tomate?’”

“Tenho”, disse Bertha, e dirigiu-se silenciosamente para a mesa em frente à porta da sala, e Eddie deslizou silenciosamente atrás dela. Apanhou o livrinho e o passou para as mãos dele; nenhum dos dois havia feito um ruído sequer.

Enquanto Eddie folheava o livro, Bertha virou a cabeça em direção ao vestíbulo. E ela viu... Harry com o casaco de Miss Fulton nos braços e Miss Fulton de costas para ele, a cabeça inclinada para o lado. Harry afastou bruscamente o casaco, pôs as mãos nos ombros dela e a virou com violência. Seus lábios diziam: “Eu te adoro”, e Miss Fulton pousou seus dedos cor de luar no rosto dele e sorriu seu sorriso sonolento. As narinas de Harry tremeram; seus lábios se crisparam num esgar horrível ao sussurrarem: “Amanhã”, e com um bater de olhos Miss Fulton disse: “Sim”.

“Aqui está”, disse Eddie. “‘Por que sempre sopa de tomate?’ É uma verdade tão profunda, você não acha? Sopa de tomate é uma coisa tão terrivelmente eterna.”

“Se você preferir”, disse a voz de Harry, muito alta, do vestíbulo, “eu posso chamar um táxi pelo telefone.”

“Não, não é preciso”, respondeu Miss Fulton, e aproximando-se de Bertha ofereceu-lhe seus dedos muito finos.

“Até logo. Muito obrigada.”

“Até logo”, disse Bertha.

Miss Fulton reteve a sua mão por mais um momento.

“Que linda a sua árvore!”

E então ela partiu, Eddie atrás, como o gato negro seguindo o gato cinzento.

“Vou trancar a casa”, disse Harry, extravagantemente calmo e contido. “Sua árvore linda – linda – linda!”

E Bertha apenas correu para as longas janelas dando para o jardim.

“E agora, o que vai acontecer?” exclamou.

Mas a árvore continuava tão bela e florida e imóvel como sempre.