

LETÍCIA DE SOUZA GONÇALVES

A REESCRITURA DE KATHERINE MANSFIELD POR
ÉRICO VERÍSSIMO: análise descritiva da tradução para o
português de *Bliss & other stories*

ASSIS
2008

LETÍCIA DE SOUZA GONÇALVES

A REESCRITURA DE KATHERINE MANSFIELD POR
ÉRICO VERÍSSIMO: análise descritiva da tradução para o
português de *Bliss & other stories*

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP, para obtenção do título
de Mestre em Letras – Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social.

Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

ASSIS
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Gonçalves, Leticia de Souza
G635r A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo:
análise descritiva da tradução para o português de Bliss & other
stories / Leticia de Souza Gonçalves. Assis, 2008
211 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis - Universidade Estadual Paulista.

1. Tradução e interpretação. 2. Mansfield, Katherine, 1888-
1923. 3. Veríssimo, Érico, 1905-1975. I. Título.

CDD 418.02

AGRADECIMENTOS

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

A Deus;

Aos meus pais, pelo auxílio e apoio;

À Dr^a. Cleide Antonia Rapucci, pela orientação, pela confiança e pelo estímulo;

Aos professores, Dr. Antônio Roberto Esteves e Dr. Sérgio Augusto Zanoto, pelas contribuições no exame de qualificação;

Aos professores Dr. John Milton e Dr. Flávio Loureiro Chaves pelo ensino e esclarecimento;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca;

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, especificamente à CENP – Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas – pela concessão da Bolsa Mestrado, de agosto de 2005 a janeiro de 2008.

Confesso que sinto uma sadia, cordial inveja dos escritores que têm uma real, autêntica intimidade com a terra, as árvores, os ventos, os bichos e principalmente com as criaturas humanas que também estão perto das raízes profundas da vida, às vezes chego a pensar – por mais ridícula que a imagem possa parecer – que sou uma planta do asfalto, mas planta de papel...

(Érico Veríssimo)

Shall I be able to express, one day, my love of work – my desire to be a better writer, my longing to take greater pains. And the passion I feel. It takes the place of religion – it is my religion – of people – I create my people – of 'life' – it is Life.

(Katherine Mansfield)

GONÇALVES, Leticia de Souza. A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo: análise descritiva da tradução para o português de *Bliss & other stories*. Assis, 2008. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

O presente trabalho pretende fazer uma análise da tradução para o português de alguns contos da obra *Bliss & other stories*, de Katherine Mansfield, feita pelo escritor Érico Veríssimo. Propomos uma comparação da tradução com o texto de partida a fim de avaliar as soluções tradutórias encontradas na transmissão dos efeitos de sentido propostos pela autora e, por conseguinte, abordar o caráter tradutório do escritor, já que é um ramo de sua atividade profissional não difundido amiúde, embora tenha sido de extrema relevância para seus trabalhos literários posteriores. Assim, verificamos se o tradutor em questão teve o que Ohmann denomina “intuição estilística”. Em uma primeira instância, apresentamos um levantamento das principais teorias acerca da tradução e da vertente desconstrutivista, de Jacques Derrida, na qual nos baseamos para a realização da apreciação das traduções. O estudo da relação entre Katherine Mansfield e Érico Veríssimo por meio da tradução aprimora a tradutologia, já que nos permite analisar a postura de um escritor/tradutor perante uma prosa poética. E, por fim, os contos representativos do estilo da escritora neozelandesa e as traduções destes, feitas por Érico Veríssimo, foram analisados a fim de formularmos as devidas conclusões. Para tanto, tomamos como base teórica a teoria desconstrutivista, bem como considerações realizadas por estudiosos da tradução, como Francis Henrik Aubert, José Paulo Paes, Haroldo de Campos, entre outros.

Palavras-chave: Tradução literária; Katherine Mansfield; *Bliss & other stories*; Érico Veríssimo; Análise descritiva de tradução.

GONÇALVES, Letícia de Souza. A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo: análise descritiva da tradução para o português de *Bliss & other stories*. Assis, 2008. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The present work intends to analyze the translation into Portuguese of some of the short stories of *Bliss & other stories*, by Katherine Mansfield, done by the writer Érico Veríssimo. We propose a comparison of the translation with the source text in order to evaluate the solutions of translation found in the transmission of the sense effects proposed by the author and, consequently, to approach the writer's translator character, because it is a branch of his professional activity that isn't spread frequently, although it has been of extreme relevance to his subsequent literary works. So, we verified if the translator presents what Ohmann denominates "stylistic intuition". In a first instance, we presented a survey of the main theories concerning translation and the deconstructionist theory of Jacques Derrida, on which we were based for the accomplishment of the appreciation of the translations. The study of the relationship between Katherine Mansfield and Érico Veríssimo through the translation perfects translation studies, since it allows analyzing the posture of a writer/translator before a poetic prose. And, finally, the New Zealand writer's short stories and their translations, done by Érico Veríssimo, were analyzed in order to formulate the due conclusions. We took as theoretical base the deconstructionist theory, as well as considerations from specialists in translation studies, such as Francis Henrik Aubert, José Paulo Paes, Haroldo of Campos, and others.

Keywords: Literary Translation; Katherine Mansfield; *Bliss & other stories*; Érico Veríssimo; Descriptive Analysis of Translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. TEORIAS TRADUTÓRIAS.....	13
1.1. Notas sobre tradução.....	14
1.2. A posição da tradução no polissistema de Even-Zohar.....	17
1.3. A ponte necessária para José Paulo Paes.....	19
1.4. A arte da tradução segundo Paulo Rónai.....	22
1.5. Tradução ou transposição criativa?.....	23
1.6. Tradução ou recriação?.....	24
1.7. Tradução: a busca pela mensagem efetiva.....	25
1.8. A desconstrução da torre e a imposição da tradução.....	28
2. TRADUZIR PARA VIVER, VIVER PARA ESCREVER.....	38
2.1. Da farmácia às livrarias, de Cruz Alta ao mundo.....	39
2.2. Érico Veríssimo e Feliciano: tradutores de Katherine Mansfield.....	46
2.3. Katherine Mansfield: inovação do conto do século XX.....	48
3. A RECRIAÇÃO DA PROSA POÉTICA DE KATHERINE MANSFIELD POR ÉRICO VERÍSSIMO.....	58
3.1. A “Felicidade” de Érico Veríssimo.....	59
3.2. A recriação de “ <i>Je Ne Parle Pas Français</i> ”.....	73
3.3. “Prelúdio” e a anunciação de um nascimento.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	107
ANEXO A – “Conversa com o fantasma de K. Mansfield”, de Érico Veríssimo.....	112
ANEXO B – Contos de Katherine Mansfield e traduções de Érico Veríssimo.....	120

INTRODUÇÃO

A tradução é uma atividade que teve início com a necessidade humana de comunicar-se e, conseqüentemente, de fazer-se entender. De fato, tal busca social tem sido cada vez mais recorrente, já que o processo de globalização demanda o intercâmbio cultural entre nações e possibilita integração humana em todos os níveis. Isso fez com que a ciência tradutória tomasse amplas proporções mundiais, o que permitiu o surgimento de estudiosos no assunto com o intuito de criar soluções pertinentes a situações tradutórias.

A atividade tradutória repercute em todas as áreas do conhecimento e gera contradições lingüísticas e culturais; contudo, idéias divergentes, pensamentos filosóficos, entre outros impasses, compõem o cenário da tradução literária. A linguagem literária apresenta desafios a qualquer tradutor, pois pode ser considerada um desvio dos padrões formais da língua corrente e, segundo John Catford (*apud* RODRIGUES, 2000, p. 59), tem como característica a exibição das chamadas “associações insólitas”.

Há inúmeras obras literárias traduzidas em diversos idiomas e muitos estudos a respeito da tradução dessa “anormalidade” apresentada na linguagem literária. Destacamos a obra de Katherine Mansfield que pode ser considerada um verdadeiro desafio a quem se propõe a traduzi-la devido à sua riqueza, não apenas gramatical, mas também semântica e à sua peculiar prosa poética¹. Além disso, a autora destaca-se no mundo literário pelo seu estilo caracterizado por extrema penetração psicológica, sensibilidade aguda e tom muitas vezes irônico, revelando amiúde aspectos autobiográficos.

O livro de contos *Bliss & other stories*, de Katherine Mansfield, reúne narrativas construídas com esmero artístico e dotadas de musicalidade, lirismo, símbolos e imagens que compõem a prosa poética. Sendo assim, ressaltamos um dos escritores mais consagrados de nossa tradição literária e apresentamos sua carreira como tradutor de obras clássicas da literatura mundial, especificamente os contos de Katherine Mansfield: Érico Veríssimo, que iniciou sua atividade profissional na área das letras como tradutor de obras que faziam parte de seu acervo de leitura. Por conseguinte, tais obras tornaram-se sua fonte de inspiração para criações literárias posteriores.

Textos criativos, como os contos mansfieldianos, são alvos da *recriação*, na concepção de Haroldo de Campos (1992). Segundo o autor, à medida que o texto é dotado dos

¹ Estamos utilizando o termo “prosa poética” desenvolvido plenamente por Denise Campos e Silva Kuhn em “A tradução da prosa poética: ‘Bliss’ de Katherine Mansfield em português” (2002).

mais altos níveis de criatividade, no que diz respeito às peculiaridades estilísticas, seu processo de tradução torna-se um ato tão criativo quanto o processo primeiro de criação. Dessa forma, o tradutor localiza-se em um plano semelhante ao do criador, uma vez que seu papel no processo é criar novamente.

Criar novamente pressupõe “desconstruir” para, enfim, construir aquilo que era em alguma circunstância. Contudo, ao construir o que presumivelmente foi desconstruído, o “construtor” alcançará um produto final com resquícios externos que não pertenciam ao produto de origem. É com base numa passagem bíblica do Livro do Gênesis – o episódio da Torre de Babel –, que Jacques Derrida expõe as origens desse ato de “desconstruir”, denominado “desconstrutivismo”, e aplica suas técnicas à prática tradutória, confirmando a necessidade e a concomitante impossibilidade da tradução.

Tratando-se da prosa poética de Katherine Mansfield, faz-se mister compreender esse processo como expressão de interpretações individuais. É com essa concepção, que neste trabalho apresentamos como nosso objeto de estudo a tradução para o português dos contos “*Bliss*”, “*Je ne parle pas français*” e “*Prelude*”, feita pelo escritor Érico Veríssimo, a fim de realizarmos as devidas análises estilísticas.

A reescritura pressupõe a apreciação minuciosa da escritura e dos elementos contextuais que a permeiam. Sendo assim, o empenho do escritor gaúcho em traduzir uma renomada contista da língua inglesa gerou o conto “Conversa com o fantasma de K. Mansfield” que expressa a busca do tradutor por possíveis “respostas” às inúmeras perguntas formadas no decorrer de suas leituras.

A seleção dos contos de Katherine Mansfield analisada neste trabalho foi baseada no referido conto de Érico Veríssimo, uma vez que o mesmo aborda aspectos estilísticos de contos específicos da autora. Tal critério foi utilizado a fim de apresentar a aproximação entre a contista (criadora), o objeto de trabalho (criatura) e seu tradutor (recriador, reescritor ou transcriador). Consideramos que os contos elencados abordam aspectos recorrentes do estilo mansfieldiano e compõem um complexo representativo da figura da contista no universo literário.

Selecionamos Katherine Mansfield devido à sua rica produção literária e à abrangente dimensão que sua obra alcançou no século XX, fazendo com que ela fosse considerada uma das mais conceituadas contistas de língua inglesa. Além disso, seu estilo peculiar ostenta elementos intratextuais que aludem a elementos extratextuais e constituem a prosa poética. Tal fato nos direciona no decorrer da pesquisa, já que as narrativas de Mansfield reúnem aspectos estilísticos que instigam intérpretes de todas as áreas.

Procuramos verificar se as soluções tradutórias encontradas por Érico Veríssimo correspondem às expectativas geradas pela leitura do texto de partida e se o tradutor teve, em seu trabalho, o que Ohmann (*apud* HAYES, 1974, p. 184) denomina “intuição estilística”. Abordamos o caráter tradutório do escritor, posto que é um ramo de sua atividade profissional pouco difundido, embora tenha sido de extrema relevância para seus trabalhos literários posteriores. Portanto, esta pesquisa espera alcançar resultados favoráveis ao estudo da ciência tradutória em geral e aos estudos sobre Érico Veríssimo, em especial para sua carreira como tradutor.

Este trabalho apresenta, inicialmente, alguns dos principais apontamentos a respeito da teoria tradutória, entre eles, reflexões de José Paulo Paes, Paulo Ronái, Haroldo de Campos, Francis Aubert e Roman Jakobson. Em seguida, considerações de Jacques Derrida, bem como de outros estudiosos da prática desconstrucionista, são abordadas, de modo a demonstrar o processo tradutório como parte inerente do processo da desconstrução e verificar a relação mútua entre ambos.

No segundo capítulo “Traduzir para viver, viver para escrever”, há uma introdução à vida literária de Érico Veríssimo, ou seja, seus variados papéis desempenhados na *Revista do Globo* e na Editora Globo considerados relevantes ao desenvolvimento do célebre homem e literato brasileiro. Além disso, o desenvolvimento da sua prática tradutória, a princípio como forma de complementação de renda, revelou um escritor engajado na divulgação do livro no Brasil e um tradutor de grande importância na constituição da história da tradução no país.

No segundo capítulo, também, abordamos a vida e a obra da escritora Katherine Mansfield, cuja expressão literária possui resquícios de sua condição humana. Em meio à escrita de cartas em tom confessional e à criação de histórias repletas de sentimentalismo, Mansfield revela-se uma mulher sensível e observadora que sofre física e psicologicamente os efeitos de uma doença pungente.

A apreciação dos contos mansfieldianos e das traduções realizadas por Érico Veríssimo são o tema do terceiro capítulo deste trabalho. Elementos culturais, expressões lingüísticas, figuras de linguagem, poeticidade na prosa, entre outros aspectos, constituem as ramificações de um universo literário complexo e cativante aos olhos de um tradutor em experimentação. Sua admiração pela escritora resulta na entrega total à sua obra e na busca por recriá-la da maneira mais zelosa possível.

A obra de Katherine Mansfield é vastamente estudada e traduzida para diversas línguas. Nomes como Eduardo Brandão, Julieta Cupertino, Luiza Lobo, Edla Van Steen, Ana Cristina César, Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza fazem

parte do grupo tradutor de Mansfield para a língua portuguesa. Cabe ressaltar que a professora Denise Campos e Silva Kuhn apresentou a tese de doutorado “A tradução da prosa poética: ‘Bliss’ de Katherine Mansfield em português” (2002), abordando cinco traduções para o português do conto “Bliss”. Enquanto em tal trabalho a ênfase encontra-se na multiplicidade de recepções de um conto específico, enfatizamos, neste trabalho, a perspectiva de um tradutor em construção diante de um vasto complexo literário mansfieldiano.

À medida que a tradução promove o crescimento das línguas e, por conseguinte, das obras literárias envolvidas no processo, este trabalho promove uma aproximação entre duas culturas e um estudo dos diálogos com os sistemas literários.

TEORIAS TRADUTÓRIAS

1.1 Notas sobre tradução

Devido à evolução social e epistemológica da humanidade no que concerne aos estudos tradutórios, podemos dividir a história sobre tradução em quatro fases, de acordo com George Steiner (*apud* ARROJO, 1992, p. 71). O primeiro período é formado pelos teóricos que defendem a prática como elemento primordial do ato de traduzir e explicitam as dificuldades e limitações de seu ofício. Dentre eles destacam-se Cícero, Hölderlin, São Jerônimo, Dryden, entre outros. As questões filosóficas da tradução estão inseridas no segundo período, em que teóricos como Goethe, Ezra Pound, Walter Benjamin, Paul Valéry e englobam a individualidade e o pensamento em suas reflexões, apesar de permanecer a relação entre teoria e prática.

O terceiro período, por sua vez, refere-se às teorias lingüísticas e contempla alguns resquícios do formalismo russo, proporcionando um caráter inovador às teorias. Podemos destacar John Catford, Eugene Nida, Roman Jakobson e Georges Mounin como teóricos deste período. Paralelamente ao terceiro, há o quarto período que retorna às bases filosóficas e relaciona as teorias do ato tradutório com diversas áreas do conhecimento, tais como a antropologia, a psicologia, a literatura comparada, a sociolingüística e a lingüística aplicada.

À medida que surgem teóricos, novas denominações e procedimentos a respeito do mesmo tema ganham repercussão. Tradução palavra por palavra, tradução sentido por sentido, tradução literal, tradução livre, equivalência dinâmica, equivalência formal, correspondência formal, entre outros, são nomes determinantes de um conjunto de ações que possuem como objetivo a redução das distâncias entre os povos e nações falantes de línguas diferentes.

Embora haja teorias que abordem maneiras distintas de tornar o processo tradutório mais espontâneo e claro, discussões a esse respeito ainda regem o rol de disciplinas dos tradutores. As línguas são dotadas de características peculiares que representam um verdadeiro desafio a um tradutor que se propõe a interpretá-las e, desse modo, infindas teorias condizentes ou não ao ato tradutório não são integralmente responsáveis pelo (in)sucesso de um texto traduzido. Portanto, segundo Douglas Robinson (2002), o principal fator para se adquirir experiência tradutória é a prática, isto é, “para aprender a traduzir é preciso traduzir, traduzir, traduzir”.

A maioria das discussões nesse sentido toma como pressuposto a questão da traduzibilidade de textos literários e da fidelidade ao texto “original”. Haroldo de Campos afirma a possibilidade, não da tradução de poesia, mas sim de sua recriação e, por isso, sua

“tradução” está ligada à sua interpretação pessoal, como processo da imaginação. Do mesmo modo, José Paulo Paes aponta as divergências da tradução literária e declara que os efeitos produzidos pela tradução são *semelhantes* aos efeitos produzidos pelo “original”, mas não *iguais*.

Douglas Robinson, por sua vez, enfatiza, dentre outros aspectos, a cultura como elemento em destaque no processo tradutório e responsável pela problemática da fidelidade. Até mesmo tratando-se da mesma língua, há falantes distintos quanto à classe social, sexo e idade. Francis Aubert, baseando-se em teorias lingüísticas, afirma que a equivalência entre textos é uma quimera, já que são as mensagens e as intenções comunicativas que devem ser equivalentes a fim de atingir objetivos similares. Segundo Paulo Rónai, a tradução literária é uma arte e, por conseguinte, um caso de traição, pois as línguas trazem consigo um rol idéias intrínsecas que, na tentativa de tradução, perdem seu sentido. A fidelidade, para o autor, não é alcançada através da tradução literal.

Além desses teóricos da tradução, há outros que expõem suas ideologias quanto a esse tema tão debatido. A questão da (in)traduzibilidade de textos literários e da fidelidade tem feito com que estudiosos do assunto reflitam acerca do papel exercido pelo tradutor durante o ato tradutório e seu distanciamento perante um texto a ser traduzido. Tais apontamentos não excluem o papel do público alvo no processo, mesmo que seja adotado um caráter unidirecional. Nesse caso, a cultura que produz a tradução exerce sobre ela uma influência apenas superficial, ou seja, o fator tempo/espço não é o mais relevante. Nas teorias unidirecionais e logocêntricas, a mensagem é absoluta, deve chegar até o leitor de modo pleno e total e, por conseguinte, a tradução teria como objetivo fazer com que o leitor reagisse a esta mensagem do mesmo modo que o leitor da língua-fonte.

Sabemos que a tradução, por ser uma ciência humana, não deve desconsiderar qualquer aspecto envolvido no processo, pois suas etapas são interdependentes. De acordo com Rosemary Arrojo (1992, p. 70):

O projeto logocêntrico está fadado à frustração e ao insucesso, pois ignora a temporalidade, a finitude e a mortalidade de todos os empreendimentos humanos e trata categorias inevitavelmente marcadas pelo tempo e produzidas por sujeitos sempre situados em algum contexto sócio-cultural como instâncias ‘divinas’, acima de qualquer perspectiva ou interesse subjetivo.

Não seria pertinente, nesse caso, determinar a tradução “ideal” de uma obra literária, o que restringiria seu campo interpretativo e apresentaria um caráter logocêntrico. Considerando o caráter restrito da obra de arte, Haroldo de Campos (1992, p. 35) declara que a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” e que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”.

Discorrendo acerca de vertente semelhante, Jacques Derrida afirma que estamos traduzindo todo o tempo, posto que qualquer interpretação é tradução. O filósofo francês parte do pressuposto de que tanto o texto de partida como sua tradução são produtos de leituras construídas. Sendo assim, sua teoria vai de encontro às teorias essencialistas. Segundo Derrida, tanto o texto “original” como a tradução são produtos de leituras construídas e, portanto, a última não é equivalente do texto de partida. O autor trata o texto de partida como um objeto flexível que não possui identidade independente de uma leitura, ou seja, o texto é palavra viva que pode ser interpretada de diversas maneiras conforme o tempo e o espaço. Como utilizaremos tais apontamentos neste trabalho, a prática derridiana será abordada na íntegra posteriormente.

Francis Aubert (1994) acredita que a meta do ato tradutório é a denominada *mensagem efetiva*, ou seja, a mensagem que se forma no destinatário. O princípio da equivalência de mensagens é aspecto relevante à integridade de uma tradução. A mensagem primeira, originada do emissor, deve cumprir seu trajeto durante o processo tradutório e atingir o público alvo sem alterações. No entanto, o autor aponta a inacessibilidade de tal mensagem primeira e, por isso, não há exigência da tão citada “fidelidade” para o tradutor.

É necessário, então, manter um equilíbrio entre o centrífugo (tendência à alteridade) e o centrípeto (procura pela identidade), a fim de conquistar a fidelidade. As duas fidelidades instituem a diversidade, que é a própria razão de ser do processo tradutório, pois se os homens e tudo o que os cerca fossem iguais, não haveria motivo para se traduzir.

Rosemary Arroyo, por sua vez, utiliza os três princípios básicos de Alexander Fraser Tytler para uma boa tradução, que são: (1) a tradução deve reproduzir a idéia do texto original; (2) o estilo da tradução deve ser o mesmo do original; e (3) a tradução deve ser tão fluente e natural quanto o texto original. Diferentemente de Haroldo de Campos e Francis Aubert, a autora desmistifica a intraduzibilidade da poesia, alegando a sua *dificuldade* e não *impossibilidade*. Para tanto, exige-se do leitor e do tradutor uma sensibilidade e um talento semelhantes aos do poeta no ato de criação.

Além da presença do autor, as concepções do tradutor a respeito da tradução em si e a respeito de suas inferências durante a leitura do texto são os elementos que compõem o processo tradutório. Em outras palavras, segundo Rosemary Arrojo (1992, p. 44), “nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo [...] que será [...] sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos”.

Vejamos, em seguida, alguns dos principais apontamentos de renomados teóricos da tradução para, enfim, abordarmos a concepção desconstrutivista da qual fizemos uso na apreciação de nosso *corpus* de pesquisa.

1.2 A posição da tradução no polissistema de Even-Zohar

Itamar Even-Zohar (1978) aborda a posição da literatura traduzida dentro de um conceito mais amplo da literatura que ele denomina *polissistema*. A tradução era inserida em grupos individuais, não possuindo a sua devida importância em um contexto geral, e, em decorrência disso, sua função era vaga e dispersa no âmbito da literatura como um todo.

Sendo assim, o autor pergunta: Que relações há entre literaturas traduzidas que são apresentadas como fatos completos e isolados, e separadas de seu contexto nacional? De acordo com Even-Zohar, literaturas traduzidas se correlacionam de duas maneiras, que são as características padrões presentes na maioria de textos traduzidos que se reiteram, e os princípios de seleção das traduções que se assemelham com o sistema nacional, na medida em que são selecionadas pela literatura alvo.

Portanto, as traduções não estão confinadas no nível lingüístico. Elas fazem parte de um sistema amplo e integrado a outros sistemas, todos inseridos na história dos *polissistemas*, relacionando-se mutuamente. Tomando a teoria dos formalistas russos como ponto de partida, Even-Zohar criou, em 1970, a teoria dos polissistemas que ressalta a idéia da multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura. Segundo ele, a teoria dos polissistemas pode avançar nosso conhecimento das distinções entre culturas, ajudar-nos a entender as relações culturais antes não vistas e, conseqüentemente, explicar seus mecanismos, a fim de identificar a posição específica de sistemas literários na história da literatura.

Além disso, a teoria dos polissistemas admite a hierarquização de culturas, isto é, as posições estratificadas dos sistemas, dependendo da situação. Baseando-se na teoria do

formalista russo Tynianov, Even-Zohar cria as relações centro/periferia que demonstram essa estratificação dos sistemas e suas oscilações. Quando um sistema literário inovador ocupa a posição elevada, essas inovações impossibilitam os sistemas literários da posição conservadora de saírem dela e inovarem da mesma maneira, e vice versa. No entanto, quando o inverso ocorre, ou seja, a posição elevada é ocupada por um sistema literário conservador, a totalidade entra em um processo de estagnação.

Para o autor, não é importante identificar quais estratos estão nas posições elevada ou conservadora, e sim saber em que grau e em que condição certos sistemas participam no processo de mudanças no polissistema. Sendo assim, ele atribui aos princípios inovador e conservador os nomes de funções primária e secundária, respectivamente.

Quando a literatura traduzida ocupa uma posição primária no polissistema, ela exerce função inovadora na literatura alvo, isto é, cria nova linguagem poética, novas matrizes, técnicas, intonações etc. Para tanto, estes textos são selecionados de acordo com a situação social da literatura alvo e com papel inovador que será assumido. As condições para que uma literatura traduzida seja inserida na cultura alvo, exercendo função primária no polissistema, são: (a) quando a literatura alvo é primitiva e não-estabilizada; (b) quando a literatura alvo é periférica; e (c) quando há oscilações ou “buracos” na literatura alvo. Neste caso, a literatura traduzida estabelece relação de preenchimento com a literatura alvo, implantando novas técnicas a fim de complementá-la.

Por outro lado, quando a literatura traduzida exerce função secundária no polissistema, ela assume um papel conservador perante a literatura alvo. O sistema dominante prevalece, fazendo com que a literatura traduzida seja modelada de acordo com ele.

Essas posições não são inalteráveis, já que a literatura é alvo vivo e dependente da vida social. Assim, a literatura traduzida assume diferentes posições de acordo com a literatura alvo, mesmo que Even-Zohar afirme que a posição normal da literatura traduzida tende a ser secundária. “Embora haja mudanças, há estabilidade. O fator que não pode ser ignorado é que os polissistemas não são todos estruturados da mesma maneira e as culturas diferem significativamente” (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 124, tradução nossa).

1.3 A ponte necessária para José Paulo Paes

José Paulo Paes expõe as origens da tradução literária no Brasil, destacando escritores românticos que colaboraram para a expansão dessa área e foram influenciados pela literatura estrangeira, tais como Gonçalves Dias, Maciel Monteiro, Bittencourt Sampaio, Caetano Lopes de Moura, entre outros.

É no século XX, no entanto, sobretudo a partir da década de 30, que se criam no Brasil as condições mínimas, de ordem material e social, possibilitadoras do exercício da tradução literária como atividade profissional, ainda que nas mais das vezes subsidiária. Monteiro Lobato teve um importante papel na indústria do livro no Brasil através da edição e impressão próprias do livro *Urupês*. Do mesmo modo por que ele achava que “povo que não possui tradutores torna-se povo fechado, pobre, indigente”, queixava-se do descaso desse “incomensurável paquiderme de mil cérebros e orelhas a que chamamos público”, o qual “nunca tem o menor pensamento para o mártir que estupidamente se sacrifica para que ele possa ler em língua sua obra-prima gerada em idioma estrangeiro” (*apud* PAES, 1990, p. 26 – 7).

Conseqüentemente, o mercado de livros brasileiros cresceu rapidamente, ampliando os horizontes de leitura de nosso público e criando-se ao mesmo tempo um mercado de trabalho para os nossos tradutores literários. José Paulo Paes cita alguns tradutores de prestígio nas diferentes áreas, como Brenno Silveira, Paulo Rónai, Paulo Leminski, Modesto Carone, entre outros, na tradução de prosa de ficção; Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Guilherme de Almeida, Péricles Eugênio da Silva Ramos etc., na tradução poética; e Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grünwald na fundação e tradução da poesia concreta.

De acordo com Jean Cohen (*apud* PAES, 1990, p. 35), a poesia é antiprosa por excelência, devido à sua organização lingüística. Tal afirmação deve-se à presença do que ele chama de “operadores poéticos” e entre os quais arrola o metro, a rima, o epíteto anormal, o determinativo indeterminante, a elipse, a inversão, a metáfora etc. Os operadores poéticos rompem a linearidade das idéias e perturbam a estruturação lógica do discurso, fazendo com que o leitor reflita sobre o signo lingüístico em si, na sua homologia de som ou de forma com o conceito que exprime.

Outra forma de pensar a tradução de poesia vem de Wittgenstein, que a compara com uma operação matemática. José Paulo Paes declara que quando se concebe o poema como uma equação verbal, está-se apontando para uma correlação entre a semântica do significado

e a semântica global do poema. Assim, o poema original e o seu correspondente traduzido podem ser considerados um sistema de equações simultâneas que, embora não possuam a mesma essência, têm o mesmo valor relativo.

Baseando-se na ótica humboldtiana de que cada idioma possui uma “subjetividade grupal” cujas vivências só são compartilháveis pelos seus falantes, Paes afirma que o tradutor é uma espécie de “esquizofrênico profissional”, isto é, um ser de dupla personalidade que transita entre diferentes mundos. Tal condição transparece em certas situações, principalmente no domínio da poesia. Para tanto, surge o que George Steiner chamou de “idioma centauro”, que seria um idioma tradutório situado entre a língua de partida e a língua de chegada, com características da segunda, porém contaminado-a com o espírito da primeira. O procedimento tradutório correspondente a esse “centaurismo lingüístico” é, segundo Paes, o decalque.

Sendo assim, segundo José Paulo Paes (1990, p. 36), “o tradutor não trabalha no plano da ortonímia e sim no da sinonímia, visa menos à nomeação absoluta que à nomeação aproximativa, pelo que o seu estatuto é, não de criador, mas de recriador”.

Paes disserta sobre o escritor Manuel Bandeira e sua carreira como tradutor, a princípio por necessidade econômica, depois pelo gosto do ofício. Sua atividade como tradutor inicia-se pelo aprendizado de línguas estrangeiras e, posteriormente, por traduções do francês, do inglês, do alemão e do espanhol. Diz Bandeira:

Certa vez em que eu estava preparando uma edição das *Poesias completas*, quis acabar com isso de versos em francês, que poderia parecer pretensão de minha parte, e esforcei-me por traduzi-los. Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos alheios. Outra experiência minha: mandaram-me um dia uma tradução para o francês de poema meu, pedindo-me não só que sobre ela desse a minha opinião, como emendasse, mudasse à vontade. Pus mãos à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria de suprimir certas coisas e acrescentar outras. No fim não deu também nada que prestasse. Tudo isso me confirmou na idéia de que poesia é mesmo coisa intraduzível (BANDEIRA *apud* PAES, 1990, p. 56).

Baseando-se nessa declaração, Manuel Bandeira diz que apenas traduziria bem os poemas que gostaria de ter feito. Assim, Bandeira trabalhou em traduções comerciais e “traduções para o moderno”, em que ele selecionava alguns poemas românticos de escritores brasileiros e “traduzia-os” para uma linguagem moderna e simples, participando do espírito irreverente do movimento modernista de 22.

Segundo Bandeira (*apud* PAES, 1990, p. 61), a equivalência “consiste não na tradução exata das palavras, mas na expressão do mesmo sentimento, e até das mesmas imagens, sob forma diferente”. Complementando essa teoria, José Paulo Paes declara que os efeitos

produzidos pela tradução são **semelhantes** aos efeitos produzidos pelo original, mas não **iguais**. É como se o texto original tivesse sofrido uma refração ao encontrar um meio de diferente densidade lingüística e, por conseguinte, afirmar que a tradução é uma igualdade de efeitos entre o texto-fonte e o texto-alvo é o mesmo que abolir as leis de refração.

O autor ressalta que uma boa tradução não deve produzir o mesmo efeito de um texto originariamente escrito na língua pátria do leitor, mas deve trazer os níveis léxico, morfológico e sintático até o entendimento de falantes de outro idioma por via de uma operação antes de caráter transpositivo que redutor. Portanto, “tendo-se bem presente o que possa haver de diferencial na língua de chegada, busca-se exprimi-lo através dos recursos próprios desta” (PAES, 1990, p. 69).

De acordo com José Paulo Paes, a tradução espanhola do romance *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, feita pelo escritor Javier Marías, é um exemplo ilustrativo do pleno envolvimento de um tradutor no serviço da tradução de obras peculiarmente constituídas. Por ser um romance que revoluciona em sua forma, *Tristram Shandy* pode ser considerado um verdadeiro desafio para tradutores que se propõem a traduzi-lo. Os trocadilhos, os pronomes e as formas de tratamento presentes na obra de Sterne são abordados por José Paulo Paes de maneira a demonstrá-los na tradução.

De acordo com Paes (1990, p. 98):

Na assustadora maioria dos casos, tem o tradutor de empenhar todo o seu engenho e arte para descobrir no vernáculo, não equivalentes, mas aproximações daqueles lances de espelhamento ou consubstancialidade entre significado e significante do original, tão comuns em poesia e encontráveis também na prosa maliciosa de Sterne, com seu gosto do trocadilho e da duplicidade de sentidos.

Alguns erros na tradução vêm acompanhados de um “escapou-me a atenção” ou ainda “não consegui fazer melhor”, porém, de justificativas iguais ou semelhantes está calçado o inferno dos tradutores. Segundo Paes, tais justificativas configuram uma enfermidade profissional a que se poderia chamar “complexo de Judas”, ou seja, sentimento constante do tradutor de sempre estar cometendo um engano ou uma traição.

José Paulo Paes (1990, p.106) diz que uma tradução não deve perder a sua essência e parecer um texto originalmente escrito em vernáculo, todavia deve “deixar transparecer um certo *quid* de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo”.

1.4 A arte da tradução segundo Paulo Rónai

Paulo Rónai afirma que o texto literário é rico em significações e que transportá-lo para outra língua seria caso de traição. As idéias estão embutidas nas palavras de tal forma que, ao se traduzir para um idioma diferente, as palavras resultantes possuirão outras idéias e alcançarão objetivos diversos dos propostos pelo texto original, pois “há certas idéias que só podem nascer na consciência de pessoas que falam determinada língua, ou mesmo que nascem unicamente por certa pessoa falar determinada língua” (RÓNAI, 1978, p. 2).

A par dessas objeções, o autor justifica sua opinião de impossibilidade da tradução literária, inferindo que ela é uma arte e que, como toda manifestação artística, tem por objetivo algo impossível. Sendo uma ciência humana por excelência, a tradução envolve ações sociais, políticas e psicológicas típicas do relacionamento entre autor, obra literária e tradutor. O artista, no papel de criador, produz uma obra única, de reprodução impossível, e o tradutor empenha-se em produzir, em outro idioma, fatores intrínsecos daquela cultura específica, ou seja, traduzir o intraduzível.

Portanto, o tradutor “atenta constantemente contra essa lei psicológica da linguagem” ao tentar separar o pensamento do seu meio de expressão, já que a língua é algo indissociável. O trabalho dos tradutores não é lidar com palavras mortas que podem ser substituídas em contextos fixos, mas sim, lidar com idéias vivas e correntes, ou, como diz Valery Larbaud (*apud* RÓNAI, 1976, p. 6), traduzir “é um comércio íntimo e constante com a vida”.

Paulo Rónai alega que a tradução literal só seria possível se os idiomas em questão fossem bastante semelhantes, pois, nesse caso, haveria a mera transposição de palavras ou expressões de um para outro. Portanto, tradução literal não é sinônimo de fidelidade. A função de um bom tradutor é saber empregar a palavra ou expressão que atinja um efeito equivalente ao original, independentemente do tipo de tradução que foi utilizado. Para tanto, é necessário que o tradutor tenha conhecimento pleno dos seus instrumentos de trabalho, isto é, a língua do autor do texto e a língua para a qual traduz, e ainda, “por um esforço da imaginação”, deduzir o que o escritor diria se falasse a mesma língua que ele.

Em suma, “o melhor exercício para o tradutor é, naturalmente, a tradução” (RÓNAI, 1976, p. 20), contudo, o tradutor deve iniciar sua atividade profissional consultando traduções consideradas modelares a fim de construir uma base para o seu futuro na área.

1.5 Tradução ou transposição criativa?

Em “Aspectos lingüísticos da tradução”, Roman Jakobson aborda os aspectos lingüísticos envolvidos no processo tradutório e a possibilidade de tradução através da experiência cognitiva do indivíduo. O significado das palavras ou das frases é, segundo ele, um fato lingüístico, ou mais precisamente, um fato semiótico. Sendo assim, para o lingüista, como para o usuário comum das palavras, “o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”.

Há três maneiras de interpretar um signo verbal que Jakobson nomeou *tradução intralingual* ou *reformulação* que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; *tradução interlingual* ou *tradução propriamente dita* que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; e *tradução inter-semiótica* ou *transmutação* que se dá quando há a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Na tradução intralingual, ocorre a substituição de uma palavra por outra mais ou menos equivalente ou por um circunlóquio, porém, tal sinonímia não corresponde à equivalência completa. Uma unidade de código do mais alto nível só pode ser plenamente interpretada por meio de uma combinação equivalente de unidades de código que, por conseguinte, produzirá o “mesmo” sentido contextual.

Da mesma forma, na tradução interlingual não há equivalência completa entre as unidades de código, já que ocorre a substituição de mensagens inteiras. Em decorrência disso, tal tradução é uma forma de discurso indireto, isto é, o tradutor recodifica e transmite uma mensagem de acordo com suas percepções. Segundo Jakobson (s.d., p. 65), “a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”. Essa **equivalência** na **diferença** é motivo de aprofundados estudos no campo da ciência lingüística e é o problema principal da linguagem.

Apesar disso, Jakobson (s.d., p. 67) afirma que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente”. Quando não houver correspondentes lingüísticos, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, neologismos, transferências semânticas, calcos ou circunlóquios, o que confirma o fato de que a ausência de certos processos gramaticais em uma língua para a qual se está traduzindo nunca impossibilita a transferência da totalidade da informação conceitual contida no original.

Para tanto, a linguagem em sua função cognitiva depende muito pouco do sistema gramatical, posto que ela está ligada a operações metalingüísticas, isto é, o nível cognitivo da linguagem exige a interpretação por meio de outros códigos (tradução). Por outro lado, o sistema gramatical tem um teor semântico elevado quando se refere à linguagem poética e à “mitologia verbal de todos os dias”. Nessas condições, Jakobson admite que o processo tradutório torna-se assunto para discussões devido à sua dificuldade.

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas, morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes [...] são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. (JAKOBSON, s.d., p. 72)

Considerando esses aspectos gramaticais reinantes na arte poética, Jakobson confirma a intraduzibilidade da poesia e a possibilidade de sua **transposição criativa**, seja ela intralingual, interlingual ou inter-semiótica.

1.6 Tradução ou recriação?

Assim como Jakobson, o poeta Haroldo de Campos declara a impossibilidade da tradução de poesia, porém alega que seja possível a sua *recriação*. De acordo com Campos (1992, p. 34), haverá, em outra língua, uma informação estética distinta do original, “mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomórficos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”.

Assim, tradução de textos criativos é *recriação* e, por conseguinte, quanto mais inserido nas obras consideradas intraduzíveis, – devido à sua dificuldade lingüística –, mais recriável e desafiador esse texto será. Como exemplo clássico de tradutor-recriador, o autor cita Ezra Pound, o qual possuía como filosofia o lema “*Make it new*”, em virtude de seus desvios ao traduzir obras literárias. Foi por inspiração de seu ensaio “*Criticism by translation*”, que poetas concretos de São Paulo refletiram que é possível a construção da crítica via tradução, através da repetição das etapas criativas descritas pelo autor, da

alternância de possibilidades na língua etc. Por isso, Haroldo de Campos (1992, p. 43) diz que:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica.

Além disso, a tradução seria importante no ensino de literatura, já que é através dela que a essência do texto literário é desvendada por fazer com que poetas, amantes e estudantes de literatura preocupem-se em ler de maneira crítica. Sendo um processo de desmonta e remonta, a tradução amplia os horizontes interpretativos do leitor, já que permite o contato direto com o complexo literário em sua formação.

1.7 Tradução: a busca pela mensagem efetiva.

O tradutor está submetido a diversas servidões em seu trabalho, isto é, desempenha a função de reproduzir fielmente algo que já foi criado, estabelecendo uma relação de “escravidão” com o texto e seu autor. Durante a tradução, ele deveria abstrair-se do texto de origem o máximo possível, “tornando-se um mero canal, livre de ruídos ou outras obstruções à passagem plena do texto original à sua nova configuração lingüística” (AUBERT, 1994, p. 7).

Os grandes bloqueios comunicativos que fazem necessária a prática tradutória são variações lingüísticas geográficas (línguas, dialetos, falares regionais), variações temporais, sociais, individuais, de canal e circunstanciais. Tais bloqueios causam ruptura no elo comunicativo Emissor/Receptor, fazendo com que seja necessária a busca por caminhos alternativos que permitam a superação do bloqueio. O ato tradutório insere-se nesse momento, em que há o objetivo de suprimir distâncias culturais e lingüísticas entre pessoas.

Os participantes do ato tradutório, segundo Francis Aubert, são: Emissor 1 (autor do texto a ser traduzido), Receptor 1 (tradutor no papel de leitor), Emissor 2 (tradutor durante ato tradutório), Receptor 2 (solicitante da tradução) e Receptor 3 (leitores da tradução). Durante o

ato tradutório, o emissor do original e o destinatário último da tradução tenderão a permanecer como hipóteses, como constructos mentais, sem maiores possibilidades de controle exceto *a posteriori*. Assim, os participantes mais diretos do ato tradutório são o Receptor-Tradutor, o Emissor-Tradutor e o Receptor-Intermediário.

O Receptor-Tradutor não exercerá o papel de leitor comum, mas sim o papel de uma peça única e importante do ato tradutório, pois “tenderá a constituir uma primeira exploração dos problemas de ordem lingüística (estilo, terminologia etc.) e factual que a tarefa de traduzir o texto em questão lhe irá impor” (AUBERT, 1994, p. 26).

Entretanto, a sua tarefa como Emissor-Tradutor é outra. Consiste em estabelecer relações com o Receptor-Intermediário com o intuito de negociar significados e sentidos não mais com o texto original e suas possíveis leituras, mas sim com os leitores de um segundo texto que substituirá o primeiro. Assim sendo, o interlocutor privilegiado é o Receptor-Intermediário. Seu papel no ato tradutório seria apenas negociar o valor da tradução e proporcionar ao tradutor as intenções desejadas nos leitores finais.

Com relação aos códigos, as indagações iniciais do tradutor são: (a) se será possível a equivalência entre o texto original e o texto traduzido, por meio de algum plano (substância do conteúdo, significação contextual etc.) correspondente, tendo em vista a disparidade entre os códigos em questão; (b) se a visão de mundo envolvida em cada idioma será intransponível, a ponto de qualquer tentativa de tradução tornar-se um fracasso.

A tão desejada equivalência entre textos é uma quimera, segundo Aubert. Qualquer tradução produz significantes e/ou significados lingüísticos distintos. Na realidade, o que é equivalente é a mensagem, a intenção comunicativa, total ou mesmo parcial. Não é, contudo, a mesma mensagem: “são duas mensagens, como são duas as roupagens lingüísticas, mas visando fins comunicativos similares, que se aproximam o suficiente para que uma seja percebida como sendo a tradução – a equivalência – da outra” (AUBERT, 1994, p. 32).

Cada idioma carrega consigo uma série de especificidades culturais de cada povo falante correspondente, chamada de *visão de mundo*. “Uma determinada visão de mundo corresponde a um conjunto de representações da realidade que, privilegiada, mas não exclusivamente, encontram-se entremeadas na estrutura e no uso de determinada língua” (AUBERT, 1994, p. 35). Com isso, criam-se intimidades com o universo extralingüístico, como por exemplo, a linguagem em sua função poética institui redes associativas lexicais, morfológicas e fonológicas que estabelecem relações particulares entre indivíduos da mesma cultura, criando, assim, “uma espécie de entoação semântico-imagética”; e indivíduos de uma

mesma cultura identificam-se com certas imagens metafóricas da linguagem, criadas para aumentar o vínculo com o que rodeia uma sociedade específica.

Por outro lado, o código lingüístico não é “um monolito imagético- ideológico, uma camisa de força do pensamento e da sensibilidade”, e nem a visão de mundo “um conjunto uniforme e inflexivelmente uniformizante de valores”. Em síntese, de acordo com Aubert, a visão de mundo imbricada em cada idioma não é algo intransponível a ponto de condenar ao fracasso qualquer tentativa de tradução que inclua o resgate dessa mesma visão de mundo. A tradução “impõe dificuldades evidentes, não muralhas intransponíveis” (AUBERT, 1994, p. 42).

Na tradução interlingual, pressupõe-se que a realidade retratada no texto (*referente*) seja mantida. A dificuldade maior no ato tradutório é, portanto, encontrar expressões na língua de chegada que correspondam ao referente do texto original, mantendo, assim, a equivalência língua/cultura.

Em textos técnicos, científicos, comerciais, jurídicos e similares, a distinção entre referente de partida e referente de chegada é notável, pois faz-se necessário a tradução de termos próprios daquele código, para outros termos na língua/cultura de destino que exercem a mesma função. Para Francis Aubert, o ideal seria manter o referente da língua/cultura de partida, mas, simultaneamente, utilizar o referente da língua/cultura de chegada, gerando uma aproximação e uma facilitação da leitura do texto traduzido.

Por outro lado, porém, a diversidade dos referentes em questão nos textos de natureza mais literária desperta a curiosidade e o interesse do tradutor e valoriza uma iniciativa tradutória. A supressão de trechos do texto literário de partida (diferentemente dos textos pragmáticos) pode causar estranhamento, ou seja, “retira-lhe algo da substância, da consistência, [...] empobrece o texto traduzido” (AUBERT, 1994, p. 51).

Em suma, cabe ao Emissor-Tradutor selecionar o seu procedimento tradutório mais adequado, levando em consideração a dependência referencial de cada texto e, desse modo, buscar seus equivalentes aproximados no complexo língua/cultura de chegada.

Francis Aubert divide as mensagens em três tipos: *mensagem pretendida* que é aquela que retrata o que o emissor quis dizer (intenção comunicativa); *mensagem virtual* que se compõe do conjunto de interpretações possíveis a partir da expressão lingüística do emissor; e *mensagem efetiva* é aquela que se realiza no destinatário.

Partindo dessa divisão, a mensagem efetiva é o ponto de partida no ato tradutório. A partir da mensagem efetiva do receptor-tradutor, o mesmo (agora no papel de emissor-tradutor) a transcreve, criando, assim, uma nova mensagem pretendida (não idêntica à

mensagem efetiva). Essa segunda mensagem pretendida, por sua vez, terá expressões lingüísticas e referentes diversos do texto original e causará novas mensagens virtuais e efetivas.

De acordo com Aubert (1994, p. 75), “não se pode exigir fidelidade àquilo que é por definição inacessível”, ou seja, a mensagem pretendida pelo emissor original. Além de tentar ser fiel à mensagem pretendida, o emissor-tradutor tem um compromisso com as expectativas, necessidades e possibilidades dos receptores finais.

Assim sendo, o autor analisa cada aspecto do ato comunicativo com a intenção de fornecer possíveis respostas para as seguintes perguntas: (1) é possível exigir total abstenção do tradutor no ato tradutório? (2) até que ponto desvios nessa área são admissíveis? (3) as diversidades das línguas/culturas de partida e de chegada são, realmente, servidões que se impõem ao tradutor?

O fato de as mensagens terem diferentes leituras possíveis, dependendo dos interlocutores comprova a inviabilidade do “apagamento” do tradutor perante o texto traduzido. Portanto, o tradutor torna-se elemento ativo, agente, produtor de texto, de discurso e, por mais que haja uma tentativa de abstenção total de sua parte, não passará de uma simples tentativa.

Sendo assim, “traduzir é desviar”, segundo Francis Aubert. O desvio institui o ato tradutório e o justifica como operação lingüística, cultural e comunicativa.

1.8 A desconstrução da torre e a imposição da tradução

Jacques Derrida apresenta sua teoria da desconstrução a partir de uma passagem bíblica do Livro do Gênesis. A pretensão da humanidade e a quebra da aliança com Deus após o dilúvio foram simbolizadas na construção da Torre de Babel na qual o homem colocou toda a sua falsa soberania e seu desejo de transpor os limites terrestres. O que anteriormente era o modelo da ordem e da retidão aparente, no que diz respeito à comunicação lingüística, tornou-se “confusão” eterna.

O ato de construir e desconstruir a torre do falso poder representa a formação do próprio processo comunicativo, já que a onipresença e a onipotência da língua foram superadas pela onipresença e onipotência de uma força maior que rege a humanidade e todo o universo. A torre material feita de tijolos e betume é a expressão da plena comunicação entre

os homens auto-suficientes em todos os sentidos. Contudo, o processo inverso, ou seja, a desconstrução da torre, reafirma a soberania de um só Deus e a conseqüente criação de línguas diversas. A desconstrução da torre e a desconstrução da língua produziram fragmentos diversos que não deixam de fazer parte de um todo único e original. A aparente “confusão” causada por ambas as desconstruções ocasionou somente a segregação entre as peças de um quebra-cabeça lingüístico. Sendo assim, a tradução é apresentada como algo necessário, porém impossível, como afirma Derrida (2006, p. 18 – 19):

Por ressentimento contra esse nome e esse lábio únicos dos homens, ele impõe seu nome, seu nome de pai; e dessa imposição violenta enceta a desconstrução da torre como da língua universal e dispersa a filiação genealógica. Ele rompe a linhagem. Ele impõe e interdiz ao mesmo tempo a tradução. [...] A tradução torna-se então necessária e impossível [...].

O nome “Babel” é, por conseguinte, a síntese universal da formação de variadas línguas, da dispersão dos homens e da organização de povos distintos. Mitos que, em uma palavra, deram origem à necessidade de fazer-se entender por meio do processo de tradução. O paradoxo necessidade-impossibilidade representa o ato de montar o referido quebra-cabeça lingüístico, isto é, à medida que se encaixa uma peça em outra a fim de formar uma imagem coerente, o processo comunicativo ganha formato gradativamente, buscando a antiga e utópica compreensão entre todos. Em vista disso, a tradução é necessária à amenização da confusão (Babel) e impossível aos olhos dos homens que almejam a plena compreensão na era pós-babélica.

Ilustrando sua teoria, Derrida comenta o texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. Na realidade, tal texto é o prefácio à tradução de *Tableaux Parisiens* e, contudo, uma discussão acerca da teoria tradutória em geral. A utilização do texto de Benjamin deve-se à explicitação de vertente semelhante no que diz respeito à fragmentação da língua universal. De acordo com Benjamin, uma tradução deve incorporar o modo de significação do texto original a fim de que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua superior, assim como os cacos são partes de um vaso que foi quebrado.

Para tanto, o tradutor possui a tarefa de desvendar o efeito pretendido pelo autor do texto original e transmiti-lo à tradução. Dessa forma, o tradutor “é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é de devolver, de devolver o que devia ter sido dado” (DERRIDA, 2006, p. 27). Cabe a ele, a restituição do sentido.

Considerando a relação entre as línguas como parte de um todo único, a tradução é a ação necessária e impossível que traz à tona a desconstrução babélica e que permite continuar a vida do original, ou seja, garantir-lhe a “sobrevida”.

Uma tradução esposa o original quando os dois fragmentos ajuntados, tão diferentes quanto possível, se completam para formar uma língua maior, no curso de uma sobrevivida que modifica todos os dois (DERRIDA, 2006, p. 50).

Por meio do ato de devolver, tanto a língua do original quanto a língua de tradução são modificadas em suas essências, posto que, ao resgatar certo efeito de sentido, o tradutor amplia o campo interpretativo da língua para a qual se está traduzindo e coloca-a “em expansão simbólica” (p. 49).

O que garante a originalidade da tradução não é a fidelidade ao conteúdo, ao tema e às idéias do autor, mas sim a maneira como o tradutor lida com a língua de tradução como expressão. A expressão de um autor proporciona-lhe peculiaridade estilística e, conseqüentemente, originalidade e unicidade. Assim, o tradutor que considera tal quesito como fio condutor para a construção do sentido do texto obterá certamente uma tradução original.

A busca pela tradução como obra original faz com que seja atribuída ao tradutor a tarefa e a dívida de um criador em segundo plano, uma vez que a tradução da língua como expressão exige o desenvolvimento de padrões estilísticos em níveis semelhantes aos do autor. Derrida denomina tal procedimento um “labor a meio caminho da criação”, pois requer do tradutor práticas criativas na língua de tradução, porém sem ultrapassar as fronteiras criativas do autor e de seu texto. Derrida declara que “quando o tradutor ‘cria’, é como um pintor que ‘copia’ seu ‘modelo’” (p. 62). Tal comparação ilustra com maestria o processo de tradução e o caráter criador do tradutor, visto que uma “cópia” mantém os aspectos do original ao mesmo tempo em que é outro texto; e o “modelo” é dotado de autenticidade e materialidade. A “cópia” busca transmitir a vivacidade do “modelo”, embora sua essência seja apenas uma representação.

Em decorrência disso, há o crescimento das línguas envolvidas no processo tradutório. No momento em que as duas línguas estão participando de tal processo, duas peças do quebra-cabeça lingüístico ou dois cacos do vaso que se quebrou unem-se a fim de possibilitarem o câmbio de culturas, diminuírem a distância entre os povos e reconstruírem

um resquício do mito da antiga família semítica. Como foi mencionado anteriormente, a tradução permite a “sobrevida” de uma obra, pois, o que estava estático adquire nova força após a intervenção de algo que iniciou um movimento.

As leis da física sintetizam pensamentos sobre tradução de Walter Benjamin e de Jacques Derrida. Cada língua somente abandona seu estado de atrofiamento e solidão a partir de uma “suplementaridade lingüística”, em que outra língua fornece-lhe o que lhe falta, de modo que ambas articulam-se juntas e transformam-se reciprocamente.

Para que esse movimento recíproco seja válido e haja o crescimento mútuo entre as línguas envolvidas no processo, a tradução deve ser “relevante”, isto é, pertinente, bem-vinda, apropriada, oportuna, justificada, ajustada etc. Partindo do significado da palavra “relevante”, Derrida analisa várias traduções da peça shakespeariana *O Mercador de Veneza* e discute a tradução da palavra específica. A presença de tal palavra na obra de Shakespeare abrange não somente os possíveis problemas específicos ao traduzir *O Mercador de Veneza*, como também os obstáculos enfrentados no ofício de tradutor.

No artigo “O que é uma tradução ‘relevante’?”, o filósofo francês privilegia seu trabalho pessoal como tradutor e levanta questões pertinentes a respeito da sua árdua tarefa e da grande responsabilidade da qual seus colegas de profissão são dotados. O tradutor Derrida coloca-se como intermediário entre uma obra desafiadora – no que se refere à tradução – e a teoria tradutória regente do processo.

Afinal, o que é uma tradução relevante? A relevância de uma tradução está implícita em sua natureza de ser uma tradução, já que é subentendida, no produto final oriundo de um texto original, a fidelidade ao mesmo. O julgamento de uma tradução como sendo relevante descarta outras traduções que carregam tal denominação e que, no entanto, não apresentam qualidade. E o que é considerada uma tradução de qualidade? Nos termos de Derrida, a qualidade está intimamente relacionada à quantidade, ou seja, o número de palavras presentes no texto original deve ser equivalente na tradução.

Contudo, a equivalência de palavras não se refere à identidade espacial e física de uma obra, em que todas as palavras são transpostas de um texto a outro de maneira mecânica e automática, mas sim ao campo semântico presente na unidade indivisível que é a palavra. De acordo com Derrida, a conquista da equivalência expressa a conquista da palavra como uma forma sonora portadora de sentido e conceito amplos, ultrapassando o nível gráfico e métrico.

O sentido e o conceito, aos quais se refere Derrida, são entidades lingüísticas superiores à representação gráfica de uma palavra e, em vista disso, a equivalência quantitativa enfatiza a origem da palavra, a carga semântica embutida daquela unidade que,

aparentemente, é única da língua em questão, porém é refletida nas demais línguas no processo de tradução.

A qualidade adquire um sentido positivo em uma tradução desde que a quantidade mantém-se. Os fatores abordados por Derrida e Benjamin compõem, assim, uma sucessão ordenada de causas e conseqüências a fim de se obter um resultado satisfatório, isto é, uma tradução nos moldes da expressão do original. Um tradutor depara-se com uma palavra de seu texto de partida e levanta um rol de conceitos a ela referentes na língua da sua futura tradução; em seguida, aquela palavra carregada de significado é convertida em outra língua, não perdendo a referida equivalência; texto original, bem como tradução, crescem no campo literário devido à amplitude das línguas durante o processo; e, finalmente, a tradução alcança sua meta inconsciente de assegurar a sobrevida do original.

Os aspectos estilísticos e o enredo da peça shakespeariana são considerados por Derrida uma síntese do trabalho do tradutor. Temas como dívida, juramento, perjuro, fidelidade, traição, economia, conversão, entre outros, abrangem o universo humano das personagens de *O Mercador de Veneza* e o universo artístico de um tradutor. Um empréstimo em dinheiro convertido em um pagamento de uma libra de carne é o ponto de partida de um enredo repleto de transações sociais e artimanhas lingüísticas que exigem técnica e experiência literária do tradutor.

A tradução necessária e impossível imposta por Deus após a desconstrução da Torre de Babel coloca em prática na leitura a apreciação, não só de *O Mercador de Veneza*, como também de uma obra literária constituída de elementos lingüísticos magistralmente construídos que a tornam objeto de dissecação nas mãos do tradutor. A partir do momento em que nasce uma nova tradução dotada de originalidade, fragmentos da torre mítica são unidos e o público leitor tem acesso às produções proeminentes de diversas culturas.

Ampliando a teoria desconstrucionista às práticas de leitura, Marcos Siscar e Érica Lima partem de apontamentos do filósofo francês e aplicam-nos à concepção da própria literatura como garantia de formação de um sistema. A sobrevida de uma obra literária depende da divulgação da mesma em meio público e, conseqüentemente, da(s) leitura(s) formada(s) por diferentes receptores. À medida que um texto é veiculado ao leitor, este cria um sentido e um conceito a cada unidade indivisível, desconstruindo elementos lingüísticos e proporcionando a perseverança e o crescimento da obra. Sendo assim, os autores declaram que “a desconstrução é uma tradução, da mesma maneira que a tradução é uma desconstrução” (LIMA; SISCAR, 2000, p. 100).

Se tradução e desconstrução completam-se, podemos afirmar que estamos desconstruindo a cada nova leitura, já que a mesma é o princípio de qualquer processo tradutório. Portanto, leitura, tradução e desconstrução são denominações diferentes para a mesma ação, isto é, a decodificação da palavra, a formação do sentido e a expressão de uma interpretação peculiar.

No entanto, o ato de decodificar a palavra não bloqueia o ilimitado campo interpretativo do leitor. A desconstrução derridiana contraria a visão logocêntrica, em que o leitor é um mero receptor do que está predeterminado no texto, no qual o autor deposita a única idéia capaz de aflorar em qualquer leitura. O texto original é uma leitura dentre tantas outras que se formarão posteriormente nas leituras e nas traduções. Assim sendo, constatamos que há dois tipos de leitura. A leitura abstrata, ou seja, realizada com a finalidade de entretenimento, informação, estudo etc., é aquela que não se fragmenta em outros textos escritos. Já a leitura concreta é a que origina outros textos denominados traduções propriamente ditas.

Ambas tangenciam a desconstrução e partem do mesmo pressuposto de que uma leitura gera outras leituras. A desconstrução representa uma parada obrigatória nesse trajeto literário da leitura e não um conjunto de instruções à prática da tradução. Tanto leitura abstrata quanto leitura concreta perpassam pela desconstrução, porém em graus distintos de intensidade. Érica Lima e Marcos Siscar (2000, p. 102) declaram que:

A desconstrução não ensina *como* traduzir, nem exatamente *o que é* o traduzir. O saber sobre a tradução aparece, mas de maneira implícita, provocativamente inabitual, no texto do “desconstrutor”. Se algo como uma tese existe, a desconstrução parece propor que saber o que é traduzir só acontece, só é acessível, na tradução, traduzindo.

Por ser apenas um ponto mediador, porém indispensável ao desenvolvimento do processo literário, a desconstrução não apresenta definições pontuadas que a sintetizem. Por isso, os autores (2000, p. 104) formulam um decálogo da desconstrução, explicitando o que ela *não é*:

1. A desconstrução não tem guru.
2. Desconstrução não é um nome.
3. A desconstrução não é um método.
4. A desconstrução não tem genealogia.
5. Desconstrução não é destruição.

6. A desconstrução não prega a fidelidade.
7. A desconstrução não prega a propriedade.
8. A desconstrução não prega a verdade.
9. A desconstrução não é a lógica do masculino.
10. A desconstrução não é a lógica do mesmo.

Jacques Derrida, no texto “Carta a um amigo japonês”, já havia inserido o paradoxo da desconstrução em duas afirmações simples e, ao mesmo tempo, abrangentes. Ele questiona-se “o que a desconstrução não é?” e fornece a resposta “é tudo!” e, também se questiona “o que é a desconstrução?” e sua conclusão é “é nada!”. Na verdade, “tudo” e “nada” expressam a indefinição, a ausência, a nulidade da palavra “desconstrução” e captam a idéia do complexo processo da desconstrução em si. A presença e a ausência simultâneas tratam de impossibilitar a formação de um conceito, já que “todos os predicados [...], todas as significações lexicais, e mesmo as articulações sintáticas [...] são também desconstruídas ou desconstruíveis, diretamente ou não etc.” (DERRIDA, 1998, p. 23).

Voltando ao decálogo da desconstrução, proposto por Lima e Siscar, notamos a prevalência da negação justamente devido à dificuldade da afirmação, do correto, da presença, da definição. O primeiro ensinamento da desconstrução mencionado diz respeito à filiação da teoria, isto é, à existência de um criador das leis e práticas desconstrucionistas. Embora Derrida tenha um papel relevante na designação da desconstrução, a mesma independe de pessoas que a expliquem, porque é um processo natural. Érica Lima e Marcos Siscar afirmam que a desconstrução não se constitui como “um pensamento que se possa atribuir a um autor em especial”.

Assim, a desconstrução não é um nome em decorrência da sua ausência de definição. Todo nome carrega consigo uma bagagem conceitual referente àquele significante, cuja indivisibilidade é característica inerente. A desconstrução resume-se, então, a um conjunto de procedimentos sistematizáveis inconscientemente realizados. Uma vez que a desconstrução não é um nome, podemos afirmar que também não é método. Assim como um nome pressupõe definição, denominação e predicação, um método apresenta a parte teórica de uma determinada parte prática, ambos são compostos de duas vias ligadas entre si pela ação e reação. A desconstrução, por ser um processo natural, “faz parte da lógica do texto” e é, portanto, auto-suficiente.

O quarto ensinamento do decálogo está relacionado ao primeiro na medida em que ambos fazem referência à procedência da desconstrução. Se esta não possui guru, sua genealogia é nula, isto é, sua existência é configurada desde os primórdios do processo de

comunicação humana e seus procedimentos são indissociáveis do ato comunicativo. Derrida, ao referir-se à desconstrução da mítica Torre de Babel, quis dizer que as origens da desconstrução deram-se juntamente com as origens da “confusão” entre as línguas e do convívio humano.

Embora a desconstrução interrogue a “paternidade do saber”, revendo poderes autorais atribuídos a uma pessoa em especial, ela não é sinônimo de destruição. O autor, denominado o pai do texto, expõe idéias e conceitos peculiares e divulga-os à comunidade leitora que, por sua vez, formula suas próprias idéias e conceitos. O texto somente conquista tal denominação a partir do momento em que o público leitor intervém e constrói leituras específicas de acordo com o grau de interpretação pessoal. Logo, autor e leitor ocupam níveis distintos, embora pertençam ao mesmo processo, possuindo, ambos, papéis de igual relevância.

Na medida em que a supremacia autoral é posta à prova, a fidelidade deixa de ser o objetivo principal da tradução. A exatidão torna-se elemento impossível na leitura e, conseqüentemente, na tradução, porque o sentido de “exato” altera-se constantemente, isto é, como podemos considerar uma “verdade”, se o texto adquire autonomia após cada leitura isolada? Assim, o “exato” é o que o autor apresenta ou o que nós articulamos na leitura? Ou ainda, o que articulamos na leitura é o que o autor intencionou que articulássemos? Nenhuma das perguntas possui uma solução pertinente, pois lidamos com a inconstância e a mobilidade do sentido.

Os dois itens seguintes do decálogo da desconstrução são ramificações do anterior, no que diz respeito à prevalência do original e de seu autor. Tendo em vista a independência do texto, a propriedade e a verdade deixam de exercer influência sobre as leituras abstrata e concreta, deixando de ocupar o lugar de destaque no seguimento de compreensão textual. Na desconstrução, seria impropriedade a apreciação de um texto com base em dados biográficos do autor, em virtude do rompimento dos laços de subordinação do criador para com sua criatura.

Sintetizando os itens expostos até então, o excerto abaixo ilustra o caráter “original” de um texto:

Se o original só (sobre)vive a partir de uma leitura, podemos dizer que a origem também não é originária, o que constitui uma dependência do original em relação à tradução. O sentido de uma palavra e de um texto constitui-se pela presença de traços de outras palavras e outros textos, que aparecem na leitura – ou até antes de cada leitura; a tradução, como produção de sentidos, torna-se assim inevitável.

O original deixa de ser a origem, e a própria relação de causa (original) e efeito (tradução) se desloca. Todo sentido remete a outro, tudo é leitura. Não há uma

origem exclusivamente fora do texto, assim como não há uma origem que só dependa do texto, sem a intervenção do sujeito (LIMA; SISCAR, 2000, p. 108).

A afirmação “tudo é leitura” sintetiza o conjunto de procedimentos denominado “desconstrução”, abrangendo as etapas que fazem parte do ato comunicativo. Fidelidade, propriedade e verdade constituem temas, cujas existências dependem da elevação de uma das partes do relacionamento, enquanto que a(s) parte(s) restante(s) permanece(m) em estado de submissão. Considerando a desconstrução, devemos ser fiéis a quem ou a quê? Quem é o proprietário para o qual devemos dar satisfações? Ou ainda, quem proferiu “a verdade” (ou “mensagem efetiva” na concepção de Francis Aubert) e qual é ela? Dado que a desconstrução participa do ofício do autor, do leitor comum e do tradutor, a parte elevada é inexistente, já que cada nova desconstrução é produto de desconstruções anteriores.

A hierarquia masculino/feminino está intimamente ligada ao sistema hierárquico implícito em uma relação baseada na fidelidade, propriedade e verdade. O masculino, dotado de força, impõe sua presença perante o feminino retraído e frágil, da mesma forma como, na concepção tradicional, o “original” é edificado e reverenciado perante os demais textos dele oriundos. A desconstrução, por sua vez, não prega hierarquias de nenhuma natureza e descarta qualquer superioridade de textos em relação a outros.

Em detrimento disso, a desconstrução não é a lógica do mesmo, ou seja, ela evidencia a existência do outro, do supostamente diferente, do desconhecido. A segregação entre as línguas na visão tradicional torna-se impertinente na prática desconstrucionista, uma vez que a originalidade é reconstruída em cada desconstrução e as línguas completam-se, como a metáfora benjaminiana dos fragmentos do vaso quebrado. A utópica harmonia comunicativa existente na construção de uma torre que se elevasse até os céus faz-se presente na leitura e na tradução, por meio da diminuição da distância entre línguas, povos e culturas.

Os dez ensinamentos da desconstrução compõem um todo significativo em que cada item remete ao anterior, acrescentando uma nova idéia complementar. O decálogo permite-nos interpretar a desconstrução como um procedimento natural tão ancestral quanto o homem na sua condição de emissor e receptor de mensagens. Assim, ultrapassando as fronteiras do texto literário, agrupamos desconstrução, leitura e tradução como cacos do mesmo vaso quebrado que, unidos, constituem um só corpo dotado de uma só significação, pois “ler ou traduzir é reconhecer, na trama desse acontecimento, o movimento de uma desconstrução” (LIMA; SISCAR, 2000, p. 111).

Entretanto, a liberdade interpretativa supostamente considerada na teoria desconstrucionista não permite a formulação desenfreada de sentidos aleatórios, bem como na doutrina solipsista, em que o eu individual é a única realidade existente de que se tem certeza. Alguns lingüistas citados por Stanley Fish no ensaio “*Is there a text in this class?*” apontam a individualidade da desconstrução como aspecto negativo, pois temem a prevalência do solipsismo e a conseqüente indeterminação das produções textuais. Harold Bloom, Jacques Derrida e o próprio Stanley Fish foram denominados “os novos leitores” pela crítica devido a certa maneira de análise textual capaz de observar a riqueza lingüística.

Baseando-se na ambigüidade da frase “*Is there a text in this class?*” proferida em uma conversação entre um professor e uma aluna, Stanley Fish responde às críticas recebidas a fim de esclarecer seus apontamentos acerca da desconstrução. De acordo com o autor, o contexto é fator determinante para a interpretação do texto e o significado deste é construído a partir do conhecimento cumulativo do receptor. Uma palavra pode remeter um sentido no contexto X e outro sentido no contexto Y, assim como um leitor pode compreendê-la quando está inserido naquele contexto, mas não a compreender se inserido neste.

Se considerarmos uma obra rica em linguagem poética, a padronização do significado é uma ilusão, visto que a palavra está no seu ponto máximo de significação e abrange leitores de todos os níveis culturais propensos a diversas leituras. Em virtude disso, teóricos da tradução buscam soluções pertinentes à questão aparentemente insolúvel e confirmam ou negam a tradução de poesia. Tradução, recriação ou transposição criativa são denominações atribuídas a um mesmo processo: o trabalho com a palavra em sua forma artística e sua conseqüente desconstrução.

Destacando não só o texto literário, mas ainda todo e qualquer texto sujeito a leituras e interpretações, Stanley Fish explicita duas dimensões pelas quais um texto movimenta-se consciente ou inconscientemente. Ainda que os elementos tempo e espaço sejam indissociáveis, o texto sobressai-se na dimensão temporal à medida que é escrito, lido e traduzido. A movimentação pela dimensão espacial, por sua vez, é superficial, pois mantém o texto no seu universo do simples existir. Portanto, podemos concluir que o espaço confere vida ao texto, enquanto que o tempo garante-lhe a sobrevivência.

TRADUZIR PARA VIVER, VIVER
PARA ESCREVER

2.1 Da farmácia às livrarias, de Cruz Alta ao mundo

Uma farmácia simples na cidade de Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, foi o ponto de partida do literato mundialmente reconhecido, lido, estudado e traduzido. Anedotas populares, casos alheios, comédias e dramas humanos, entre outras histórias verídicas ou não, despertaram, na mente do ajudante de farmácia, infinitas narrativas, cujas bases estão unicamente na perspectiva humana acerca da vida. O ouvinte das histórias populares tornou-se o contador de histórias típicas do gaúcho que também abrangem a natureza humana em sua formação.

Sua sensibilidade aguçada para com a vida humana permitiu-o criar narrativas ricas cujo aspecto revelador era a descrição minuciosa de espaços e tipos humanos identificados em qualquer contexto social. A timidez e a discrição, seus traços marcantes de personalidade, fizeram com que seu senso observador adquirisse proporções significativas a ponto de transformar cada detalhe em matéria fundamental de análise da humanidade.

Sua descoberta da literatura deu-se ainda criança, quando a visualização das ilustrações dos livros infantis já não lhe despertava aquele interesse ingênuo como na maioria das crianças da sua idade. As infinitas letras compunham um rol de aventuras com as quais o menino Érico entretinha-se e fascinava-se. Obras de renomados escritores da literatura mundial faziam parte do acervo da família Veríssimo e instigavam a imaginação do contador de histórias que surgiria décadas depois no cenário literário brasileiro.

Influenciado pelas leituras cotidianas, Érico Veríssimo rascunhava, em seu local de trabalho, algumas palavras que, por fim, iriam tornar-se contos e romances. Além de escritores estrangeiros, Machado de Assis e Eça de Queirós acompanhavam-no em suas horas dedicadas ao conhecimento e apreciação da literatura e proporcionavam-lhe um retrato minucioso do homem do século XIX. Seus escritos descompromissados mantinham-se reservados ao seu universo particular, já que a publicação e divulgação dos mesmos seriam inviáveis, como declara o escritor:

Quando minha mãe me insinuava que eu devia publicar meus escritos secretos no jornal local, eu repelia a idéia, quase indignado. O “literato” nas cidades pequenas sempre foi uma espécie de “idiota da aldeia”, sujeito olhado com certa ironia e piedade pelos homens “normais”, espécie de bicho ridículo e inútil. Eu refletia assim: “Se algum dia alguém apontar para mim na rua e disser: – Aquele cara que lá vai é *metido a literato* – eu morro de vergonha” (VERÍSSIMO, 1974, p. 201).

O temor em ser apontado como o “metido a literato” em uma cidade pequena bloqueava o adolescente retraído. Dessa maneira, permanecia à sombra das leituras de seus autores preferidos, conforme ele mesmo afirma, “entrincheirado” atrás dos volumes de quem já estava sob a luz do reconhecimento literário. A literatura ocupava uma posição marginal naquela época e os poucos que por meio dela sobreviviam eram reconhecidos por também poucos iniciados. Segundo Moacyr Scliar, “o livro era um objeto estranho, distante, hermético” para boa parte dos brasileiros, e Érico, por sua vez, participava dessa minoria apreciadora que via, nos livros, uma poderosa forma de expressão social.

Estilos, escolas literárias e gêneros diversos configuravam a prática leitora de Érico Veríssimo e enriqueciam seu caráter em formação de homem das artes e, principalmente, das letras. Aluizio Azevedo, José de Alencar, Afonso Arinos, Afrânio Peixoto, Monteiro Lobato, Joaquim Manoel de Macedo, Dostoiévski, Tolstói, Walter Scott, Émile Zola, Coelho Neto, Júlio Verne, dentre outros, pertenciam à sua biblioteca pessoal, compondo, assim, uma “salada literária”. Além de tais nomes, outras obras em inglês, da coleção Tauchnitz, vindas de São Paulo, ligavam-no ao mundo literário estrangeiro, tais como romances e contos de Clemente Dane, Margaret Kennedy e Katherine Mansfield.

Até meados de 1920, sua vida resumia-se ao trabalho na farmácia e às leituras em seu tempo livre, com breves viagens a Porto Alegre por motivos de estudos. Nessa época, Érico finalmente rompe as barreiras preconceituosas construídas pela sociedade e divulga alguns de seus contos, tendo dois deles publicados na *Revista do Globo*. Tal acontecimento encorajou-o a investir nessa área e a seguir escrevendo, uma vez que seus contos “Ladrão de Gado” e “A Lâmpada Mágica” já estavam lançados nos meios públicos.

Nessas idas a Porto Alegre, a passagem pela Livraria do Globo era obrigatória ao jovem escritor gaúcho. Lá, Érico conheceu o poeta e prosador Mansueto Bernardi, orientador literário da firma, e criou laços de amizade que, futuramente, se tornariam profissionais. Contudo, a precária situação financeira de Érico não o possibilitava de permanecer longos períodos na capital, pois a farmácia dava-lhe prejuízos exorbitantes e o pai de sua namorada Mafalda já cobrava-lhe o casamento. Assim, Érico encontrava-se entre realidades distintas, ora imerso no mundo mágico da literatura, ora tragado pelo mundo concreto e desestimulador.

Eu vivia em três mundos, pelo menos. O primeiro era o da realidade cotidiana; a rotina fisiológica, o ritual burguês, os avisos de bancos (um bombachudo, para variar, me encostou um dia o cano do revólver no peito porque eu não lhe quis dar a crédito um vidro de xarope contra tosse). O outro era o mundo dos livros, das personagens de ficção que me levavam para outros tempos e outras geografias. O

terceiro mundo era o da minha própria fantasia: as histórias que eu escrevia e mandava quase semanalmente para o *Correio do Povo*, que as publicava em seu Suplemento Literário (VERÍSSIMO, 1973, p. 18).

Sendo um autor desconhecido do público leitor da época, Érico não pôde reunir seus contos em um livro para publicação e ocupar um espaço entre os escritores profissionais. Com a farmácia falida e sem perspectivas profissionais na pequena cidade natal, Érico Veríssimo parte para Porto Alegre definitivamente, a fim de buscar a almejada carreira literária e construir uma vida digna ao lado de sua futura esposa.

Após inúmeras tentativas para adquirir um emprego na capital, o jovem escritor, então com 25 anos, é contratado por Mansueto Bernardi para trabalhar na tipografia da *Revista do Globo*, sem nunca ter tido contato com os modos de constituição de uma revista. Érico estava em um lugar desejado por muitos homens ligados ao jornalismo e às letras e, em decorrência disso, esforçava-se para fazer jus ao convite de Bernardi, exercendo variadas funções. O “esperançoso moço de Cruz Alta” – como ele mesmo denominava-se – entregou-se à profissão por inteiro, mesmo que não fosse bem remunerado e não dispusesse de recursos tipográficos suficientes para desenvolver suas tarefas. Seus colaboradores eram “a tesoura e o vidro de goma-arábica”.

As habilidades que possuía fizeram-no um funcionário perfeito para a *Revista do Globo*, já que as dificuldades financeiras pelas quais passava a firma impediam-na de contratar pessoas distintas para exercer cargos distintos. Logo, Érico Veríssimo era a reunião de um grupo de funcionários e desempenhava com maestria algumas das inúmeras atividades da redação. O ato de escrever, traduzir e desenhar, compôs o homem Érico, multifacetado e dinâmico no modo de escrever a sua vida, e sereno e detalhista no modo de escrever o seu povo brasileiro. Ainda que desgastante, tal atividade trazia-lhe a constituição da experiência, não somente de vida, como também de profissão, que, inconscientemente, transformá-lo-ia no renomado contador de histórias décadas depois.

Henrique Bertaso, que tomava conta da seção editorial da firma, buscava ampliar o negócio e fazê-lo prosperar e modernizar. Por mais que a área editorial acarretasse lucros incertos e prejuízos certos, Bertaso lançava-se nessa aventura das letras, criando coleções formadas de obras estrangeiras traduzidas para o português. Como o tempo mostrava-se menor do que o serviço, tradutores sem formação e de origem duvidosa eram contratados para desempenhar a tarefa; e dentre eles estava Érico Veríssimo. Considerando a inexperiência profissional dos tradutores e a urgência na publicação das coleções, Érico declara que “quem

não tem *tradutore* de verdade, caça com *traditore*”, “e como apareciam *traditori* naquela época!” (VERÍSSIMO, 1973, p. 27).

Entre *tradutore* e *traditore*, a *Revista do Globo* e a editora coordenada por Henrique Bertaso seguiam seu caminho de escassos recursos, porém de muita expectativa. A busca por transformar a firma em uma casa editorial de renome dentre o mercado livreiro brasileiro da época foi o incentivo primordial aos seus funcionários, uma vez que a publicação, em grande escala, de traduções de obras desconhecidas ao público acelerou a produção do artigo cultural até então reservado a poucos literatos e apreciadores, isto é, o livro.

Assim deu início a carreira de tradutor de Érico Veríssimo, como complementação do trabalho na *Revista do Globo*. Sua atividade, além de editar a revista, era a de traduzir contos e artigos de revistas americanas, francesas, inglesas, italianas e argentinas, copiando, em preto e branco, suas ilustrações. Reproduzir ilustrações e traduzir artigos e contos estrangeiros solucionou o problema da firma que, sem verba, sustentava-se por meio da pirataria. Seu trabalho como tradutor não se restringia à *Revista do Globo* em horário de trabalho, mas também ocupava suas horas de folga. Com o propósito de complementar o salário, Érico traduzia livros do inglês para o português, o que, muitas vezes, contrariava-o, devido ao desinteresse pessoal pela obra.

O primeiro [livro] que me caiu nas mãos foi desgraçadamente uma novela policial de Edgar Wallace, *The Ringer*. Eu passava o dia na redação da revista, e à noite, no nosso quarto de hotel, trabalhava nessa tradução até às primeiras horas da madrugada. Era uma tarefa que não me dava prazer. O autor e a estória não me interessavam, o esforço físico exigido pelo simples ato de datilografar o texto me produzia dores no corpo inteiro (VERÍSSIMO, 1974, p. 247).

Na realidade, Érico Veríssimo ansiava publicar um livro pela editora. Tal idéia mantinha-se “mal escondida debaixo da abundante papelama do trabalho rotineiro da Revista e das traduções” (VERÍSSIMO, 1973, p. 31), até que, em 1932, o jovem escritor apresentou a Henrique Bertaso os originais de *Fantoches*, que, meses depois era publicado, em cortesia, pela Editora Globo.

Criticada ou reverenciada, a coletânea de contos intitulada *Fantoches* não teve êxito de vendas, pois “dos 1500 exemplares impressos, venderam-se no primeiro ano apenas uns 400 ou 500” (VERÍSSIMO, 1974, p. 251). Um incêndio no depósito onde se encontravam os exemplares não vendidos amenizou um possível sentimento de derrota profissional da parte

de Érico, já que ele recebeu não só uma porcentagem pela venda da obra, bem como um novo incentivo para mostrar-lhe a próxima publicação da Editora Globo.

Clarissa era o título do romance de Érico que lhe apresentaria os primeiros resultados satisfatórios da vida de um literato profissional e, conseqüentemente, conhecido do público leitor. Somente os primeiros e poucos resultados satisfatórios, pois os 7000 exemplares distribuídos no mercado esgotaram-se cinco anos após tal distribuição e os 3000 exemplares restantes foram vendidos, desde que lhe atribuíssem um considerável desconto. As pessoas - “principalmente mocinhas” - , no entanto, eram vistas com um exemplar de *Clarissa* nas mãos durante os momentos de lazer.

Convidado por Henrique Bertaso a prestar serviços de conselheiro literário na Editora Globo por duzentos mil réis mensais, Érico Veríssimo dava mais um passo em sua longa caminhada esperançosa rumo à profissão estabilizada. Nesse período, Érico sugere a Bertaso a publicação de uma tradução para o português da obra *Point Counterpoint*, do escritor inglês Aldous Huxley, e propõe-se a ele mesmo realizar a tradução. Como Érico garantiu-lhe prestígio à editora caso tal obra atingisse o público brasileiro, Henrique Bertaso engajou-se na missão literária, dispondo de investimento financeiro.

Em 1935², eram publicadas a tradução para o português do romance de Aldous Huxley intitulada *Contraponto* e uma obra de Érico Veríssimo chamada *Caminhos Cruzados*, cujos originais, de acordo com o autor, “havia dormido dez meses na gaveta da Editora” (VERÍSSIMO, 1973, p. 41). Em virtude da proximidade temporal entre a publicação da tradução e a publicação do romance, a crítica da época apontava Érico Veríssimo como plagiador da obra inglesa. Érico Veríssimo não nega que foi influenciado pelo estilo de Huxley e esclarece que somente a técnica é semelhante, assim como uma pessoa que segue uma receita de bolo criada por outrem e que, no entanto, modifica a natureza dos ingredientes.

Nunca escondi ou neguei o fato de ter sido esse livro de Huxley o responsável pela técnica que usei num romance que escrevi em 1934, em algumas dezenas de tardes de sábado: *Caminhos Cruzados*. Creio que Aldous Huxley também nunca negou que seu *Point Counterpoint* tivesse sofrido uma certa influência de *Les faux Monnayeurs*, de André Gide. E essa técnica do romance simultaneísta já havia sido tentada em 1910 por W. S. Maugham no seu *Merry-go-round (Carrossel)* (VERÍSSIMO, 1974, p. 255).

² Data da publicação de *Contraponto*, de acordo com a obra *Um certo Henrique Bertaso*, de Érico Veríssimo. Na obra *Solo de clarineta* – volume I, no entanto, o ano de publicação da mesma obra é citado como 1933.

A crítica entendia a simultaneidade do surgimento de ambas as obras como algo negativo, na medida em que um jovem escritor, recém chegado ao meio literário de Porto Alegre, usufruía de técnicas narrativas de escritores renomados com o intuito de construir uma suposta carreira de prestígio na área. Em vista disso, Érico estaria pecando contra a originalidade e a ética profissional, visando fins lucrativos.

Considerando a literatura como um sistema unificado e a própria teoria desconstrutivista, da qual falamos no capítulo anterior deste trabalho, a originalidade de uma obra é composta de uma reunião de leituras acumuladas e advindas de produções literárias anteriores, ou seja, é um ciclo onde há leitura sobre leitura e experiência sobre experiência. Logo, Érico Veríssimo foi mais um leitor e, por conseguinte, desconstrutor da ficção inglesa baseada no racionalismo e no debate de idéias sociais embutido em uma inovadora técnica narrativa.

Segundo Flávio Loureiro Chaves (2001, p. 34), o fato de o romance de Érico Veríssimo e o de Aldous Huxley possuírem vertentes técnicas semelhantes não significa que o primeiro seja uma “cópia” do segundo, pois a técnica da simultaneidade, utilizada em ambos, era desconhecida pela maioria dos romancistas brasileiros da época. Tal recurso já era “patrimônio comum de todo o realismo europeu” e difundira-se no Brasil a partir da atitude de Érico Veríssimo e da divulgação de *Caminhos Cruzados*. Logo, Érico foi o elo entre duas literaturas e uma maneira universal de escrever sobre a vida urbana.

Embora Aldous Huxley tenha exercido relevante influência no estilo narrativo de Érico Veríssimo, Flávio Loureiro Chaves afirma que os escritores Sinclair Lewis, John dos Passos e Somerset Maugham foram significantes à sua formação literária e ao seu desenvolvimento da prática narrativa e da construção de tipos humanos recorrentes na ficção contemporânea. A Coleção Nobel, idealizada por Henrique Bertaso, oferecia espaço às traduções de romances ingleses e norte-americanos de autores renomados: dentre eles estavam os referidos acima.

Sendo assim, autores estrangeiros que compunham o acervo literário de Érico adquiriram novos horizontes com seus romances traduzidos e publicados na Coleção Nobel. Nomes como Thomas Mann, Joseph Conrad, Lewis Carroll, Theodore Dreiser, William Faulkner, Virginia Woolf e Katherine Mansfield foram levados ao público leitor brasileiro da época, por meio das sugestões do jovem conselheiro editorial da *Globo*. Em algumas ocasiões da profissão, Érico via-se entediado com a obra que traduzia e modificava-a com o intuito de torná-la mais apazível ao público.

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 – 5).

Entre leituras prazerosas, romances publicados e traduções tediosas, Érico constituía, gradativamente, o homem, o romancista e o tradutor daquela geração. As funções múltiplas desempenhadas com afinco na *Revista do Globo* e na *Editora Globo* proporcionaram, ao jovem Érico, maior contato com o público leitor, com outros romancistas, com o mercado de livros, com outras literaturas e com os cidadãos comuns, dos quais o escritor tratava em seus romances. Apesar das inúmeras dificuldades financeiras pelas quais passavam Érico e Mafalda e a firma de Henrique Bertaso, o escritor de Cruz Alta tinha consciência de que pertencia a um grupo memorável no que diz respeito à divulgação do maior bem cultural de qualquer nação: o livro.

Entre os percalços do trabalho, Érico seguia escrevendo e publicando romances, tais como *Um lugar ao sol* (1936), *Aventuras de Tibicuera* (1937) e *Olhai os lírios do campo* (1938), cujo sucesso editorial foi tão expressivo que proporcionou um novo rumo à sua vida profissional, como o próprio autor declara em suas memórias.

No que diz respeito à publicação de traduções pela *Editora Globo*, a inexperiência dos poucos tradutores que ela possuía foi substituída pelo profissionalismo de tradutores selecionados de acordo com sua especialidade. O “saneamento” das traduções – como denominava Érico Veríssimo – foi colocado em prática no início da década de 40 e consistia em contratar tradutores especializados com salário fixo, entre eles Leonel Vallandro, Juvenal Jacinto, Herbert Caro e Homero de Castro Jobim. Logo, o processo de tradução tornou-se mais elaborado, de forma que cada obra elencada para a tradução era objeto de trabalho de um tradutor previamente selecionado, conforme sua área de conhecimento. Para desenvolver tal tarefa, dicionários e enciclopédias atualizados estavam disponíveis à consulta.

Após o término da tradução, os originais e o texto eram entregues a um especialista no idioma da obra estrangeira e averiguados minuciosamente a fim de certificar-se da fidelidade da versão. Por fim, o estilo do livro era analisado por outro especialista na presença do tradutor que realizou o serviço e, caso não houvesse problemas e divergências, a tradução era publicada. Érico Veríssimo afirma que as traduções para o português publicadas pela *Editora*

Globo durante aqueles anos eram “de excelente qualidade”, devido à organização dos funcionários e ao investimento de Henrique Bertaso.

Formava-se, então, a chamada “Idade de Ouro da tradução”, na qual Érico Veríssimo teve relevante participação. Contudo, a equipe de Érico Veríssimo desfez-se em 1947 devido a uma crise financeira na *Editora Globo*. A reforma ortográfica de 1942 e o governo do general Eurico Gaspar Dutra acarretaram a perda de 50 toneladas de livros que se tornaram obsoletos. Apesar disso, constantes reedições de traduções técnicas, literárias e de obras de referência ainda foram lançadas pela *Globo*, permanecendo o sucesso das melhores traduções de obras estrangeiras que nosso país possuiu.

2.2 Érico Veríssimo e Feliciano: tradutores de Katherine Mansfield

Em meio a leituras incessantes da obra de Katherine Mansfield, Érico Veríssimo escreve o conto “Conversa com o fantasma de K. Mansfield”. Tal texto ficcional ilustra a posição de Érico como leitor e tradutor da obra da escritora neozelandesa à medida que, lendo os contos da mesma, Érico os desconstrói para, enfim, recriá-los na língua portuguesa. Suas dificuldades e impressões são postas no conto de modo que o mesmo crie horizontes biográficos além da ficção, em um tom de desabafo e confissão.

Sua admiração pela escritora originou um texto em que o fascínio pela leitura de sua obra e o ofício de tradutor e desconstrutor fundem-se a fim de buscar uma possível resposta às infinitas perguntas a respeito da complexa narrativa mansfieldiana e da teoria tradutória. De acordo com Paula Arbex (2002, p. 113), há nesse conto, “uma espécie de fusão entre narrador, personagem e autor, reunidos pelo tema da tradução”.

Criando um fantasma falante de Katherine Mansfield, Érico ultrapassa os limites da imaginação e da verossimilhança, com o propósito de materializar sua voz interior e transformar um monólogo em um diálogo corriqueiro e natural. Além disso, a aparição da escritora expressa a ressurreição, o retorno à vida da criadora daqueles contos, já que, segundo Paula Arbex (2002, 119), “é por meio do tradutor que o autor volta à vida, sai da sombra, embora retorne a ela, tão misteriosamente como havia surgido”.

O protagonista é o tradutor Feliciano que, cansado de buscar soluções tradutórias para o conto “*Prelude*”, de Katherine Mansfield, diz ao seu sonolento e distraído anjo da guarda haver encontrado “a chave do segredo” da escritora. De acordo com Feliciano, toda a

concepção mansfieldiana a respeito da vida estava presente no referido conto e, portanto, todos os outros contos da autora seriam fragmentações dele.

Vale ressaltar o nome do protagonista como síntese de uma das principais obras literárias de Mansfield – *Bliss*, que, na tradução para o português realizada por Érico Veríssimo, é *Felicidade*. Sendo assim, Feliciano é formado pelo conjunto dos contos da obra *Bliss*, já que os estuda e os apresenta nas minúcias. É a personificação das personagens, dos enredos e dos segredos, por vezes autobiográficos, das narrativas de Katherine. A apreciação dos contos que ele realiza demonstra a entrega total do tradutor ao objeto de tradução e a agregação de seus elementos literários.

Com o personagem Feliciano, o autor-tradutor Érico Veríssimo ilustra o processo tradutório, no que se refere ao papel do tradutor. A relação entre tradutor e obra a ser traduzida é tão intrínseca que o primeiro adquire características do segundo, criando uma atmosfera de cumplicidade e dependência. Por isso, Feliciano e *Felicidade* tornam-se parte de um mesmo todo complexo, estabelecendo uma ligação baseada na subordinação, na descendência, na dedicação e no diálogo, bem como a relação entre o criador e sua criatura.

O “pobre tradutor” Feliciano considera a obra de Katherine Mansfield uma junção de aspectos da sua vida pessoal e observa sinais que o convencem disso. Os sons de um “coral de sapos” e da música “*blue*” ouvidos no ambiente de Feliciano são substituídos por um “lamento quase humano dum violoncelo”. O instrumento que a escritora tocava é aplicado à história com o propósito de aproximar o contexto real e presente do leitor/tradutor ao contexto real e passado de Katherine Mansfield. Tal fato também ocorre sempre que Feliciano analisa os contos da autora a fim de desvelar algum ponto em comum entre eles. O pai de Katherine seria o motivo pelo qual ela criava mulheres superficiais no que diz respeito ao amor.

Logo, diversas dimensões entrecruzam-se no conto para constituir a realidade múltipla de Feliciano e Érico, tradutores de Katherine Mansfield, e de todos os profissionais da tradução. O envolvimento de Feliciano com os contos da autora era tão penetrante que seria necessário e, por conseguinte, inevitável o surgimento do fantasma dela no auge de seu momento de concentração. É uma verdadeira “luta” com o texto, conforme afirma o narrador de “Conversa com o fantasma de K. Mansfield”, uma vez que o empenho do tradutor na disputa com as palavras de outrem gera, quase sempre, o seu mérito futuro.

“Quase sempre” porque deslizes inconscientes por parte do tradutor acontecem. O narrador do conto de Érico Veríssimo introduz, ironicamente, tal idéia por intermédio do “velho anjo gordo, bondoso, e um tanto desiludido dos homens e do mundo”. Após anos de serviços prestados a um general revolucionário, a um sábio distraído e a um fiscal do imposto

de consumo, o anjo da guarda de Feliciano cochila na poltrona e não lhe dá a mínima atenção. Tendo sido o mesmo anjo da guarda a “proteger” as categorias referidas e o tradutor, este último é nivelado aos demais quanto à aceitação/reprovação por parte do público.

O general revolucionário é temido e não-confiável, por causa de seu espírito aventureiro e de sua prontidão em iniciar revoluções descabidas, a fim de alcançar qualquer objetivo. O sábio distraído, por sua vez, pode revelar-se perigoso se não confere a atenção necessária a uma experiência, por exemplo. O fiscal do imposto de consumo é visto como o delator social, pois impede qualquer fraude financeira e certifica-se de que a lei tributária está sendo executada com retidão. E o tradutor, portanto, pode ser temido, não-confiável, perigoso e delator em muitas ocasiões e vir a ter um estigma negativo perante o público. Além disso, o ato de abandonar seu “protegido” expressa a ausência de proteção e, por conseguinte, solidão do tradutor que desempenha suas funções profissionais sem o auxílio de ninguém.

A dedicação exclusiva por parte do tradutor Feliciano ao seu trabalho torna-o perito tanto na criatura (obra literária), bem como no criador (autor da obra). Assim, Feliciano conclui o diálogo estabelecido com o fantasma originado por ele afirmando que a obra de Mansfield é “uma mistura de sonho e realidade, de cotidiano e conto-de-fadas” e descobrindo que seu objeto de tradução fortalece-se e aproxima-se dele a cada nova interpretação. Ao ser perguntado se a queria mal devido à inconstância espaço-temporal de seus contos, Feliciano declara amá-la por isso. Se o tradutor a ama, não seria pertinente mantê-la intocável em um plano inatingível? Feliciano, por outro lado, a disseca, revelando sua sede literária e sua paixão pela vida e obra de autores instigantes como Katherine Mansfield.

O conto de Érico Veríssimo, enfim, retrata aspectos cotidianos de um tradutor como Feliciano que, “mergulhou de ponta-cabeça no silêncio” desse ofício solitário e descobriu um universo peculiar de idéias traduzidas em palavras que, por sua vez, tornar-se-ão conhecidas ao público por meio de suas mãos e das mãos de tantos outros tradutores.

2.3 Katherine Mansfield: inovação do conto do século XX

A obra de Katherine Mansfield (1888 – 1925) é a expressão da inovação no que se refere, não somente à literatura produzida por mulheres, como também à produção literária de sua época. Tendo seu ápice literário nas décadas iniciais do século XX, a escritora neozelandesa mantinha um estilo peculiar, proporcionando a originalidade narrativa e a

renovação do conto. Em um período de transformações literárias, focalizando a expressão dos sentimentos e a captação da consciência do personagem, as narrativas de Katherine Mansfield ganharam vitalidade e criaram raízes profundas no solo da literatura universal, enfatizando, assim, a particularidade e a essência do homem moderno.

Faz-se mister considerar sua vasta e complexa produção literária nesse período, do qual a mulher não participava ativamente, e a expressividade com que a escritora constrói suas personagens femininas em seus contos. Sendo mulher, Katherine Mansfield descreve a vitalidade da alma feminina em distintas fases da vida e apresenta suas personagens com maestria nos detalhes da cada sensação, movimento e pensamento. Utilizando a forma da narrativa condensada, a escritora contempla a unicidade de um momento e proporciona ao leitor o efeito desse trecho da vida, desvelando uma personalidade diferente a cada personagem em conflito.

Nascida em 1888, em Wellington, Nova Zelândia, Kathleen Mansfield Beauchamp marcaria o próximo século no que se refere à literatura e à expressão artística feminina, vindo a participar do rol dos renomados escritores mundiais. A escritora neozelandesa passou alguns anos de sua vida em Londres, a fim de concluir seus estudos no *Queen's College* e retornou à terra natal em 1906, quando principiou a prática da escrita. Em 1908, após conflitos com seu pai dominador, Mansfield retorna a Londres, com o propósito de constituir sua carreira literária, e publica algumas de suas histórias no periódico *The New Age*. Logo depois, a autora cria vínculos profissionais com o editor e crítico literário John Middleton Murry e participa de sua revista *Rhythm* (1911 – 12), que publicava artigos e obras em prosa e verso e reunia poetas como James Stephens e Lady Margaret Sackville.

Nesse período, Katherine Mansfield descobriu que sofria de tuberculose, o que contribuiu para que ela criasse um universo sombrio e uma visão pessimista com relação à vida. Em 1918, o vínculo entre Mansfield e Murry deixa de ser somente profissional para tornar-se oficialmente conjugal. O vínculo entre ambos manteve-se mesmo após a morte de Mansfield em 1925, pois Murry editou suas histórias e cartas póstumas e contribuiu para a divulgação e permanência de sua obra em meio literário.

Ambos tinham contato com muitos escritores e artistas de sua época, tais como o romancista Aldous Huxley, o poeta T. S. Eliot, a feminista e romancista Virginia Woolf, o filósofo e matemático Bertrand Russell, o romancista D. H. Lawrence, entre outros. Tal relação entre literatos resultou na formação de um grupo privilegiado de escritores, cada qual contribuindo para o crescimento profissional dos demais e exercendo papel relevante na literatura, na arte e na ciência. A troca de experiências regeu essa geração na qual Katherine

Mansfield inseria-se e da qual a mesma extraiu técnicas narrativas que se tornaram únicas posteriormente.

A morte do irmão Leslie Heron Beauchamp durante a I Guerra Mundial (1915) gerou uma verdadeira mudança na vida pessoal e profissional da escritora. Em decorrência disso, Mansfield escrevia contos regionalistas remetendo à sua infância familiar em Nova Zelândia, dentre eles “*Prelude*” e “*At the Bay*”. Em seus escritos pessoais, a autora confessa sua depressão e seu desamparo perante a circunstância em que se encontrava na ausência do irmão.

I think I have known for a long time that life was over for me, but I never realized it or acknowledged it until my brother died. Yes, though he is lying in the middle of a little wood in France and I am still walking upright, and feeling the sun and the wind from the sea, I am just as much dead as he is. The present and the future mean nothing to me: I am no longer ‘curious’ about people; I do not wish to go anywhere and the only possible value that anything can have for me is that it should put me in mind of something that happened or was when we were alive (MANSFIELD, 2002, 16).

O desinteresse pela vida e, conseqüentemente, pelas pessoas que a cercam tornou-se tema das suas produções literárias, tanto na ficção, quanto nas cartas com tom autobiográfico. Era tal a solidão e a intensidade dos seus sentimentos, que as palavras transformaram-se em suas companheiras, criando, assim, a cumplicidade e a fidelidade necessárias para sobreviver e suportar as perdas.

Por mais que a análise de sua obra não deva ser acompanhada pela biografia da escritora, fatos traumatizantes da sua vida pessoal refletem-se indiretamente nos cenários utilizados nas narrativas e na maneira de retratar comportamentos humanos por meio de suas personagens. De acordo com o escritor George Soule, “a morte de seu irmão e o grave estado de sua saúde provavelmente foram influências notáveis nas suas histórias”.

Na Alemanha (1908 – 9), Mansfield aproximou-se da obra do escritor russo Anton Chekhov, que naquele período, exercia grande influência na Europa. Sua admiração e estima por aquele estilo frugal fizeram com que ela incorporasse a técnica narrativa da simplicidade em seu modo de escrever e, principalmente, no modo de descrever cenários e personagens. A simplicidade na escrita refere-se à economia de palavras, ou seja, nada deve ultrapassar os limites da própria narrativa e todas as palavras possuem a sua funcionalidade inerente. Assim como em um poema, cada palavra participa do conto e exerce uma força única neste, implicando um todo significativo.

Por isso, Mansfield é denominada “*master of the art of condensation*”, de acordo com Christine Baker (1998, p. VI), uma vez que seus contos retratam acontecimentos cotidianos com poeticidade em decorrência da estrutura narrativa bem planejada e da presença de palavras engenhosamente empregadas. A superfluidade não é característica pertencente à obra da escritora, uma vez que a construção de seus contos é similar ao processo de criação de um quadro renascentista, em que nenhum elemento está desordenado ou fora de lugar.

Entre leituras pessoais e publicações na revista de John Middleton Murry, Katherine Mansfield publica, em 1911, seu primeiro livro de contos intitulado *In a German Pension*. Nessa obra, a autora já realiza uma complexa análise humana, baseando-se em fatos rotineiros e ordinários da vida comum e aborda a espontaneidade como um momento de real transformação ao ser humano. Em decorrência do agravamento de sua doença, passou períodos fora da Inglaterra, viajando pela França, Itália e Suíça, em busca de condições climáticas mais favoráveis. Em 1922, a escritora decide residir em uma cidade à pequena distância de Paris, na França, talvez prevendo a sua morte próxima. Nos últimos anos de vida, escreveu a maioria de seus contos mais conhecidos atualmente e reuniu-os nas obras *Bliss & other stories* e *The garden party & other stories*.

Seu segundo livro de contos – *Bliss & other stories* –, publicado em 1919, reúne narrativas cuja ênfase é na experiência interior das personagens e nas conseqüentes emoções advindas de sentimentos recônditos. Christine Baker compara a referida obra de Katherine Mansfield ao livro de contos de James Joyce intitulado *Dubliners*:

Like James Joyce's Dubliners, Mansfield's Bliss presents humanity in terms of the particular individual and often embodies disillusion or frustration. The physical isolation imposed by her illness seems to have given Mansfield a heightened awareness of spiritual loneliness, and the anguish of the lonely individual whose expectations are unfulfilled is a theme that recurs throughout Bliss and in her later stories (MANSFIELD, 1998, p. VI).

Embora Katherine Mansfield produzisse os gêneros narrativo e lírico, o destaque artístico a ela atribuído deveu-se à sua produção em prosa, já que seus poemas não foram publicados na íntegra³. Contudo, tal segregação entre prosa e poesia não é pertinente no que tange a narrativa da escritora, uma vez que sua peculiar maneira de narrar está mesclada de elementos poéticos, dos quais se originou o gênero *prosa poética*. Tal denominação é o que

³ Alguns de seus poemas e anotações pessoais estão reunidos em *Katherine Mansfield notebooks* (2002), editada por Margaret Scott.

sintetiza a obra narrativa de Katherine Mansfield e foi o que transformou a escritora em uma figura representativa da literatura de língua inglesa do século XX.

A autora transfere para o texto aspectos autobiográficos e revela extrema penetração psicológica, acarretando, assim, uma complexidade semântica que se origina da combinação de elementos intratextuais (figuras de linguagem) e extratextuais. Essa combinação intencional de elementos constrói gradativamente o sentido final, estabelecendo o efeito único do conto. Ela seleciona previamente cada aspecto da narrativa de modo a fazer com que o leitor tome parte de seu mundo ficcional, seja envolvido pela constituição da trama e infira acerca de seu desfecho.

De fato, a prosa assumiu caminhos distintos e adquiriu novas perspectivas com a obra de Katherine Mansfield. A simples expressão de idéias foi substituída pela descrição passional de momentos únicos da vida repleta de poesia. A vida é uma sucessão de períodos extraordinários que, aos olhos comuns, transcorrem como despercebidos ou insignificantes. Contudo, a escritora eleva tais acontecimentos em seus contos, tornando-os sublimes, notórios, inesquecíveis, relevantes, pertinentes ao ser humano dotado de sensibilidade.

Fatos cotidianos que se transformam em *flashes* de memória das personagens regem as narrativas de Mansfield. As condições da natureza estão intimamente relacionadas à referida perfeição do instante de vida, servindo como pano de fundo à composição cênica. Exemplificando tal interdependência, tomamos a protagonista de “*Bliss*”, Bertha Young, que, invadida por um sentimento inexplicável de felicidade, observa uma pereira em seu jardim perfumado pelos junquinhos. Dessa forma, dados sensoriais (abstratos) e elementos da natureza (concretos) agregam-se a fim de estabelecer a troca necessária à harmonia sem par entre homem e universo. O efeito produzido após tal harmonia é percebido também no processo de criação da autora, isto é, a natureza influencia a escritora no que se refere à busca pela inspiração. Em seu diário, ela exprime sua sensibilidade artística à medida que observa o espaço esmorecido, onde o tempo é frio, úmido e ventoso, os junquinhos estão pálidos e as nuvens negras:

Cold, wet, windy, terrible weather. Fought it all day. Horribly depressed. Dickinson came to tea but it was no good. Worked. Two wires from J. According to promise. I cannot write. The jonquils are out, weak and pale. Black clouds pull over. Immediately the sun goes in I am overcome – again – the black fit takes over. I hate the sea. There is nought to do but WORK, but how can I work when this awful weakness makes even the pen like a walking stick (MANSFIELD, 2002, p. 186).

As condições de vida e a doença fazem-na definir progressivamente, dificultando seu desempenho como escritora. Suas idéias inovadoras quanto à técnica narrativa e sua peculiar ternura na descrição de ambientes e pessoas retraíam-se em virtude do corpo debilitado e sem vigor. No excerto acima, ela assume sua fraqueza física e compara seu instrumento de trabalho a uma bengala, ou seja, seu amor pelas letras e pelas artes é a única razão pela qual ela mantém-se viva, é o seu sustento até o extremo da vida.

Embora Katherine Mansfield expressasse seu estado de depressão e pessimismo em seus contos, ela declara que, ao escrever, um sentimento de alegria e felicidade – que ela denomina *joy* – invadia seu ser e trazia-lhe o real valor da vida. Para ela, “não há nenhuma sensação a ser comparada com a alegria de ter escrito e concluído uma história” (MANSFIELD, 2002, p. 316). O que, de fato, convinha à escritora era a satisfação em avivar uma personagem, antes oculta em sua mente artística, e acompanhá-la naquele recorte de tempo e espaço fictícios.

Concluir uma história proporcionava-lhe certo alívio momentâneo que, logo depois, transformava-se em remorso por não ter preenchido suas “lacunas” interiores. O ato de apontar falhas nas próprias produções literárias já concluídas expressa certa deficiência na constituição da sua autoconfiança e satisfação pessoal, ao mesmo tempo em que ilustra a busca constante pela narrativa instigante e bem-construída e pela recepção positiva.

I finished Mr and Mrs Dove yesterday. I am not altogether pleased with it. It's a little bit made up. It's not inevitable. I mean to imply that those two may not be happy together – that that is the kind of reason for which a young girl marries.

[...]

Finished An Ideal Family yesterday. It seems to me better than The Doves, but still it's not good enough. I worked at it hard enough, God knows, and yet I didn't get the deepest truth out of the idea, even once.

[...]

I've just finished my new book. Finished last night at 10:30. [...] The title is At the Bay. That's the name of the very long story in it – a continuation of Prelude. It's about 60 pages. [...] I hope it is good. It is as good as I can do, and all my heart and soul is in it...every single bit. Oh, God, I hope it gives pleasure to someone.
(MANSFIELD, 1977, p. 226 – 232).

Katherine Mansfield construía verdadeiras “amizades” com as personagens e suas histórias no decorrer do processo criativo, o que lhe auxiliava na luta contra a indisposição física e psicológica conseqüente da tuberculose. Um tratamento realizado com o intuito de amenizar os sintomas da doença causou-lhe entorpecimento nas pernas, o que lhe aumentava

a sensação de inutilidade. Já se encontrando em um estado avançado da enfermidade, ela considerava-se uma “parasita”, sem perspectivas de vida e abandonada na sua invalidez.

My spirit is nearly dead. My spring of life is so starved that it's just not dry. Nearly all my improved health is pretence – acting. What does it amount to? Can I walk? Only creep. Can I do anything with my hands or my body? Nothing at all. I am an absolutely hopeless invalid. What is my life? It is the existence of a parasite. And five years have passed now, and I am in straighter bonds than ever (MANSFIELD, 2002, p. 285).

Diante de todos os conflitos, Mansfield demonstra que a atividade da escrita é a sua expressão de força e uma espécie de panacéia que a cura de todos os males. Logo após o trecho acima selecionado, a autora reconhece-se “um pouco mais tranqüila por estar escrevendo” e agradece a Deus por ainda possuir tal dom. Sua ânsia por viver bem lutava contra seu corpo debilitado, criando uma tensão entre duas forças contrárias que a tornavam ainda mais angustiada, como nota-se em suas cartas. No fragmento seguinte, aponta a sua concepção de uma vida saudável, que lhe foi subtraída, e confessa suas maiores ambições, que, em outras condições, afiguram-se básicas, porém, nas condições em que se encontrava, estavam distantes e irrealizáveis.

By health I mean the power to live a full, adult, living breathing life in close contact [with] what I love – the earth and the wonders thereof, the sea, the sun. All that we mean when we speak of the external world. I want to enter into it, to be part of it, to live in it, to learn from it, to lose all that is superficial and acquired in me and to become a conscious, direct human being. I want, by understanding myself, to understand others (MANSFIELD, 2002, p. 287).

Há momentos em que ela reflete a respeito de sua atividade e demonstra desânimo e abandono, confessando sua fraqueza e perda de capacidade intelectual.

I seem to have lost all power of writing. I can think, in a vague way, and it all seems more or less real and worth doing. But, I can't get any further. I can't write it down. Sometimes I think my brain is going. But no! I know the real reason. It's because I am still suffering from a kind of nervous prostration caused by my life in Paris (MANSFIELD, 2002, P. 299 – 300).

Em outro fragmento, porém, aborda o desejo em seguir na atividade que lhe proporcionava maior prazer, manifestando sua personalidade inconstante.

Then I want to work. At what? I want so to live that I work with my hands and my feeling and my brain. I want a garden, a small house, grass, animals, books, pictures, music. An out of this – the expression of this – I want to be writing (MANSFIELD, 2002, p. 287).

A apreciação pelas coisas simples e cotidianas é comum na obra literária e na vida pessoal de Katherine Mansfield. A paixão pelo jardim, pela casa pequena, pela grama, pelos animais, pelos livros, pelos quadros e pela música revela uma mulher rica em sentimentalismo e singeleza e constitui uma escritora apta a engrandecer, de maneira magistral, o que, na maioria das vezes, é imperceptível. Assim, o contato entre mãe e filha, a visualização de uma pereira no jardim, a leitura de uma frase em um pedaço de papel, pássaros cantando na gaiola, entre outros fatos, são pontos de partida para o desenvolvimento de uma narrativa repleta de sensibilidade. Ações triviais ganham vida e beleza em seus contos, como se a escritora fosse dotada de poderes mágicos capazes de transformar o pequeno em algo tão imensurável que não cabe no arquivo sentimental da personagem.

As emoções de suas personagens alcançam tamanha proporção que se tornam inexprimíveis tanto no âmbito corporal quanto no lingüístico. Em vista disso, ela utiliza uma linguagem poética e sonora, com palavras de carga semântica abrangente e com recursos estilísticos inovadores, a fim de que o leitor seja absorvido por aquelas letras e incorporado no ambiente, no tempo e, principalmente, no psicológico da personagem. Da mesma forma que alguém lhe segura a mão e lhe conduz à fantasia de um momento único e pessoal, o narrador dos contos de Mansfield convida o leitor a desfrutar uma emoção incomum.

George Sampson (1948, p. 976) aponta tal característica penetrante da escritora neozelandesa, afirmando que “*there is in Katherine Mansfield an oddly penetrating quality that, with the lightest of touches, gets to the heart of a character and situation*”. Suas histórias baseiam-se na turbulência psicológica das personagens, nas revelações súbitas, nas oscilações sentimentais repentinas, no rumor interno. Logo, movimentos cinéticos não predominam nas narrativas mansfieldianas. Ações são filtradas pela mente das personagens e retransmitidas ao leitor sob uma perspectiva isolada com todas as intervenções possíveis.

O leitor obtém a idéia da ação que advém de uma das personagens e, por isso, cria uma atmosfera duvidosa em relação à seqüência lógica dos acontecimentos. Condensando discursos, o narrador dos contos de Mansfield elabora a simultaneidade de episódios narrativos e faz com que vozes transponham-se. Isso ocorre porque a escritora utiliza o recurso do diálogo e do discurso indireto livre, dando voz aos pensamentos das personagens e excluindo a voz exterior, ou seja, o narrador observador em terceira pessoa. Na maioria de seus contos, não se sabe, ao certo, se as palavras estão sendo proferidas ou raciocinadas e se o interlocutor existe ou não.

Considerando tal variabilidade discursiva, a definição do tom de seus contos faz-se intrincada e, de certa forma, impertinente, uma vez que os discursos das personagens acompanham seus sentimentos inconstantes. A autora alterna ironia e sobriedade, alegria e tristeza, atitude e conformismo, desprezo e compaixão em um único conto e desloca o arquétipo narrativo tradicional. Ao comentar a tradução do conto “*Bliss*”, Ana Cristina César (1999, p. 295), afirma que “a narração ora tende para o ‘poético’, revelando a seriedade do narrador em relação ao assunto, ora é claramente ‘prosaica’, revelando um olhar implícito de ironia”. Tal recurso concentra o cotidiano do homem passível de vários estados emocionais no decorrer de um dia.

Em meio às múltiplas facetas psicológicas das personagens, a epifania acontece como uma junção de todas as sensações presentes no conto. Um instante que se eleva perante os outros e que sintetiza toda a história até então relatada, possuindo como foco primordial a natureza humana em sua complexidade. É através da epifania que o leitor é capaz de compor o universo da personagem e alcançar regiões obscuras do seu comportamento, pois ela ilumina os caminhos do enigmático labirinto formado pelas personalidades. Mansfield descrevia tais recortes da vida com palavras de extremo lirismo, conseguindo, assim, materializar sensações inexplicáveis e propalar o que há de mais íntimo em cada indivíduo por intermédio de sua prosa poética.

Considerando tudo isso, George Soule (2007) afirma:

During the years Mansfield was writing, new poets like T. S. Eliot (1888 – 1965) tried to give the reader, not statements about emotions, but concrete details which would act like an “objective correlative” of those emotions. Like them, Mansfield does not usually tell us what her characters feel. She presents details that will make us feel what they feel.

Desse modo, a poeticidade na descrição dos detalhes resulta na absorção espiritual do leitor e na ligação entre universo narrativo (interior) e universo narratório (exterior). A utilização de figuras de linguagem, os símbolos concatenados, o ritmo marcante, a ausência de enredo, a economia de palavras, entre outros aspectos, aproximam as narrativas de Mansfield à poesia e proporcionam a expressão magistralmente elaborada dos sentimentos humanos em distintas situações.

Katherine Mansfield não viveu muito tempo para presenciar a notoriedade de sua obra em meio ao público leitor, mas deixou marcas eternas na literatura mundial devido aos seus contos inovadores, dotados de expressividade e sensibilidade peculiares. Sua obra é um conjunto de emoções afloradas que contagiam e sensibilizam o leitor e revolucionam as relações humanas. Logo, o período que a escritora permaneceu em nosso meio foi insuficiente para receber as inúmeras críticas a respeito de sua ímpar produção artística que a tornou uma das maiores contistas do século XX.

A RECRIAÇÃO DA PROSA
POÉTICA DE KATHERINE
MANSFIELD POR ÉRICO
VERÍSSIMO

3.1 A “Felicidade” de Érico Veríssimo

Tendo em vista as variadas teorias tradutórias e a abrangência do processo, estabelecemos uma análise descritivo-comparativa da tradução para o português do conto “*Bliss*” de Katherine Mansfield realizada pelo escritor Érico Veríssimo. Explicitamos as soluções a que chegou o tradutor nos trechos previamente elencados e as analisamos sob o ponto de vista crítico, focalizando as partes que compõem a unidade de sentido do texto.

Comparamos o efeito produzido pelo texto de partida com o efeito atingido na tradução realizada pelo escritor Érico Veríssimo e, baseando-nos em reflexões teóricas acerca do ato tradutório, verificamos os procedimentos técnicos utilizados e avaliamos a pertinência dos mesmos para a geração do efeito equivalente.

Embora o conto “*Bliss*” seja um texto em prosa, ele equivale à poesia devido à alta incidência de função poética da linguagem. Com minuciosas descrições, porém sem excessos de palavras, a autora cria uma narrativa rica em poeticidade e lirismo e reproduz a oscilação psicológica inerente do ser humano representado na mulher balzaquiana Bertha Young, cuja rotina transforma-se em fragmentos de momentos inesquecíveis por causa de pequenas minúcias triviais.

“*Bliss*” narra, basicamente, um fim de tarde e um início de noite vividos pela protagonista e seus convidados para o jantar. Bertha é uma mulher de trinta anos de idade que se sente invadida por uma sensação de *bliss* a todo o momento, alternando, assim, o seu estado psicológico. Tal sensação é materializada através do calor provido daquela tarde ensolarada, da pereira florida em seu jardim, da lareira na sala de visitas, além dos efeitos estilísticos peculiares, tais como símbolos, repetições, imagens, aliterações e assonâncias.

Considerando esses aspectos, podemos ressaltar o valor significativo da palavra que intitula o conto e a maneira como o tradutor lidou com ela. *Bliss* traz consigo toda uma carga semântica e remete a uma série de sensações físicas e psicológicas que, agregadas, representam a personagem Bertha, porém isoladas, não dão conta de expressar a figura da protagonista naquela noite. Sendo assim, o emprego de um sinônimo ou a explicação de seu significado não proporcionam o mesmo efeito da palavra em si, já que somente a experiência do *bliss* possibilita o conhecimento de seu real valor.

Segundo Julieta Cupertino (1991), “*bliss*” é uma palavra inglesa tão intraduzível como “saudade” o é em português. “Êxtase, felicidade total, euforia, há muitas traduções possíveis, mas nenhuma atende a todas as nuances da palavra original”. A palavra “*bliss*”, por si só,

representa a reunião de todos os tipos de prazeres experimentados por Bertha, tais como prazer maternal, prazer através da comida, prazer (homo)sexual, prazer em ver os amigos reunidos, entre outros.

Érico Veríssimo traduziu “*bliss*” por “felicidade” e o adjetivo “*blissful*” não manteve a categoria gramatical em sua tradução, uma vez que a expressão “*blissful treasure*” foi traduzido por “tesouro de felicidade”. A solução do tradutor foi superficial, uma vez que “felicidade” não abrange o conjunto de sensações positivas expresso por “*bliss*” e suas derivações, e não possui a sonoridade correspondente.

Ana Cristina César (1999, p. 323) realizou uma tradução comentada desse conto e, em suas notas tradutórias, afirma que “a tradução do título merece atenção especial”, já que não há equivalentes na língua portuguesa. Em sua tradução, ela optou pela palavra “êxtase” porque “ela exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra ‘felicidade’ – ou é mais forte do que ela”. A tradutora complementa:

Creio que é importante estabelecer a diferença entre êxtase e felicidade. *Êxtase* sugere 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, 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. (César, 1999, p. 323, grifo da autora).

Considerando que Bertha transcende os limites psicológicos de uma “mera” felicidade, seu estado emocional oscilante atinge patamares extremos que chegam a ser inenarráveis. Somente a musicalidade da linguagem mansfieldiana materializa uma pequena porção de tal “alegria paradisíaca” vivida por Bertha. Sendo assim, utilizaremos a palavra inglesa *bliss* para referirmos à abrangência de sentimentos experimentados pela personagem.

O *bliss* exato da protagonista é captado pelo leitor, já que a riqueza semântica e estilística da linguagem transmite todo o lirismo dos momentos felizes e a neutralidade dos momentos informais experimentados por Bertha. O desfecho do conto é marcado pela decepção e a conseqüente demolição final do *bliss* de Bertha ao descobrir que seu marido Harry tem um relacionamento amoroso com Pearl Fulton, uma de suas convidadas para o jantar.

“*Bliss*” possui um narrador em terceira pessoa que, todavia, mistura-se com a personagem Bertha nos momentos em que a mesma é invadida pela sensação de *bliss*. Nessas situações, o narrador anseia em reproduzir o exato *bliss* de Bertha e, assim, aproxima-se dela, utilizando o recurso narrativo do discurso indireto livre. Segundo a denominação de Norman Friedman (1967), tal proximidade constitui a “onisciência seletiva”, ou seja, o leitor recebe uma informação que perpassa pela consciência de uma das personagens, limitando o foco narrativo. Dessa forma, a expressão das sensações da protagonista torna-se verossímil e próxima do leitor, uma vez que as falas e os pensamentos presentes no conto não são apenas narrados, mas sim dramatizados.

Tobler (*apud* BAKHTIN, 1986, p. 175) explica os aspectos lingüísticos do discurso indireto livre, definindo-o como uma “peculiar mistura de discurso direto e indireto”. Diz, ainda, que essa forma mista “deriva o *tom* e a *ordem das palavras* do discurso direto e os *tempos verbais* e *pessoais* do discurso indireto”. Mikhail Bakhtin (1986, p. 191) declara que, no discurso indireto livre, “temos uma combinação [...] das entoações da personagem (empatia) e das entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção lingüística”.

Exemplificando essa associação entre discursos, o trecho seguinte apresenta a sensação de *bliss* de Bertha logo no início da narrativa. A princípio, há um narrador em terceira pessoa que descreve a agitação inicial de Bertha. Entretanto, com o decorrer dos fatos na narrativa, o narrador prefere tomar a voz da personagem e dramatizar sua vivacidade interior, indicando, portanto, que “a distância entre narrador e personagem está, na história, em estado de permanente flutuação” (CÉSAR, 1999, p. 295).

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 afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?... (MANSFIELD, 1998, p. 67).

Vejamos como Érico Veríssimo reproduziu o excerto anterior:

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 chuvaire de minúsculas faíscas em todas as partículas do *nosso* ser, até nos dedos das mãos e dos pés?... (VERÍSSIMO, s.d., p. 1, grifo nosso).

Analisando esse fragmento, Denise Kuhn (2002, p. 72) afirma que:

Katherine Mansfield consegue, com o uso desses pronomes [*you, your*], um efeito de aproximação leitor/personagem, como se o leitor fosse convidado a ver o mundo com os olhos de Bertha, de um ponto de vista lírico. O uso dos pronomes com esse objetivo é, portanto, um recurso de linguagem que tem o objetivo de revelar o *eu* de Bertha, sua maneira de ver e sentir, e provocar uma identificação com o leitor.

Entretanto, partimos do pressuposto de que o pronome pessoal empregado (*you*) não remete ao leitor, nem a personagens secundárias, mas sim à própria Bertha, indicando uma espécie de monólogo interior.

Érico Veríssimo, em sua tradução, omitiu pronome e transformou o narrador em um indivíduo múltiplo, utilizando a primeira pessoa do plural. Desse modo, o narrador assume uma posição mais afastada da personagem e mais próxima do leitor, devido ao fato de o pronome elíptico “nós” representar inclusão. Além disso, Veríssimo traduziu “*overcome*” por “invadidos” e ultrapassou o limite emocional de Bertha, envolvendo personalidades ocultas que acabam partilhando um sentimento que é unicamente dela. Embora as palavras de Bertha idealizem um convite ao leitor a segui-la, a tradução de Érico Veríssimo alcançou uma amplitude desnecessária e rompeu a particularidade do instante.

Em uma primeira leitura dos parágrafos iniciais do texto de partida, é possível classificar o narrador como onisciente intruso e julgá-lo elemento digressivo na narrativa. Contudo, tal ponto de vista não é confirmado, pois as vozes interior e exterior de Bertha intercalam-se.

Além desse trecho em que temos os pronomes “*you*” e “*your*”, há o fragmento em que o narrador, em terceira pessoa, observa o efeito produzido pela fruteira sobre a mesa: “*This, of course, in her present mood, was so incredibly beautiful... She began to laugh.*” (MANSFIELD, 1998, p. 68).

As vozes do narrador e da personagem fundem-se, formando um todo significativo com a impossibilidade de estabelecer fronteiras entre as falas. Tal impossibilidade é devido à peculiar característica do discurso indireto livre, citado anteriormente. O tom e a ordem das palavras apresentam-se na forma de discurso direto, como se Bertha estivesse expressando-se

com figuras de retórica próprias. Os tempos verbais e as pessoas apresentam-se na forma de discurso indireto, o que percebemos através do uso de terceira pessoa do singular (*she, her*) e das concordâncias verbais.

O tradutor reproduziu o fragmento da seguinte maneira: “É claro que Berta, no estado de espírito em que se encontrava, achou aquilo duma beleza incrível... Desatou a rir” (VERÍSSIMO, s.d., p. 2). Érico Veríssimo distanciou Bertha do narrador, não reproduzindo o discurso indireto livre. O acréscimo do nome “Berta” e a tradução de “*this*” por “aquilo” revelam somente um narrador onisciente distante da protagonista e excluem as impressões de Bertha.

Os trechos do conto destacados acima são reproduções do estado emocional da personagem Bertha. Tal emoção é narrada com um tom de lirismo profundo, com palavras e expressões que justificam o termo “prosa poética” da obra de Katherine Mansfield. Expressões como “*swallowed a bright piece of that afternoon sun*” e “*sending out a little shower of sparks into every particle*” possuem palavras sonoras e são o símile do *bliss* de Bertha.

Érico Veríssimo reproduziu as expressões como, respectivamente, “engolido um rútilo pedaço deste sol da tardinha” e “a despedir um chuvaire de minúsculas faíscas em todas as partículas do nosso ser”. A palavra “rútilo” significa “muito brilhante, resplandecente, esplendoroso” (FERREIRA, 1988, p.579) e proporciona poeticidade à descrição, em comparação com “*bright*” que é uma palavra da linguagem corrente. A palavra “chuvaire” denota sentido similar à palavra “*shower*” e possui a sonoridade equivalente / ʃ /. Em todo o trecho, o fonema /s/ em “despedir”, “minúsculas”, “faíscas” e “ser” remete ao som produzido pelo lançamento imaginário de partículas de calor.

Há outro excerto do conto em que a autora utiliza uma miscelânea de cores e constrói imagens que nos remetem aos cinco sentidos humanos. Esse fragmento é a descrição da fruteira sobre a mesa da sala de jantar:

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.
(MANSFIELD, 1998, p. 68)

Vejamos como o tradutor reproduziu esse trecho:

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 de púrpura. Estas últimas haviam sido compradas para sintonizar com o tapete novo da sala de jantar. (VERÍSSIMO, s.d., p. 2)

Expressões como “róseo de morango”, “tênue poeira de prata”, “uvas cor de púrpura” estão carregadas de significação e imagens visuais e reproduzem todo o prazer que Bertha sente ao perceber o efeito da disposição das frutas sobre a mesa, ornando com o tapete. A metáfora “poeira de prata” transmite uma bela imagem e força sonora, porém a palavra “*bloom*” foi omitida na tradução de Veríssimo, apesar de exercer papel relevante na narrativa. Ela é reiterada na descrição da pereira (“*pear tree in fullest, richest bloom*”), formando, assim, um conjunto de imagens inter-relacionadas, com o intuito de aproximar as sensações de Bertha em momentos diferentes e de compará-la com a pereira florida em seu jardim.

Além desses trechos selecionados que demonstram o lirismo da sensação de Bertha por meio de palavras sonoras com riqueza semântica, podemos explicitar o aspecto descritivo estilístico da autora no fragmento em que a personagem vê a pereira através da janela:

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. [...] Down below, in the garden beds, the red and yellow tulips, heavy with flowers, seemed to lean upon the dusk. (MANSFIELD, 1998, p. 70).

A adjetivação proporciona à descrição certo grau de veracidade e oferece-lhe ritmo, aproximando a prosa ao discurso poético. Verifiquemos a solução a que chegou o tradutor:

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. [...] Mais abaixo, nos canteiros do jardim, as tulipeiras vermelhas e amarelas, pesadas de flores, pareciam debruçadas sobre a penumbra. (VERÍSSIMO, s.d., p. 5)

“*Tall, slender*” foi traduzido por “alta, esguia”, porém a expressão “*in fullest, richest bloom*” foi traduzida por “rica floração”. O tradutor omitiu a palavra “*fullest*”, mas recriou seu sentido através da junção de “rica” e “floração”. A expressão apositiva “*heavy with flowers*” foi traduzida como “pesadas de flores”. De acordo com o *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* (2000, p. 630), “*heavy with*” significa “*full of*” ou “*loaded with*”, e, ao utilizar a

expressão “*heavy with flowers*”, a autora construiu a imagem visual das tulipas repletas de flores. O texto de Érico Veríssimo manteve o sentido literal da palavra “*heavy*” e associou-a a peso. A referida imagem das tulipas foi mantida, mas a possibilidade de torná-la mais abrangente foi rejeitada.

Segundo Vinay e Darbelnet (1995, p. 51, tradução nossa), “a formulação lingüística de um texto pode ser percebida no plano da expressão abstrata por meio de palavras abstratas ou no plano da expressão concreta por meio de palavras concretas”. Sendo assim, o léxico da língua inglesa baseia-se em palavras concretas as quais “referem-se a objetos e ações físicas que se associam a movimentos no plano físico”. Podemos verificar no conto “*Bliss*” algumas palavras que denotam o concretismo da língua, tais como “*whispered*”, “*bang*” e “*rustled*”.

O verbo “*whisper*” aparece quatro vezes na narrativa nos trechos seguintes: “*‘She’s been a little sweet all the afternoon’, whispered nanny*”; “*said nanny, still whispering*”; “*and this something blind and smiling whispered to her*”; “*his lips curled back in a hideous grin while he whispered*”.

O tradutor reproduziu as duas primeiras ocorrências de “*whisper*” como “murmurou” e “murmúrio” e as duas últimas como “cochichou”. Tanto a primeira quanto a segunda possuem sentido similar à palavra “*whisper*” e recriam a sonoridade proposta por ela. Além disso, há a aliteração do fonema /s/ nos fragmentos do conto citados acima, o que remete às falas sussurrantes propostas por “*whisper*”. O sussurro do fragmento foi recriado a partir da repetição dos fonemas /m/ e /u/ em “murmúrio” e do fonema /ʃ/ em “cochichar”.

A palavra “*bang*” é a reprodução do som produzido pela porta ao bater: “*Bang went the front door open and shut*”. As onomatopéias são recursos estilísticos que aproximam sons naturais à forma de expressão escrita e falada de uma língua. Por isso, as especificidades das línguas, de seus falantes e do contexto fazem com que cada cultura crie um conjunto de expressões onomatopaicas que são integradas ao léxico, proporcionando, assim, distinção entre onomatopéias de línguas diferentes. Veríssimo traduziu a onomatopéia “*bang*” por “plaf” e produziu sentido similar na língua alvo, embora “plaf” não tenha uma definição em língua portuguesa, ao contrário de “*bang*” que significa “bater algo de maneira que produza um ruído intenso”.

Para o verbete “*rustle*”, o *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* (2000, p. 1171) oferece a seguinte definição: “*If something dry and light rustles or you rustle it, it makes a sound like paper, leaves etc. moving or rubbing together*”. Portanto, a definição do dicionário é uma explicação do tipo de ruído que originou a palavra e denominou-a onomatopéia. A

junção de seus fonemas - /rʌsl/ - materializa o som natural produzido por folhas ou papéis. Na tradução, houve a omissão da palavra “*rustle*”, porém ocorreu a aliteração formada pela frase, que será abordada posteriormente.

Constatamos a dificuldade de se transportar significados de uma língua à outra e verificamos, através dos exemplos abordados acima, o esforço, por parte do tradutor, em compor uma leitura verossímil do conto em questão e reproduzi-la de modo a preservar o estilo da autora Katherine Mansfield. Segundo Paulo Rónai (1976), a tradução literária é uma arte e, por conseguinte, a simples substituição de uma palavra da língua de partida por uma correspondente da língua alvo não contempla o processo tradutório em sua totalidade. O autor afirma que “não existe correspondência exata entre as palavras de quaisquer duas línguas do mundo [...], pois elas constituem uma unidade semântica, isto é, um conjunto indecomponível” (RÓNAI, 1984, p. 3).

Partindo desses aspectos, abordamos a seguir as soluções encontradas pelo tradutor quanto às figuras de linguagem em “*Bliss*”, tais como repetições, aliterações e assonâncias, símbolos, entre outros.

As repetições são parte integrante do conto e reproduzem os ecos de pensamento de Bertha nos momentos sublimes. Segundo Ana Cristina César (1999, p. 353), “a maior parte dessas iterações são usadas para exprimir as modulações das ondas de êxtase, como se fossem algo indescritível”. Tal efeito é destacado nas sensações de *bliss* da personagem, indicando toda a irracionalidade da mesma perante fatos rotineiros como a relação mãe e filha, a disposição das almofadas na sala de visitas, a percepção da pereira florida em seu jardim e da lua brilhante no céu, o contato com o braço frio de Pearl Fulton, o desejo repentino pelo marido, entre outros.

A tradução suprimiu algumas repetições, mas a maioria delas foi reproduzida, embora tenham ocorrido transposições, isto é, mudanças na categoria gramatical em decorrência da diferença de entoação das línguas em questão. Portanto, Érico Veríssimo chegou às seguintes soluções:

*When the soup was finished Bertha turned round to the fire.
‘You’re nice – you’re very nice!’* (MANSFIELD, 1998, p. 69)

Quando a sopa terminou, Berta voltou-se para o fogo.
_ Tu és boazinha ... muito boazinha! (VERÍSSIMO, s/d., p. 4)

...

‘I’m too happy – too happy!’ she murmured. (MANSFIELD, 1998, p. 71)
_ Sou feliz demais ... feliz demais! – murmurou. (VERÍSSIMO, s/d., p. 6)

...

'Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!' (MANSFIELD, 1998, p. 78)

_ Como é linda a tua pereira ... pereira ... pereira! (VERÍSSIMO, s/d., p. 15)

...

[...] she surprised herself by suddenly hugging it too her, passionately, passionately.
(MANSFIELD, 1998, p. 70)

[...] Berta surpreendeu-se a apertá-la contra o corpo com paixão, com grande paixão.
(VERÍSSIMO, s/d., p. 5)

...

They were dears – dears – and she loved having them there, at her table [...].
(MANSFIELD, 1998, p. 74)

Eles eram queridos, queridos – ela gostava de tê-los ali à sua mesa [...].
(VERÍSSIMO, s/d., p. 10)

...

She wanted to cry: 'I am sure there is – often – often!' (MANSFIELD, 1998, p. 72)

Ela teve vontade de gritar:

_ Oh se sei! E quanto! . . . quanto! (VERÍSSIMO, s/d., p. 8)

As palavras que se reiteram na narrativa possuem ritmo e harmonia, posto que o acento ocupa posição similar na maioria delas. Vejamos alguns exemplos: *deeply, passionately, happy, really, dears, often* etc. Por outro lado, a língua portuguesa é composta de palavras com ritmo variável marcado pela divisão silábica e, portanto, torna-se difícil a geração do mesmo efeito nas traduções (respirava, com paixão, feliz demais, verdade, louca, queridos etc.). Sendo assim, as línguas são dotadas de certos acessórios, tanto no nível oral como no nível escrito, que estão embutidos em sua realidade, pois “não é só por meio de palavras que [a língua] exprime as suas mensagens” (RÓNAI, 1984, p. 4).

Não obstante a intenção de Érico Veríssimo de preservar o efeito do texto de partida, sua tradução não reproduziu a sonoridade exata das expressões utilizadas pela autora, pois a língua inglesa é dotada de acentos peculiares que expressam todo o seu concretismo e sua musicalidade.

As aliterações e as assonâncias contribuem para o efeito musical da narrativa. O texto de Katherine Mansfield é repleto desses artifícios, como nas seguintes passagens: “*and she seemed to see on her eyelids the lovely pear tree [...]*”; “*a grey cat, dragging its belly, crept across the lawn [...]*”; “*her petals rustled softly into the hall [...]*”; “*the fire had died down in*

the drawing-room [...]; “[...] *almost to touch the rim of the round, silver moon*”; “*and this something blind and smiling whispered to her*”.

Érico Veríssimo traduziu os excertos acima, respectivamente, por: “parecia-lhe ver contra as pálpebras a linda pereira de flores muito abertas [...]”; “arrastando o ventre um gato cinzento deslizou através da relva [...]”; “com um vestido macio de seda, Berta entrou no hall [...]”; “o fogo se havia amortecido na sala [...]”; “[...] quase a tocar a borda da lua redonda e prateada”; “e essa coisa cega e sorridente lhe cochichou”.

No segundo fragmento, o tradutor reiterou o fonema /r/ por intermédio das palavras “arrastando”, “ventre” e “relva” e recriou o som produzido pelo gato ao se arrastar no chão. No terceiro fragmento, a reiteração do fonema /s/ reproduziu o ruído das roupas de Bertha, mas as palavras “*petals*” e “*rustled*”, que exercem papel relevante na narrativa, não foram compensadas na tradução. A personagem identifica-se com a pereira e o narrador indicia esse fato com certas palavras e/ou expressões, dentre as quais se destaca “*petals*”, que é um acessório de ambas. No último fragmento, Érico Veríssimo reuniu palavras da língua portuguesa que possuem sons característicos de um sussurro, ou seja, a reiteração do fonema /s/ em “essa”, “cega”, “sorridente”, do fonema /z/ em “coisa” e a ocorrência do fonema /ʃ/ em “cochichou”. As demais aliterações e assonâncias selecionadas não foram reproduzidas na língua portuguesa.

Um dos aspectos intralingüísticos que nos remetem a fatores extralingüísticos em “*Bliss*” é o símbolo. A pereira é o símbolo que exerce maior influência na narrativa, devido à sua identificação com a protagonista. Ao ver a florida e frondosa árvore em seu jardim, Bertha associa-se a ela e a toma como símbolo de sua vida: “*and she seemed to see on her eyelids the lovely pear tree with its wide open blossoms as a symbol of her own life*” (MANSFIELD, 1998, p. 71).

Essa espécie de árvore rosácea de nome científico *Pyrus communis*, originária do hemisfério norte, é bissexual, isto é, ela possui os órgãos masculino e feminino e, por isso, é considerada “perfeita” botanicamente. Contudo, a autofertilização pode não ocorrer, pois o órgão masculino amadurece antes que o feminino em alguns casos. Desse modo, a pereira pode ser estéril embora tenha os dois sexos e produza lindas flores. Sua aparência exterior é bela, mas sua essência natural não é exequível.

Bertha, inconscientemente, coloca um vestido branco, uma corrente de pedras de jade no pescoço e meias e sapatos verdes. As cores empregadas pelo narrador na descrição dos

seus trajes e na descrição da pereira são as mesmas, e, em decorrência disso, Bertha torna-se o espelho da referida árvore.

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 a single bud or a faded petal. (MANSFIELD, 1998, p. 70).

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000), a pereira é símbolo do caráter efêmero da existência devido à sua flor durar pouco tempo e ser de extrema fragilidade. Enquanto ela está florida, pode ser considerada um belo fenômeno natural de ser observado, que se torna atraente aos olhos humanos, porém, ao perder suas flores, toda a sua beleza se esvai. Além disso, a pêra simboliza o erotismo e a sensualidade por causa de seu suco de sabor adocicado e de sua forma que alude ao corpo feminino, especificamente ao seio.

A sensação de *bliss* da personagem debilita-se no desfecho do conto, bem como as flores da pereira ao final de sua época. Bertha acompanha a evolução da árvore, na medida em que sua sensação de *bliss* prevalece, pois, com a decepção final, a pereira continua tão bela e florida como antes em seu jardim.

Segundo Nazario (1993, p. 199), “a analogia entre Bertha e a árvore torna-se mais clara nesse momento: a pereira florida indica que a estação é a primavera e que Bertha, em comparação com a árvore, está também em processo de florescência”. Comprova-se tal analogia por meio do emprego da palavra “*petals*”, referindo-se tanto à Bertha, em sua personalidade florescida naquela circunstância especial, quanto às flores da pereira.

Uma possível interpretação adicional da relação existente entre ambas é vista na relação mãe e filha. Bertha é mãe e, portanto, é fértil. Entretanto, ela não vê *Little B* como filha e não demonstra o verdadeiro amor maternal. A filha é como uma boneca sem vida que serve, apenas, para ser apreciada. Sendo assim, *Little B* é uma flor que pertence à Bertha e não um fruto gerado em seu útero. Um relacionamento sutil que floresce na narrativa acontece entre Bertha e *Miss Fulton*. A atração da primeira pela segunda é tangenciada pelo aspecto bissexual daquela árvore, uma vez que a dúvida entre a heterossexualidade (fascínio pelo marido) e a homossexualidade (fascínio pela amiga) insere a protagonista ora em uma tendência, ora em outra.

Tal interpretação é uma dentre muitas que surgem ao analisar esse conto e seus símbolos. Ela está intrinsecamente relacionada às demais interpretações baseadas na

simbologia da pereira inserida no *Dicionário de símbolos*, que se refere à efemeridade de sua flor e, por conseguinte, da sensação de *bliss* da protagonista. Considerando o rol de possibilidades interpretativas, abordamos as soluções do tradutor. Érico Veríssimo manteve o nome “pereira” no texto e preservou o sentido do texto de partida, embora a palavra não seja equivalente à expressão “*pear tree*” no que se refere à sonoridade.

Tendo em vista a relevância da “pereira” na narrativa, vale ressaltar a solução tradutória de Ana Cristina César, em seu “Êxtase”. A tradutora utilizou o termo genérico “árvore” como equivalente, já que “a palavra *pereira* não servia; era um sério obstáculo, uma palavra maciça demais, que levava a associações incorretas e transmitia um som desagradável” (CÉSAR, 1999, p. 338 – 9). Segundo ela, a palavra “pereira” é inexpressiva e refere-se a sobrenomes na cultura brasileira, o que causaria a não-identificação com o leitor falante da língua portuguesa no que diz respeito ao contexto da narrativa. Para evitar tal ambigüidade apontada por César, uma solução tradutória satisfatória, distinta da de Veríssimo, seria “pé-de-pêra” que abrangeria o contexto interpretativo de “*Bliss*”, sem aludir a possíveis fatores extra-narrativos.

Os demais símbolos foram reproduzidos na tradução, com a exceção de “pérola” que remete ao nome da personagem Pearl Fulton. A pérola é um invólucro criado pela ostra a partir de um corpo estranho que penetra em seu interior. Ela simboliza a lua e a figura feminina, e representa algo precioso, raro, puro.

Sendo assim, ela representa o negativo e o positivo simultaneamente, pois, através de um processo “não-natural” e estranho, cria-se uma bela pedra preciosa, rara e, em detrimento disso, de grande valor financeiro. A personagem Pearl Fulton é o “corpo estranho” que penetra no casamento de Bertha e Harry e desestabiliza a relação entre eles. Ela comparece ao jantar na casa de Bertha vestida toda de prata, representando o reflexo lunar. Enquanto Bertha irradia partículas solares de seu peito e sente o calor interior resultante do *bliss*, Pearl Fulton é pálida e fria como a lua, e anda com a cabeça constantemente inclinada para um lado. Essa particularidade física da personagem representa sua personalidade ambígua e instável e transfere para o corpo seu desequilíbrio psicológico, assim como a lua que possui fases de acordo com a incidência dos raios solares.

Além disso, a autora faz um trocadilho com as palavras *pearl* e *pear*, sugerindo, por meio da semelhança sonora, a idéia de *pair* que indicia tanto a noção de par, de semelhante e de duplo, quanto a noção de casal, de companheirismo e de dependência. O conto é construído com pares de personagens e de símbolos dicotômicos, tais como Bertha e Harry, *Mr.* e *Mrs.* Norman Knight, Eddie Warren e Pearl Fulton, sol e lua, quente e frio, entre outros.

A partir de pares, a narrativa elabora gradativamente um triângulo gerado por Bertha, Pearl Fulton e Harry, sendo que um lado desse triângulo, formado por Harry e Pearl Fulton, é a base para os demais, cada qual representando uma vertente sexual mencionada anteriormente, ou seja, a linha “Bertha – Harry” refere-se ao lado heterossexual, a linha “Bertha – Pearl Fulton”, ao lado homossexual.

Apesar da carga semântica da “pérola” na narrativa, Érico Veríssimo manteve, em seu texto, o nome na língua inglesa e, por conseguinte, privou o leitor brasileiro de inferir acerca da personalidade da personagem em sua totalidade, deixando vaga sua interpretação.

Os outros nomes próprios do conto são dotados de significação que dirigem o leitor na narrativa. Destacamos os nomes “Bertha Young” e “*Face and Mug*”. De acordo com Guérios, em seu *Dicionário etimológico* (1994, p. 88), o nome “Bert(h)a” é de origem alemã e significa “a resplandecente, a brilhante, a luzente”. Tais aspectos estão intrinsecamente relacionados com a personagem e com os demais elementos da narrativa, pois, ao contrário de Pearl Fulton, Bertha é ligada ao sol, ao fogo e ao calor, a fim de que suas sensações sejam mais precisas. Além disso, o nome Bertha possui som semelhante à palavra “*birth*” que significa “nascimento”. Por ser um nome comum nas culturas inglesa e brasileira, “Bertha” pôde ser mantido na tradução e analisado por leitores pertencentes às referidas culturas.

Entretanto, a ironia produzida através de seu sobrenome abrange interpretações além do plano narrativo, posto que a palavra “*young*” apresenta a seguinte definição do dicionário: “*having lived or existed for only a short time; not fully developed; with a low average age*”. Embora Bertha tenha trinta anos de idade, ela é jovem, remetendo ao seu sobrenome. Tal paradoxo indica que Bertha pertence mais à puerilidade do que à adultidade, considerando suas reações perante fatos rotineiros.

Na tradução de Érico Veríssimo, a palavra “*young*” foi mantida na língua inglesa, rompendo, dessa maneira, a conexão entre os elementos estilísticos proposta pela escritora. Contudo, a tradução literal de “*young*” não seria pertinente, já que não há registro da palavra “jovem” como sobrenome no Brasil.

Do mesmo modo, os nomes *Face* e *Mug*, pelos quais as personagens *Mr.* e *Mrs.* Norman Knight tratam-se, denotam características que proporcionam uma leitura mais reveladora e instigante. “*Face*” define-se como “rosto”, “semblante”, “fisionomia” e “*mug*”, por sua vez, possui o mesmo significado, porém pertence à linguagem informal inglesa, própria da oralidade. Na língua portuguesa, “*mug*” seria equivalente à “cara” ou “fuça”, que são termos utilizados na linguagem corrente e informal. Os nomes *Face* e *Mug* indicam a oposição entre ambos e, por conseguinte, a formação do par dicotômico. O casal, portanto, é

próximo, na medida em que um completa o outro positiva e negativamente, exercendo uma força atrativa.

Apesar do valor semântico que as palavras referidas possuem na narrativa, Érico Veríssimo manteve os nomes na língua inglesa em sua tradução, restringindo, inteiramente, o campo interpretativo do leitor brasileiro. Além dos apelidos mantidos na tradução, o nome da personagem *Mrs. Norman Knight* foi traduzido como Sra. Norman Knight, indiciando subordinação perante o marido, já que o sobrenome do mesmo é a identificação da esposa. Tal forma de tratamento não é habitual no Brasil e, por isso, distancia o leitor da tradução.

Há, em “*Bliss*”, expressões tipicamente culturais e idiomáticas que utilizam metáforas a fim de transmitir um sentido conotativo. Tais expressões são ricas em imagens que remetem ao contexto dos falantes de língua inglesa e, por conseguinte, a tradução literal não é satisfatória. Os fragmentos “*catching Bertha’s heels*”, “*it’s only by a fluke*”, “*it rose to a man*”, “*bored me through and through*” e “*and they heard him swarm up the stairs*” contêm palavras e expressões que criam obstáculos no processo tradutório.

Nosso tradutor em questão reproduziu os fragmentos acima como, respectivamente: “lançar água fria nos entusiasmos de Berta”; “só por um acaso”; “todos os passageiros se levantaram como um só homem”; “me deixando cada vez mais danada”; “ouviram-no subir os degraus de quatro em quatro”. A opção de Érico Veríssimo para o primeiro fragmento não correspondeu ao sentido proposto pelo texto de partida, já que a expressão “lançar água fria” significa “desanimar”, “fazer perder a coragem, a energia”. Na segunda expressão, o substantivo “*fluke*” significa “*a lucky or unusual thing that happens by accident, not because of planning or skill*”. Sendo assim, a palavra “acaso” expressa o sentido na frase do texto na língua de partida.

A terceira expressão é a causadora das confusões e dos enganos tradutórios. “*To rise to a man*” indica totalidade e, na frase do conto, significa que todas as pessoas que estavam no trem olharam para a personagem. Érico Veríssimo traduziu literalmente a expressão e desvirtuou seu sentido através da palavra “levantaram” que, nesse caso, não corresponde a “*rose*”.

Segundo o *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* (2000, p. 1409), a expressão “*through and through*” significa “*completely; in every way*”. O tradutor utilizou correspondente na linguagem coloquial da língua portuguesa e recriou o sentido da expressão do texto de partida. Contudo, houve o sentido de algo em progressão, por intermédio das palavras “cada vez mais”, como se o sentimento de revolta de *Mrs. Norman Knight* aumentasse continuamente.

Na última expressão, o verbo “swarm” significa “*to move around in a large group; (of bees and other flying insects) to move around together in a large group, looking for a place to live*” (2000, p. 1366). O movimento rápido de Harry ao subir as escadas cria uma imagem visual, cinética e auditiva, visto que os convidados para o jantar ouviram o ruído produzido pela sua agitação. Desse modo, Érico Veríssimo recriou somente as imagens visual e cinética da personagem, com o uso da expressão “subir os degraus de quatro em quatro” que demonstra agilidade e rapidez.

Ao analisarmos a tradução como um texto que representa unidade de sentido, podemos perceber que, na tradução de Érico Veríssimo, prevaleceram aspectos da cultura de origem, posto que o tradutor realizou alguns empréstimos de palavras como “*nurse*”, “*nursery*”, “*nanny*” e “*Face and Mug*”.

Embora os graus de comprometimento de cada tradutor perante o texto original sejam distintos, não é culturalmente aconselhável que uma tradução seja facilitadora, não permitindo que o leitor depare com expressões desconhecidas de seu contexto social. De acordo com José Paulo Paes (1990), uma tradução deve “deixar transparecer um certo *quid* de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo”. Uma tradução deve estar situada entre os dois pólos do sistema, ou seja, ela deve ser lida como uma tradução, embora deva possuir elementos da língua alvo que expressem o sentido geral do texto de partida. No caso do conto “Bliss”, o leitor que se deparar com essa tradução para o português tem de envolver-se no universo das palavras e compreender que o texto em questão é a tradução de uma das obras da autora Katherine Mansfield.

3.2 A recriação de “*Je ne parle pas français*”

Narrado pelo protagonista Raoul Duquette, “*Je ne parle pas français*” é a janela da consciência desse escritor de discurso virtuoso e, aparentemente, preocupado com princípios éticos. “Aparentemente” porque, no decorrer da leitura, conhecemos sua verdadeira índole disfarçada por detrás de falsos princípios. A história inicia-se em um café de Paris, onde Raoul Duquette está observando as pessoas ao redor e refletindo acerca da vida. Em busca de papel para anotar inspirações repentinas formadas em sua mente de literato em formação, o protagonista encontra um pedaço de mata-borrão e sente uma profunda comoção ao ler a frase

escrita com tinta verde *Je ne parle pas français* na parte inferior deste. O trecho que descreve a reação de Raoul Duquette é rico em palavras expressivas e sonoras, materializando linguisticamente a exasperação da personagem naquele momento único.

There! it had come – the moment – the geste! And although I was so ready, it caught me, it tumbled me over; I was simply overwhelmed. And the physical feeling was so curious, so particular. It was as if all of me, except my head and arms, all over me that was under the table, had simply dissolved, melted, turned into water. Just my head remained and two sticks of arms pressing on to the table. But, ah! the agony of that moment! How can I describe it? I didn't think of anything (MANSFIELD, 1998, p. 46).

Vejamus a maneira como Érico Veríssimo recriou o trecho:

Pronto! – chegara o momento – o *geste!* E embora eu estivesse prevenido, fui tomado de assalto, derrubado, simplesmente esmagado! E a impressão física foi tão curiosa, tão singular... Era como se tudo em mim, exceto minha cabeça e meus braços, tudo em mim tivesse caído para baixo da mesa, ficasse derretido, dissolvido, virasse água. Subsistia apenas minha cabeça e as duas varas dos braços, apoiadas na mesa. Mas, ah! que agonia, a daquele momento! Como poderei descrevê-la? Não pensei em nada (VERÍSSIMO, s/d, p. 53).

O texto de Érico Veríssimo revela o sexo do personagem-narrador logo nos primeiros parágrafos, ao contrário do texto de partida. No excerto acima, as palavras “prevenido”, “derrubado”, “esmagado” e “tomado” referem-se a um indivíduo do sexo masculino e rompem a indeterminação do conto de Katherine Mansfield. Tendo em vista a neutralidade da língua inglesa quanto à especificação do gênero, o texto de partida provoca a dúvida no leitor no que se refere ao sexo desse personagem-narrador nas páginas iniciais. Esse aspecto do idioma está intimamente relacionado com a ambigüidade sexual de Raoul Duquette que se desvela no decorrer da leitura.

Em língua portuguesa, a especificação do gênero dá-se de acordo com a referência pronominal, com a concordância com os modificadores e com a presença de afixos. Têm-se, assim, os gêneros masculino, feminino e neutro, identificados conforme critérios de sexo ou associações psicológicas (FERREIRA, 1988, p. 321). A identificação do gênero através da referência pronominal não procede quando há uma narração em primeira pessoa, já que o pronome “eu” oculta seu emissor.

O tradutor revelou o gênero masculino do personagem-narrador com o emprego dos modificadores mencionados anteriormente (derrubado, esmagado, tomado), direcionando o leitor e desfazendo a neutralidade do gênero. Embora seja improvável manter tal neutralidade na língua portuguesa, uma maneira de preservar a indefinição genérica seria a não-aplicação dos verbos no particípio, e sim o emprego destes no pretérito perfeito ou imperfeito, realizando as devidas adaptações.

Após a leitura da frase-chave, o protagonista apresenta *flashes* de memória repentinos que trazem fatos do passado, revivendo o contexto no qual a afirmação *Je ne parle pas français* está inserida. A frase desperta tais sensações indescritíveis em Raoul Duquette, uma vez que sintetiza um acontecimento marcante de sua vida e provoca um sentimento de agonia com relação ao seu passado.

O foco narrativo de “*Je ne parle pas français*” é o fator determinante à percepção da ambigüidade sexual do protagonista Raoul Duquette. Sendo narrado em primeira pessoa, o conto cria uma atmosfera intimista e reservada do narrador e revela uma visão parcial do mundo ao seu redor. Tal mundo restrito de Raoul é descrito ao leitor de maneira que este receba detalhes de uma visão específica e se torne um acompanhante do protagonista em suas recordações. Logo no início da narrativa, o leitor depara-se com uma voz peculiar que o relatará fatos cuja veracidade é duvidosa: “*I do not know why I have such a fancy for this little café. It’s dirty and sad, sad [...] I don’t believe in the human soul. I never have. I believe that people are like portmanteaux [...]*” (MANSFIELD, 1998, p. 43).

Esse “eu”, que se apresenta nas primeiras linhas, dirige-se a outro indivíduo exterior à história, porém de muita importância ao seu desenvolvimento. O personagem-narrador cria tal indivíduo com o intuito de servir-lhe como testemunha de suas ações e compreender seu papel naquele pequeno círculo social. Partimos do pressuposto de que o pronome pessoal empregado (*you*) não remete ao leitor, nem a personagens secundárias, mas sim ao próprio Raoul Duquette, indicando uma espécie de monólogo interior. O trecho a seguir ilustra tal interlocutor:

Do you believe that every place has its hour of the day when it really does come alive? That’s not exactly what I mean. It’s more like this. There does seem to be a moment when you realize that, quite by accident, you happen to have come on to the stage at exactly the moment you were expected. Everything is arranged for you – waiting for you. Ah, master of the situation! You fill with important breath. And at the same time you smile, secretly, slyly, because Life seems to be opposed to granting you these entrances, seems indeed to be engaged in snatching them from you and making them impossible, keeping you in the wings until it is too late, in fact... Just for once you’ve beaten the old hag (MANSFIELD, 1998, p. 44).

Agora, vejamos de que modo o tradutor Érico Veríssimo traduziu o fragmento acima:

Vocês acreditam em que todo o lugar tem sua hora do dia em que na verdade ganha vida? Não é isto exatamente o que quero dizer. É melhor explicar deste outro modo. Parece haver um momento em que sentimos que, por simples acidente, acontece entramos em cena no minuto exato em que éramos esperados. Tudo está preparado... a nos aguardar... Ah, eis-nos senhores da situação! Tomamos ares de importância. E ao mesmo tempo sorrimos secreta e dissimuladamente, porque a Vida parece negar-se a nos proporcionar essas entradas oportunas, parece até que se empenha em no-las roubar, tornando-as impossíveis, conservando-nos nos bastidores, até que seja tarde demais, muito tarde... Duma única feita conseguimos vencer a velha bruxa (VERÍSSIMO, s/d p. 51).

O tradutor, a princípio, opta por traduzir “you” por “vocês”, no plural. No entanto, nas linhas abaixo, o pronome correspondente a “você” ou “vocês” em português é subtraído, passando a ser um verbo conjugado na primeira pessoa do plural (nós). Os verbos “sentimos”, “éramos”, “tomamos”, “sorrimos”, entre outros, sugerem coletividade e impessoalidade e, assim, modificam o caráter confessional do personagem-narrador.

Podemos perceber que o pronome simbolizando essa “segunda pessoa” inserida na narrativa está no singular a partir do fragmento: “*Oh, you’ve seen for yourself, but I could give you countless examples*” (MANSFIELD, 1998, p. 65). A palavra “*yourself*” indica a particularidade da expressão de Raoul Duquette, ou seja, o “outro” ao qual ele dirige-se é formado de sua própria personalidade única e peculiar. O tradutor utilizou o pronome “vocês” em sua recriação: “Oh, vocês viram com seus próprios olhos, mas eu podia dar-lhes exemplos incontáveis” (VERÍSSIMO, s/d, p. 79). Logo, a confissão do personagem-narrador transformou-se em um discurso coletivo e abrangente.

O trecho a seguir apresenta outro fator relevante à questão do foco narrativo:

My ‘proprietary’ eye noted the clean towels and covers, and the bed linen embroidered in red cotton. I thought them rather charming rooms, sloping, full of angles, just the sort of rooms one would expect to find if one had not been to Paris before (MANSFIELD, 1998, p. 59).

Érico Veríssimo traduziu da seguinte forma:

Meu olho de *proprietário* notou as toalhas limpas e as colchas e a roupa da cama bordadas em algodão vermelho. Achei os quartos encantadores, com teto em declive e cheios de ângulos, exatamente o tipo de alojamento que **a gente** esperaria encontrar se nunca tivesse estado em Paris antes (VERÍSSIMO, s/d, p. 70).

De maneira semelhante à tradução de “*you*”, “*one*” foi traduzido como “a gente”, que é a forma coloquial de expressão da primeira pessoa do plural. Nesse caso, tal solução tradutória é pertinente, uma vez que “*one*” expressa certa impessoalidade e abrange um grupo de indivíduos capaz de representar ações universais.

Dotado de uma sensibilidade aguçada, materializada em um discurso lírico e perspicaz, o jovem escritor francês Raoul Duquette transmite sensações ocultas oriundas de uma alma sensível e de um senso de observação incomum, ou seja, a narrativa desvela uma “voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor” (CÉSAR, 1999, p. 241 – 2). O protagonista de “*Je ne parle pas français*” lança olhares aos elementos mundanos e exteriores com a mesma peculiaridade discursiva que avalia questões intrínsecas referentes a um espírito em conflito.

Enquanto está no café parisiense, surge na memória de Raoul Duquette a sua breve, porém, intensa relação com Dick Harmon e com *Mouse*, a mulher que o acompanha. Raoul Duquette conhece Dick e descobre que o mesmo é um escritor inglês a procura de dados acerca da literatura francesa. Raoul aproxima-se dele com a suposta intenção de conversar a respeito das distintas literaturas, pois declara que está desenvolvendo um estudo especial da literatura inglesa moderna. Inesperadamente, Dick lhe pergunta se gostaria de visitá-lo em seu hotel e Raoul infiltra-se sutilmente na vida desse inglês que pode lhe assegurar um bom futuro.

Em torno das três personagens, há símbolos narrativos e expressões que confirmam a feminilidade de Raoul e, por conseguinte, realçam a ambigüidade sexual do mesmo. No decorrer da narrativa, o protagonista aborda uma raça de cão, denominando a si próprio um Fox-Terrier devido à semelhança de seu nariz ao focinho desse cão. Sendo assim, destacamos os fragmentos subseqüentes: “*Out of my sight, you little perfumed fox-terrier of a Frenchman*” (p. 52), “*Away the little fox-terrier flew*” (p. 53), “*I waited for him and was even conscious of venturing a fox-terrier wag or two to see if he could possibly respond*” (p. 56), “*You must come! said Dick to the little fox-terrier*” (p. 57), “*... Come, my Parisian fox-terrier! Amuse these sad English! It’s no wonder they are such a nation for dogs*” (p. 60), “*And the faithful fox-terrier carried it across to him and laid it at his feet*” (p. 61).

Segundo o *Dicionário de símbolos* (2000, p. 180), o cão simboliza o herói civilizador, a potência sexual e a perenidade, além de ser um sedutor, incontinente e transbordante de vitalidade como a natureza. Por outro lado, a simbologia do cão faz dele o oposto do que seu discurso apresentou até então, devido ao realce dado ao lado masculino. Contudo, a especificação da raça do cão direciona ainda mais as possibilidades interpretativas do leitor de “*Je ne parle pas français*”. O Fox-Terrier é um cão de origem inglesa e é conhecido como o caçador de animais em tocas, como raposas ou animais de pequeno porte (ratos, camundongos).

Sendo um caçador de animais de tocas, o Fox-Terrier tem como estratégia de caça a observação e a espera paciente a fim de que sua presa deixe seu local de origem. Dessa maneira, a analogia do protagonista está intimamente relacionada com suas ações e descrições no decorrer da narrativa, isto é, a semelhança física do nariz de Raoul Duquette com o focinho do referido cão abarca características intrínsecas de personalidade. Ele apenas espera a aproximação de outras pessoas, porém mantém-se atento às demonstrações de fraqueza e carência das mesmas, para, enfim, abordá-las sutilmente.

A analogia completa-se com a personagem *Mouse*, a mulher que acompanha Dick Harmon em seu retorno a Paris. Após um período ausente, Dick anuncia a Raoul sua volta por meio de uma carta e lhe pede para que reserve quartos para ele e uma amiga. Ao receber a notícia, Raoul passa os dias de espera a imaginar como seria a acompanhante de Dick e a ensaiar possíveis reações no momento do reencontro, desejando expressar certa indiferença. Apesar disso, o protagonista mostra-se ansioso diante de Dick, cuja acompanhante inglesa lhe profere as palavras que marcam esse fragmento de sua vida: *Je ne parle pas français*.

Tais palavras em francês regem a narrativa, já que representam o primeiro passo do protagonista em direção à sua próxima presa de nome sugestivo. O fato de *Mouse* não falar francês desperta em Raoul Duquette um sentimento de companheirismo e acolhimento para com a desconhecida em terra estrangeira. Sendo falante nativo da língua francesa, Raoul oferece auxílio à mulher inglesa quando esta se vê abandonada por Dick no desfecho do conto, ou seja, o roedor sai de sua toca e o Fox-Terrier prepara mais uma caça.

Após verificarmos a simbologia do cão e analisarmos os hábitos e costumes de um Fox-Terrier, o camundongo (*mouse*) mostra-se ponto fundamental à plena compreensão da ambigüidade sexual, não somente de Raoul Duquette, bem como de *Mouse*. *Mouse* é composta de características indefinidas quanto à sua sexualidade, figurando uma personalidade ambígua. Ela é descrita fisicamente como uma mulher bonita, frágil e vulnerável, de cabelos escuros e longos cílios; não obstante sua fragilidade feminina, *Mouse*

apresenta aspectos masculinos, como notamos no trecho a seguir em que ela e Raoul são apresentados: “[...] *We were introduced. She held out her hand in that strange boyish way Englishwomen do, and standing in front of me with her chin raised and making [...]*” (MANSFIELD, 1998, p. 56); e no trecho em que *Mouse* aceita a companhia de Raoul após a fuga de Dick, uma vez que ela não fala francês: “[...] *I shall be glad. It makes things rather difficult because – and again I clasped her boyish hand – ‘je ne parle pas français’ [...]*” (MANSFIELD, 1998, p. 65).

Na tradução literal, “*mouse*” refere-se a “camundongo”, porém seu similar “*mousey*” (ou “*mousy*”) é empregado, na língua inglesa, a fim de remeter-se à personalidade introspectiva de uma pessoa ou à aparência dos cabelos. Nesses termos, possui aplicação negativa, uma vez que “*mousey hair*” quer dizer “cabelo sem cor e sem brilho” e “*mousey woman*” constitui “mulher insignificante” ou ainda “mulher sem personalidade”. Em vista disso, a personagem que leva tal nome ocupa uma posição marginal no relacionamento triangular, onde Raoul e Dick estabelecem comunicação por meio de um idioma que ela não domina. O fato de *Mouse* não falar francês a exclui, não somente do processo de comunicação oral, como também da implícita ligação afetiva entre ambos.

Conhecendo a simbologia e sua relevância para o desenvolvimento da trama, apontamos as soluções tradutórias de Érico Veríssimo. Os nomes dos personagens Raoul Duquette e Dick Harmon foram mantidos na tradução e o nome *Mouse* foi traduzido como “Camundongo”.

Conforme o *Dicionário de símbolos* (2000, p. 172), o camundongo está ligado ao rito da excisão. Tal animal veicula “a parte da alma das excisadas (a parte masculina do sexo feminino), que deve voltar para Deus para esperar por uma reencarnação”. Assim, o camundongo é o elemento intermediário entre o sexo masculino – representado no clitóris de mulheres excisadas – e o sexo feminino.

Assim, Érico Veríssimo preservou o efeito de sentido do texto de partida ao traduzir “*Mouse*” por “Camundongo”. Contudo, o texto de partida oferece uma via de interpretação adicional por meio do personagem Dick Harmon. A palavra “*dick*” é utilizada informalmente na língua inglesa falada para referir-se ao órgão sexual masculino. Dessa maneira, o personagem que carrega tal nome representa o elemento viril e másculo da relação, compondo esse triângulo amoroso juntamente com Raoul, *Mouse*. O leitor do texto em língua portuguesa não tem acesso a tal definição.

Durante o processo de desconstrução e conseqüente reescritura, o tradutor depara-se com palavras e expressões típicas daquele idioma que, ao serem submetidas à apreciação e à

busca da equivalência no idioma de tradução, sofrem um desvio contextual e adquirem novo sentido. É o caso da palavra “rapariga”, empregada por Érico Veríssimo na tradução das ocorrências de “*girl*”.

“Rapariga” é utilizada para reportar-se a uma mulher nova, uma adolescente do sexo feminino, uma moça, embora tal acepção seja incomum no Brasil. No português lusitano, “rapariga” corresponde a uma moça do campo e, em algumas regiões brasileiras, essa denominação é sinônima de mulher prostituta e/ou meretriz. Devido a essa duplicidade semântica em contextos regionais distintos, a presença de “rapariga” na tradução de Veríssimo causa certa estranheza ao leitor brasileiro. Logo, a substituição de “rapariga” por “moça” uniformizaria o sentido proposto pelo texto de partida.

Uma expressão suscetível de gerar questionamento ao leitor da tradução de Veríssimo é “licores espirituosos”, na frase “Tem alguma coisa a declarar? Vinhos, licores espirituosos, charutos, perfumes, sedas?” (VERÍSSIMO, s/d, p. 49). O texto de partida apresenta a palavra “*spirits*” que, de acordo com o *Oxford Advanced Learner’s* (2000, p. 1296), é “*a strong alcoholic drink*”, como *whisky*, *vodka*, *tequila*, etc., ou seja, um destilado. A princípio, a solução do tradutor causa certa estranheza no leitor, uma vez que “espirituoso” está associada à qualidade que denota vivacidade e graça. Contudo, “espírito”, na linguagem popular brasileira, corresponde à “cachaça” e “espirituoso” é sinônimo de “alcoólico”. Portanto, o emprego de “licores espirituosos” poderia ser pertinente, porque indicaria uma espécie de bebida com alto teor alcoólico.

O conto de Katherine Mansfield apresenta expressões da língua francesa, tais como “*passons outre*”, “*bom enfant*”, “*mon vieux*”, “*geste*”, “*comme il faut*”, “*monsieur*”, “*concierge*” e o próprio título “*Je ne parle pas français*”. Elas estão dispostas no texto em itálico, uma vez que sugerem certo estranhamento ao leitor não falante do francês. Contudo, as mesmas tornam-se vocábulos assimilados pelo leitor ao tomar conhecimento da nacionalidade do protagonista Raoul Duquette, isto é, o seu idioma de origem mescla-se ao idioma da narrativa.

Na tradução feita por Érico Veríssimo, as referidas expressões foram mantidas em itálico da mesma forma que estavam dispostas no texto de partida, o que proporciona a equivalência de sentido e de interpretação ao leitor falante da língua portuguesa, pois este sentirá o estranhamento similar do leitor falante da língua inglesa. Além da permanência de expressões em francês na tradução, algumas expressões em inglês não foram traduzidas por Érico Veríssimo, como veremos a seguir:

Ou será tua aquela sombra escura que se inclina para frente, ali dentro do *cab*? (p. 54)

[...] aquelas sombras incisivas de *policemen* que significam Inglaterra. (p. 59)

[...] achando todas as casas fechadas, porque ela não tem um lar, um *home*. (p. 59)

_ A culpa não é dele, *baby*. (p. 61)

_ Escuta, não podemos tomar um *cab*, um táxi ou coisa que valha? (p. 67)

Adiantei-me como um pequeno *gentleman*, para apanhar a taça de chá. (p. 73)

It will be all-right. Não pode continuar assim. (p. 74)

Consideramos relevante a heterogeneidade do discurso tradutório de Érico Veríssimo, já que algumas palavras e expressões mantidas em francês como no texto de Katherine Mansfield e a não-tradução de certas expressões inglesas ampliam o campo interpretativo do leitor de língua portuguesa, revelando a origem dos personagens Raoul Duquette, que é francês, e Dick Harmon, que é inglês. Temos, portanto, a língua portuguesa, que é o idioma destinado ao público alvo, a língua francesa, que é o idioma pertencente à história de Raoul Duquette, e a língua inglesa, que é o idioma de Dick Harmon. Sendo assim, a tradução transita entre os três idiomas e possibilita o intercâmbio lingüístico tanto no nível da história, quanto no nível do discurso.

A maestria da narrativa de “*Je ne parle pas français*” é consequência do conjunto de elementos estilísticos capazes de desnortear um desfecho esperado e provocar a dúvida no leitor a respeito da verdadeira identidade de Raoul Duquette. Não só o leitor do conto se confunde com o choque de personalidades ambíguas, como também o próprio protagonista é perturbado com relação a quem é ele e o que ele significa para as outras pessoas. Tanto a sua identidade quanto as identidades de *Mouse* e Dick Harmon são reveladas paulatinamente por meio de suas ações e de observações verídicas ou não feitas pelo próprio Raoul Duquette.

Nesse conto, podemos afirmar que há encontros múltiplos, isto é, encontro de nações, de idiomas, de sexualidades, de interesses e, finalmente, de indivíduos complexos em suas particularidades. “*Je ne parle pas français*” é uma turva imagem do homem moderno e é a síntese da irresolução e da indeterminação das quais somos todos produto. Katherine Mansfield compôs Raoul Duquette, *Mouse* e Dick Harmon com a segurança de não assegurar nada a respeito deles e com a peculiaridade estilística de lançar pistas a fim de desvendar um mistério impossível de ser desvendado.

Érico Veríssimo seguiu suas pistas e produziu o seu outro “*Je ne parle pas français*” para que leitores de língua portuguesa pudessem conhecer a maestria literária de Katherine Mansfield. Em geral, sua tradução apresenta efeitos de sentido semelhantes ao texto de partida e possui o nível de domesticação ideal, isto é, não subestima a capacidade interpretativa do leitor e não lhe oferece expressões estrangeiras, bloqueando o fluxo da leitura.

Traduzir Katherine Mansfield transpassa os limites da recriação para atingir o que Haroldo de Campos denomina “transcrição” de poesia ou prosa poética. Portanto, Érico Veríssimo pode ser considerado um discípulo de Katherine Mansfield e de muitos outros escritores pelos quais ele tinha estima profissional. O ato de “transcriar” os contos de Mansfield formou um criador de personagens e obras de extrema relevância ao acervo literário, não somente brasileiro, como também mundial.

3.3. “Prelúdio” e a anunciação de um nascimento

A obra de Katherine Mansfield representa a inovação estilística no gênero prosa e forma um todo indissociável devido às peculiaridades narrativas recorrentes em seus contos. Não é possível segregar a obra mansfieldiana em fases, já que aproximadamente doze anos de vida literária foram dedicados à expressão de sentimentos e à explosão de imagens, matizes e movimentos oriundos de qualquer alma sensível e de qualquer momento memorável. A autora é capaz de transcrever tais momentos a partir de pontos de vista distintos, baseando-se unicamente na relação pessoal com o mundo externo.

A ingenuidade em relação ao mundo complicado dos adultos é abordada por Mansfield no conto “*Prelude*”. O olhar infantil de uma das personagens é a lente pela qual, não somente a autora, como também o leitor, examinam as mudanças, os relacionamentos humanos, a beleza nas minúcias e a morte.

“*Prelude*” difere da maioria das produções de Katherine Mansfield no que se refere à extensão, à diversificação de focos narrativos, entre outros fatores. Composto de doze partes, o conto traz acontecimentos cotidianos da família Burnell em sua fase de transição da cidade para a vida no campo. Acostumados ao espaço reduzido, porém à agitação urbana, os Burnell passam a conviver em um ambiente que surpreende pela tranquilidade e pela infinidade de espécies de pássaros e plantas. Stanley Burnell, ora autoritário, ora carinhoso, é casado com a reprimida Linda Burnell; o casal possui três filhas que são Kezia, Lottie e Isabel. Juntamente

com a família, moram a mãe e a irmã de Linda, respectivamente Mrs. Fairfield e Beryl Fairfield.

Katherine Mansfield escreveu “*Prelude*” (cujo título inicial era “*The Aloe*”) em 1916, após a morte trágica de seu irmão na guerra. Tal perda gerou um sentimento nostálgico na autora e, por conseguinte, fez com que a mesma iniciasse uma produção inovadora voltada para sua infância em família no país de origem. Retornando à antiga casa por meio da literatura, a autora tem a intenção de resgatar elementos de um espaço onde crianças divertiam-se alheias dos possíveis problemas. Para Mansfield, esse espaço é uma “*sacred debt*”, isto é, um lugar especial que lhe proporcionou as bases para a formação da sua personalidade e para seu crescimento pessoal.

Yes, I want to write about my own country till I simply exhaust my store. Not only because it is ‘a sacred debt’ that I pay to my country because my brother and I were born there, but also because in my thoughts I range with him over all the remembered places. I am never far away from them. I long to renew them in writing (MANSFIELD, 1977, p. 65).

“Renovar” os lugares e as pessoas por meio do ato de escrever representa a diminuição da dor, a fuga da realidade que se mostrava, naquela circunstância, algo de difícil superação. Dessa forma, “*Prelude*” significou o movimento catártico de Katherine Mansfield, já que a conscientização e a materialização das lembranças passadas mediante produções literárias amenizaram a ausência. O próprio processo de “renovação” está intimamente relacionado às propriedades curativas da planta, cujo nome intitulava o conto anteriormente, o aloé. A autora, em carta ao seu irmão morto, declara: “*The Aloe is lovely. It simply fascinates me, and I know that it is what you would wish me to write*” (MANSFIELD, 1977, p. 66). Logo, o conto sintetiza uma época única para Mansfield e, por mais que a história figure ingênua, ela representa o cumprimento de uma “dívida sagrada”.

Em fase de composição de “*Prelude*”, Mansfield afirma, em seu diário, que tal conto deveria ser uma obra especial, com descrições da paisagem natural; contudo não estava convicta se seria em prosa ou em poesia. Finalmente, ela determinou criar um gênero intermediário, ou seja, algo entre a poesia e a prosa que ela denominou “*special prose*”.

Then I want to write poetry. I feel always trembling on the brink of poetry. The almond tree, the birds, the little wood where you are, the flowers you do not see, the open window out of which I lean and dream that you are against my shoulder, and the times that your photograph 'looks sad'. But especially I want to write a kind of long elegy to you... perhaps not in poetry. Nor perhaps in prose. Almost certainly in a kind of special prose (MANSFIELD, 1977, p. 66).

Tal “prosa especial” tornou-se sua marca peculiar de estilo literário que abrange ambos os gêneros de maneira a obter o relato narrativo da prosa com a musicalidade da poesia. Octavio Paz (2003, p. 12 – 13) afirma que, se fosse possível a representação gráfica da prosa e da poesia, a primeira seria como uma linha dotada de curvas ou não, porém com um objetivo demarcado e preciso, sempre apontando para uma direção; a segunda, por sua vez, seria um círculo fechado e suficiente em si mesmo. Entretanto, a prosa pode apossar-se de elementos poéticos “cada vez que o prosador se abandona ao fluir do idioma”, transgredindo a racionalidade do pensamento e penetrando no “âmbito de ecos e correspondências do poema”.

Assim, “*Prelude*” e os outros contos mansfieldianos representados graficamente, conforme Octavio Paz, indicariam uma linha reta, às vezes sinuosa, direcionada em sua maioria que, todavia, altera sua rota, traçando círculos. A linha reta expressa a narração dos acontecimentos na ordem em que ocorrem e a formação de círculos dá-se quando a fluência narrativa é interrompida por descrições minuciosas ou fluxos de consciência de uma das personagens. Com “*Prelude*”, Katherine Mansfield inicia uma maturidade estilística em que a almejada “prosa especial” passa a ser indissociável da sua figura como contista.

Em princípio, “*Prelude*” foi publicado isoladamente em 1918 por Virginia Woolf e seu marido Leonard e, um ano depois, incorporado à coletânea *Bliss & other stories*. Considerado pela própria autora “*a New Primer for Infant Readers*” (MANSFIELD, 1977, p. 111), “*Prelude*” traz uma história trivial com personagens aparentemente superficiais que, no entanto, revelam-se criaturas complexas e ricas em conteúdo psicológico.

A expectativa em se retratar uma família tradicional primorosa é abalada à medida que cada personagem adquire a voz e a transparência dos pensamentos e sentimentos. Em vista disso, tal conto propõe, simultaneamente, o isolamento e a coletividade, pois apresenta comportamentos específicos dentro de uma sucessão de casos que envolvem toda a família. Enquanto todos se harmonizam no novo lar, Linda Burnell confessa seu desejo de fugir daquele lugar, Beryl Fairfield imagina-se em um baile no palácio do governo, vestindo um “*eau de nil satin*”, Stanley Burnell planeja suas tardes de sábado e domingo, de maneira a

ampliar vínculos sociais pessoais e Kezia sente-se bem ao apoiar as mãos na vidraça da janela e observar as marcas deixadas pelos seus dedos.

Anseios e satisfações íntimas que, mesmo em pequenas porções, permitem a descoberta de personalidades ocultas. Cada personagem expõe, à sua maneira, fragmentos de sonhos, como partículas que se desprendem involuntariamente na medida em que se movimentam. Linda, Beryl e Stanley, imbuídos do espírito amadurecido, teoricamente relativo ao mundo adulto, mantêm-se sob perspectivas idealistas com o propósito de evitar ou dominar sua vida presente. A pequena Kezia, por outro lado, identifica-se com o que o mundo adulto considera banal e ordinário e, a partir disso, imagina fantasias subjetivas. Notamos, assim, diferentes planos na narrativa, ou seja, o conto baseia-se na oscilação entre sonho e realidade, passado e presente, ilusão e fundamento.

Os níveis de sonho, passado e ilusão são vistos como trechos de extremo lirismo nas narrativas mansfieldianas e interrompidos repentinamente pelos níveis de realidade, presente e fundamento. Especificamente em *“Prelude”*, vários personagens tomam a voz, modificando, assim, o foco narrativo constantemente. Há uma focalização geral apresentando a relação familiar após a mudança para o campo e breves focalizações isoladas possibilitando a exposição e o crescimento de cada personagem. Logo, a autora adota a técnica cinematográfica a fim de criar um jogo narrativo em que, inesperadamente, um olhar é a lente através da qual o leitor analisa uma personagem a partir de argumentos e reflexões peculiares.

Tendo em vista esse aspecto chave e inovador da narrativa, um tradutor que se dedica à reescritura de *“Prelude”* deve captar o que Umberto Eco (2007, p. 50) denomina “mundo possível”, isto é, a representação do texto em um determinado contexto. Embora um texto torne-se, de certa forma, “independente” após sua produção e passível de novas interpretações a cada leitura, ele carrega consigo um rol de situações e marcas estilísticas inerentes que anulam qualquer pensamento relativista. Sendo assim, um intérprete arguto seleciona, dentre o rol de considerações que a “independência” do texto possa permitir, o “mundo possível” compatível com o do texto de partida, a fim de não gerar contradições.

É pertinente afirmar que identificar “mundos possíveis” de um texto ou discurso é semelhante ao processo de desconstrução, uma vez que ambos procedem espontaneamente no decorrer da leitura. Segundo Eco, levantar hipóteses acerca de um discurso alheio é reconstruir seu mundo possível e tentar entender do que se está falando, seja na comunicação oral ou visual, seja na leitura, já é a premissa para compor equivalências.

De modo geral, o fator primário de identificação de mundos possíveis de obras literárias é o contexto no qual a mesma se insere e as condições relativas à história (no caso da

prosa). Em “*Prelude*”, tem-se a presença de uma criança com linguagem e atitudes peculiares, a situação das personagens em um espaço modificado, plantas e flores símbolos na narrativa, diversos fluxos de consciência com adaptação do discurso, além de elementos autobiográficos da autora, quanto ao processo de criação. Tais características são perceptíveis após algumas leituras e análises detalhadas do estilo mansfieldiano, tornando-se pontos referenciais à leitura, compreensão, desconstrução e, conseqüentemente, produção de um segundo texto designado *tradução*.

As doze seções de “*Prelude*” são como cenas teatrais em diferentes planos de focalização em que cada personagem ganha o direito de manifestar-se com falas e/ou pensamentos não proferidos, mas reproduzidos na narrativa através da técnica do discurso indireto livre ou do uso de palavras e expressões específicas. As três primeiras partes trazem uma sucessão de diálogos e descrições relativas à mudança da família Burnell e à permanência de Kezia e Lottie na casa da vizinha devido à falta de espaço para transportá-las juntamente com os pais. Tais seções mantêm-se apoiadas na personagem Kezia, já que a primeira perspectiva da situação familiar que o leitor tem acesso provém dela.

Após a partida dos pais, da irmã mais velha e da avó materna, Kezia foi acolhida pela vizinha que lhe serviu uma pequena refeição. O excerto abaixo apresenta impressões tipicamente infantis:

But Kezia bit a big piece out of her bread and dripping, and then stood the piece up on her plate. With the bite out it made a dear little sort of a gate. Pooh! She didn't care! A tear rolled down her cheek, but she wasn't crying. She couldn't have cried in front of those awful Samuel Josephs. She sat with her head bent, and as the tear dripped slowly down, she caught it with a neat little whisk of her tongue and ate it before any of them had seen. (MANSFIELD, 1998, p. 5).

Percepções ingênuas de uma criança que somente o narrador observador é capaz de ver e relatar, uma vez que Kezia engoliu uma lágrima antes que todos pudessem notá-la. O discurso desse narrador funde-se com o discurso infantil da garota, o que origina o discurso indireto livre no trecho “*Pooh! She didn't care!*”. Ao mesmo tempo em que há uma focalização exterior do narrador observando Kezia, há também uma focalização interior de Kezia em relação às outras crianças da casa da *Mrs. Samuel Josephs*.

Vejam os a solução tradutória de Érico Veríssimo para o referido excerto:

Kezia deu uma valente mordida no pão e depois colocou a fatia no prato, de pé. Tinha aberto nela com os dentes um rico portãozinho. Os outros estavam rindo? Bah! Pouco lhe importava. Uma lágrima rolou-lhe pela face, mas ela não queria chorar. Ela não podia chorar na frente daqueles meninos horríveis do Sr. Samuel Josephs. Sentada como estava, de cabeça baixa, sentiu a lágrima descer-lhe o rosto lentamente. Apanhou-a com um rápido movimento de língua e bebeu-a, antes que qualquer das outras crianças a visse... (VERÍSSIMO, s/d, p. 147).

O tradutor manteve a oscilação distanciamento/aproximação do foco narrativo e traduziu a expressão “*pooh*” por “bah”, o que recriou o sentido do texto de partida, já que “*pooh*”, de acordo com dicionário *Oxford Advanced Learner’s* (2000, p. 1019), é utilizado “*to express disgust at a bad smell*”, ou ainda “*to say that you think sb’s idea, suggestion, etc. is not very good or that you do not believe what sb has said*”. Considerando o contexto da personagem Kezia, a segunda acepção é a mais adequada, pois indica descaso e conseqüente resignação. Seu equivalente “bah” é a forma contraída de “barbaridade” – expressão comum dos falantes do estado do Rio Grande do Sul – e sugere acepção semelhante.

Expressões como essas estão relacionadas à oralidade e abrangem o universo psicológico do falante, uma vez que são proferidas exclamativamente. Portanto, a narração dos fatos alterna-se com exclamações peculiares advindas dos sentimentos de Kezia e com julgamentos pertencentes unicamente a quem está próximo da cena e a vivência. É o que demonstra o adjetivo “*awful*” referente às crianças da vizinha. É evidente que tal juízo de valor não advém do narrador observador, senão da garota retraída após uma brincadeira dos filhos da *Mrs.* Samuel Josephs.

A identificação do discurso relacionado à Kezia ocorre ainda por meio do uso constante da palavra “*little*”. Além de significar “pequeno”, “de dimensão inferior”, podemos definir “*little*” como “jovem” e “de pouca idade” conforme o seguinte contexto: “*I lived in São Paulo when I was little*”. Vejamos alguns trechos do conto referentes à Kezia:

Lottie and Kezia stood on the patch of lawn just inside the gate, all ready for the fray in their coats with brass anchor buttons and little round caps with battleship ribbons (MANSFIELD, 1998, p. 3).

As she looked a little Chinese Lottie came out on to the lawn and began to dust the tables and chairs with a corner of her pinafore. Was that really Lottie? (MANSFIELD, 1998, p. 6).

He took her brown basket from her, lined it with three large leaves, and then he felt in his belt for a little horn knife [...] (MANSFIELD, 1998, p. 7)

Kezia crossed too, and unscrewed a little pot of cream and sniffed it. Under her arm she carried a very dirty calico cat (MANSFIELD, 1998, p. 41).

Seja em trechos descritivos do narrador, seja em trechos expressivos da personagem, a palavra “*little*” assume papel relevante à narrativa, já que se transforma em parte integrante de Kezia, estabelecendo com a mesma uma relação de adjetivação. À medida que o leitor desconstrói o conto, a narrativa o guia para caminhos que o possibilitem compor o binômio “*little Kezia*” e visualizar a delicadeza e a infantilidade da personagem e, conseqüentemente, da cena. Observemos as soluções tradutórias de Érico Veríssimo para os fragmentos mencionados respectivamente:

Metidas em seus **casquinhos** enfeitados de botões de metal com âncoras, e tendo na cabeça **gorrinhos** redondos com fita à marinheira, Lottie e Kezia estavam paradas do lado de dentro do portão, em cima do tabuleiro de relva, prontas para o acontecimento (VERÍSSIMO, s/d, p. 144).

Enquanto ela olhava, viu uma Lottie **chinesinha** avançar para o canteiro de relva e começou a limpar a poeira das mesas e das cadeiras com a ponta do avental. Seria mesmo a Lottie? (VERÍSSIMO, s/d, p. 148).

Fred tirava o cesto pardo de Kezia, furrava-o com três largas folhas e depois apalpava o cinto, procurando uma **pequena faca** de chifres (VERÍSSIMO, s/d, p. 150).

Kezia atravessou o quarto, destampou um **pequeno pote** de creme e cheirou-o. Trazia debaixo do braço um gato de pano muito sujo (VERÍSSIMO, s/d, p. 193).

No primeiro excerto, o tradutor utilizou o diminutivo não só para caracterizar os gorros, como também os casacos de Kezia e Lottie, proporcionando a noção de ternura e fragilidade de uma criança. A expressão “*little Chinese Lottie*” do segundo fragmento remete-se a visualização distorcida de Kezia através dos vidros coloridos das janelas da sala de jantar que faziam com que sua irmã possuísse olhos puxados. Nos dois primeiros trechos, Érico Veríssimo serviu-se do diminutivo sintético formado por derivação com os sufixos “-inho” e “-inha”, nas palavras “casquinhos”, “gorrinhos” e “chinesinha”. Por outro lado, nos dois últimos trechos, o tradutor empregou o diminutivo analítico expresso pela locução que indica a noção de pequenez em “pequena faca” e “pequeno pote”.

O diminutivo sintético apresenta diferentes sentidos de acordo com sua aplicação contextual e com o falante. Embora possa indicar, em sua maioria, idéia referente a espaço limitado e a tamanho inferior – como, por exemplo, “salinha”, “pezinho”, “mesinha” –, o diminutivo corrente da língua portuguesa esconde uma série de intenções ocultas de quem o enuncia. O diminutivo determina apreciação, depreciação ou intensidade, como,

respectivamente, nas frases: “Minha **mulherzinha** é um doce!”, “Que **mulherzinha** insuportável!” e “Os dois vivem **agarradinhos**”.

Com as palavras “casaquinhos”, “gorrinhos” e “chinesinha”, Érico Veríssimo produziu um tom apreciativo às impressões de Kezia e à narrativa em geral, uma vez que trouxe para a versão em língua portuguesa a maneira infantil e afetuosa de referir-se aos objetos e às pessoas. O tradutor também introduziu o diminutivo sintético em passagens do conto onde não há a idéia de pequenez e/ou julgamento no texto de partida, nos trechos: “No quarto que fora da **criadinha** havia um botão de pressão metido numa das fendas do soalho [...]” (VERÍSSIMO, s/d, p. 148), “Lottie arranjou o xale, ‘que ficou que era uma **gracinha**’ e o carroceiro enrolou-lhes nos pés um pedaço de cobertor velho” (VERÍSSIMO, s/d, p. 149), “Qual! Não estou nem com um **tiquinho** de sono – disse Kezia” (VERÍSSIMO, s/d, p. 151), “Como gritam alto os **passarinhos!**” (VERÍSSIMO, s/d, p. 157), “Oh, papai, que **engraçadinho!**” (VERÍSSIMO, s/d, p. 157), “Agora os braços de Linda mal conseguiam sustentar a **criaturinha**” (VERÍSSIMO, s/d, p. 158).

Tais diminutivos proporcionaram certa informalidade à narrativa, enfatizando a inocência infantil de Kezia e a sensibilidade das demais personagens. Contudo, o diminutivo analítico suprimiu esse mundo das ingenuidades, pois promoveu seriedade e formalidade ao discurso. Portanto, nas primeiras partes do conto, o leitor depara-se com descrições e percepções infantis de uma garota “sensível, dotada dum poder de observação invulgar” e, segundo o narrador de “Conversa com o fantasma de K. Mansfield”, uma “criaturinha que mais tarde viria a ser Katherine Mansfield”.

É na quarta parte de “*Prelude*” que a narrativa adquire um lirismo amadurecido e ameniza os elementos infantilizados de Kezia a fim de focalizar os anseios ponderados e complexos da experiente tia Beryl Fairfield. Solteira e sem filhos, Beryl vive com sua irmã Linda e seu cunhado Stanley e participa ativamente das ocorrências familiares. Uma contradição permeia a personagem de maneira que sentimentos ambíguos irrompem seus pensamentos continuamente, fazendo com que ora ela se reprima por causa de Stanley e de sua infiltração na intimidade alheia, ora se revolte com a vida que leva e deseja voltar ao passado para modificar seu presente.

O excerto seguinte descreve Beryl Fairfield preparando-se para dormir e fantasiando um possível admirador em sua janela.

She shut her eyes a moment, but her lips smiled. Her breath rose and fell in her breast like two fanning wings. The window was wide open; it was warm, and somewhere out there in the garden a young man, dark and slender, with mocking eyes, tiptoed among the bushes, and gathered the flowers into a big bouquet, and slipped under her window and held it up to her. She saw herself bending forward. He thrust his head among the bright waxy flowers, sly and laughing (MANSFIELD, 1998, p. 12).

Devaneios dessa espécie provenientes de uma mulher madura revelam uma carência afetiva e um vazio sentimental próprios de um espírito reprimido. À medida que o homem jovem surge na janela de sua imaginação, trazendo-lhe flores, Beryl retorna a algum tempo remoto em que sua jovialidade garantir-lhe-ia um casamento socialmente perfeito. Tendo em vista a magia do momento, a descrição adquire vida por meio das palavras do narrador que se fundem com os *flashes* psicológicos de Beryl, formando, assim, uma aproximação entre a personagem e o leitor. Além disso, o polissíndeto expresso pela conjunção “and” prolonga a finalização do raciocínio e adiciona uma nova ação à seqüência imaginativa.

Érico Veríssimo traduziu o excerto da seguinte maneira:

Fechou os olhos um momento, mas seus lábios sorriam. A respiração lhe subia e descia no peito como duas asas que abanam. A janela estava escancarada, fazia calor e em algum lugar lá embaixo no jardim um moço moreno e esbelto, de olhos brejeiros, andava na ponta dos pés por entre os arbustos, colhendo flores para fazer um ramalhete; depois se esgueiraria até a janela e ergueria as flores para ela... Beryl se imaginou debruçada para fora. Ele metia a cabeça no meio das rútilas flores-de-cera, malicioso e sorridente (VERÍSSIMO, s/d, p. 155).

Primeiramente, o tradutor não reproduziu o polissíndeto do texto de partida, o que não significou alteração no que tange à poeticidade e ao lirismo da circunstância vivida por Beryl. Os verbos do fragmento do texto de partida estão no tempo passado: “*rose*”, “*fell*”, “*tiptoed*”, “*gathered*”, “*slipped*”, “*held*”, “*saw*”. Veríssimo empregou o pretérito imperfeito para reescrever alguns deles, como em “subia”, “descia”, “estava” e “andava”, apresentando a idéia de continuidade e de ação inacabada, até mesmo, com o intuito de substituir o efeito proporcionado pelo polissíndeto do texto de partida. No entanto, na expressão “*slipped under her window and held it up to her*”, o tradutor empregou os verbos no futuro do pretérito “esgueiraria” e “ergueria”, indicando, assim, uma condição irrealizável e distante.

Veríssimo traduziu a frase “*She saw herself bending forward*” por “Beryl se imaginou debruçada para fora”, o que, antecipadamente, manifesta o plano extraterreno da personagem.

Considerando o contexto de Beryl Fairfield, o verbo “*saw*” (“*to see*”) funciona como “imaginar-se”, “julgar-se”, “supor-se” e “ver-se em tal situação possível no futuro”. Quando o tradutor opta pelo verbo “imaginar-se”, o campo interpretativo do leitor é direcionado para a ilusão da cena descrita em tal passagem, em decorrência da elucidação provocada pelos vocábulos empregados. Além disso, a substituição do pronome “*she*” pelo nome “Beryl” rompe a proximidade discursiva caracterizada pelo discurso indireto livre e afasta a personagem daquele momento unicamente seu.

Sendo assim, o texto de partida traz um parágrafo descritivo e uniformemente elaborado, seguindo o mesmo tempo verbal. Em uma primeira instância, os fatos narrados parecem reais e corriqueiros, porém o leitor defronta-se com uma quebra seqüencial no seguinte trecho em que Beryl parece despertar da sua fantasia: “*‘No, no’, said Beryl. She turned from the window and dropped her nightgown over her head*”. A tradução de Érico Veríssimo, por sua vez, indicia, de antemão, uma hipótese ou uma condição, em razão dos verbos no futuro do pretérito (“esgueiraria” e “ergueria”), os quais antecedem a interrupção do devaneio e confirmam a magia do fato.

Momentos de revolta e conseqüente independência perpassam pela personagem, agregando sentimentos simultâneos em sua voz narrativa. Despertando de sua fantasia, Beryl aborda questões feministas e maduras de uma mulher que anseia pela liberdade pessoal, principalmente no aspecto financeiro. Por estar insatisfeita com Stanley e com sua condição de hóspede, a personagem afasta pensamentos juvenis e volta à realidade da família, refletindo:

‘How frightfully unreasonable Stanley is sometimes’, she thought, buttoning. And then, as she lay down, there came the old thought, the cruel thought – ah, if only she had money of her own (MANSFIELD, 1998, p. 12).

O dinheiro solucionaria problemas que envolvem a auto-estima, a liberdade feminina, a independência perante uma família paralela, entre outros aspectos. Caso houvesse a posse financeira, Beryl não estaria exposta às injustiças de Stanley e desempenharia papel diferente na sociedade. O trecho apresenta impressões íntimas de Beryl, apesar de o narrador estar em terceira pessoa e, aparentemente, fora da cena, bem como nos fragmentos referentes à Kezia. Na frase “*Ah, if only she had money of her own*”, os pronomes indicativos da terceira pessoa “*she*” e “*her*” demonstram que o narrador não se anula, deixando o discurso por conta da personagem, e nem se destaca, priorizando o seu discurso. O narrador faz-se tão presente

nesses momentos intimistas que extrai da personagem lapsos sentimentais, inclusive, com expressões exclamativas (“Ah”). O discurso indireto livre, portanto, estabelece uma distância ideal entre personagem e narrador, possibilitando a permanência de ambos na descrição da cena a ponto dessa distância obscurecer-se e desses discursos confundirem-se.

Vejamos, então, o modo como Érico Veríssimo recriou tal trecho:

Como Stanley às vezes é duma insensatez pavorosa – pensou ela, abotoando a camisa. E depois, ao deitar-se, veio-lhe o velho pensamento. – Ah, se ao menos eu tivesse dinheiro, mas dinheiro meu... (VERÍSSIMO, s/d, p. 155).

De acordo com Beryl, Stanley é “*unreasonable*” em algumas circunstâncias como naquela em que este comenta o trabalho das mulheres da casa, especificamente da cunhada, após a mudança. Stanley, em sua empáfia e arrogância, afirma que Beryl se queixa excessivamente dos serviços domésticos e defende a idéia de que a tarefa designada às mulheres é unicamente doméstica, enquanto, aos homens, cabem serviços nobres e remunerados.

Segundo o *Oxford Advanced Learner’s* (2000, p. 1480), “*unreasonable*” define-se como “injusto” ou “aquele que conta com a realização de algo”. Veríssimo executou uma transposição, modificando a classe gramatical da palavra do texto de partida e empregando a palavra “insensatez”, e abordou um outro lado de Stanley na visão de Beryl, uma vez que “insensatez” significa “falta de senso, de razão ou de discernimento, demência, loucura”.

O foco narrativo foi alterado para a primeira pessoa no texto do tradutor, substituindo os pronomes “*she*” e “*her*” por “eu” e “meu”. O discurso direto acarretou a anulação do narrador e fez com que somente a personagem fosse focalizada, rompendo, assim, os laços entre os discursos de ambos.

Em meio a diálogos e ricas descrições, a narrativa toma direções distintas e enfatiza os membros da família Burnell de maneira peculiar. A quinta parte de “*Prelude*” apresenta o casal Linda e Stanley com diálogos e expressões reveladoras da personalidade de cada um em particular. Nessa parte, surgem três focos narrativos interdependentes e simultaneamente elaborados, ou seja, duas personagens em diálogo, tangenciadas por um narrador observador que capta breves impressões pessoais e exclamações espontâneas.

Logo no início da quinta parte, a descrição minuciosa da madrugada e do amanhecer funde-se com o sonho de Linda prestes a acordar. A vegetação, o céu estrelado e os pássaros

formam um cenário ideal para a materialização do sonho e trazem a plenitude e a quietude promovedoras da paz familiar. Após o trecho descritivo, há a frase “*How loud the birds are*” proferida em sonho por Linda e a seqüência de acontecimentos que envolvem o pai da personagem. Inesperadamente, Linda desperta com seu marido Stanley, quando o mesmo abre as cortinas do quarto, e retorna ao plano real da narrativa, ou seja, a casa da família Burnell. Stanley, de certa forma, interrompe um dos discursos e dissipa aquele plano extraterreno construído por Linda, dizendo: “*Hallo, [...] Didn't wake you, did I? Nothing much wrong with the weather this morning*”.

Ambos expõem-se gradativamente ao longo da narrativa mediante os diálogos e as captações do narrador infiltrado no âmago de cada criatura. Assim que Linda afirma que Stanley parece um “*big fat turkey*”, este surpreende-se com a comparação e começa a mencionar seus “*chaps*” do clube. Há, em tal passagem, um cruzamento de vozes que, todavia, convergem para Stanley e seu orgulho excessivo.

‘You’d be surprised’, said Stanley, as though this were intensely interesting, ‘at the number of chaps at the club who have got a corporation. Young chaps, you know – men of my age’. He began parting his bushy ginger hair, his blue eyes fixed and round in the glass, his knees bent, because the dressing-table was always – confound it – a bit too low for him. ‘Little Wally Bell, for instance’, and he straightened, describing upon himself an enormous curve with the hairbrush. ‘I must say I’ve a perfect horror...’ (MANSFIELD, 1998, p. 15).

O parágrafo inicia-se com o discurso direto em que o narrador reproduz a fala de Stanley e fornece breves comentários e localizações de cena. O discurso de Stanley é interrompido e o narrador realiza uma descrição física da personagem no que se refere ao modo como o mesmo arruma os cabelos e permanece em frente ao espelho. Nesse ponto, a voz do narrador une-se à voz de Stanley na expressão “*confound it*”, resultando o discurso indireto livre, e logo retorna ao fluxo corrente que seguia anteriormente, para, enfim, dar ênfase ao discurso de Stanley novamente, intercalando-o com detalhes gestuais deste.

A constante oscilação focal desse trecho objetiva transmitir ao leitor o ritmo frenético e acelerado das primeiras horas do dia de Stanley, pois, à medida que o personagem leva uma vida ativa e é denominado pela esposa uma pessoa “*energetic*”, o fragmento literário correspondente a ele é baseado no movimento impulsivo de discursos sobrepostos. O leitor obtém o efeito cinematográfico da aproximação e do distanciamento brusco de focos.

Observemos se Érico Veríssimo manteve tal oscilação do texto de partida:

— Havia de ficar admirada — disse Stanley, como se aquilo fosse dum interesse palpitante – se visses a quantidade de camaradas gordos lá no clube. Tipos moços, sabes? Homens da minha idade. Começou a repartir o cabelo cerrado e ruivo, com os olhos redondos e azuis fixos no espelho, os joelhos dobrados, porque o penteador — diabo de coisa! — era um pouco baixo demais para ele. — O Wally Bell por exemplo – continuou ele, empertigando-se e descrevendo com a escova de cabelo uma enorme curva sobre si mesmo. — Devo dizer-te que tenho verdadeiro horror... (VERÍSSIMO, s/d, p. 159).

A técnica cinematográfica e a sobreposição de discursos foram mantidas na tradução e a marcação das falas de Stanley e das localizações narrativas do narrador são feitas entre travessões, como no exemplo: “— disse Stanley, como se aquilo fosse dum interesse palpitante —”. A ausência de indicadores de discurso na frase “Homens da minha idade. Começou a repartir o cabelo cerrado e ruivo” ocasiona a agregação de Stanley com o narrador, confundindo o término da fala do primeiro com o início da narração do segundo.

A expressão “*confound it*” é mais uma frase exclamativa dentre várias que há em “*Prelude*” e é usada em momentos de cólera. Veríssimo a traduziu como “diabo de coisa!” e abrangeu o sentido negativo da exclamação de partida. “Diabo” é comumente articulado para demonstrar contrariedade, impaciência, perplexidade, raiva, entre outros. O narrador descreve a cena e Stanley, de joelhos flexionados a fim de visualizar-se ao espelho e, inesperadamente, transmite o “poder” da elocução ao personagem. Na verdade, “*confound it*” e “diabo de coisa” representariam frações do pensamento surgidas naturalmente que, muitas vezes, revelam uma reação de um indivíduo perante determinada situação. Portanto, o fragmento traduzido recria a inconstância focal da cena e promove as alterações entre discurso direto e discurso indireto livre.

O ponto de vista de Linda dá-se em breves e quase imperceptíveis circunstâncias no decorrer da narrativa. Após ser acordada pelo marido, ela observa suas roupas e objetos espalhados pelo quarto e deseja fugir daquela casa e daquela família: “[...] *she wished that she was going away from this house, too. And she saw herself driving away from them all in a little buggy, driving away from everybody and not even waving*” (MANSFIELD, 1998, p. 14). Stanley vai ao trabalho e Linda permanece na cama, demonstrando certo alívio pela partida do marido: “*Linda did not rest again until the final slam of the front door told her that Stanley was really gone*” (MANSFIELD, 1998, p. 15). Nessa frase, nota-se sua insatisfação e desconforto com relação à presença do marido, uma vez que é a falta dele que lhe ocasiona segurança, tranquilidade e paz.

Em ambos os excertos referidos, Linda é revelada sutilmente pelo narrador por meio de afirmações, ao mesmo tempo desagregadas e integrantes do discurso em terceira pessoa, que se alternam com o fluxo normal da narrativa. Embora o narrador esteja em terceira pessoa, a palavra “*this*” em “*going away from this house*” indicia proximidade e conseqüente intimidade ao que se está referindo, ou seja, o discurso como um todo não pertence à Linda, porém, o pronome “*this*” rompe o distanciamento provocado pelo pronome pessoal “*she*”. Não é o narrador que anseia fugir “desta casa”, mas sim a personagem que está no interior dela.

Érico Veríssimo traduziu o trecho como: “[...] Linda desejou poder ir embora daquela casa. Imaginou-se viajando, fugindo de todos num pequeno carro, fugindo de toda a gente sem mesmo acenar-lhes a mão...” (VERÍSSIMO, s/d, p. 158). Ao empregar a palavra “daquela”, o tradutor uniformizou o discurso e preservou Linda em sua linguagem, enfatizando somente a perspectiva que o narrador possui da cena, da casa, da família e da personagem em si. O pronome “daquela” indica afastamento do sujeito e do ouvinte e assegura a exteriorização do narrador e a ausência de Linda no discurso.

O segundo excerto, por sua vez, foi reescrito da seguinte maneira: “Linda só descansou depois que a batida final da porta da frente lhe contou que Stanley finalmente tinha ido embora” (VERÍSSIMO, s/d, p. 159). Percebemos que, nesse caso, ocorre o processo inverso ao anteriormente mencionado. Enquanto, no primeiro trecho, o tradutor ampliou um discurso precedentemente intimista e pessoal (discurso indireto livre), no segundo, houve a delimitação de um discurso global, gerada pela palavra “finalmente”.

No texto de partida, “*really*” define-se como “realmente”, “na realidade”, “mesmo”, “sem dúvida”, “verdadeiramente”, expressando a confirmação do fato de que Stanley teria saído, após a batida da porta. Contudo, “finalmente” denota, nesse contexto, expectativa por algo que está por acontecer, isto é, a ausência de Stanley. Sendo assim, o tradutor insere Linda no discurso do narrador com a frase “Stanley finalmente tinha ido embora”, expressando seu alívio após a saída do marido.

Não apenas nessa seção do conto, bem como no decorrer da narrativa, as impressões de Linda são captadas e inseridas na história imprevistamente, como na passagem em que sua mãe observa o aloés no jardim e Linda eleva-se a um plano sublime como se tivesse sido abduzida por uma magia construída por ela mesma. Vendo a planta em destaque no alto de um monte, Linda idealiza um navio com os remos suspensos, transpondo-se, assim, a um mundo exterior ao mundo da família Burnell.

She dreamed that she was caught up out of the cold water into the ship with the lifted oars and the budding mast. Now the oars fell striking quickly, quickly. They rowed far away over the top of the garden trees, the paddocks and the dark bush beyond. Ah, she heard herself cry: 'Faster! Faster!' to those who were rowing (MANSFIELD, 1998, p. 36).

Por meio do verbo “*dreamed*”, já podemos afirmar que esse narrador, que chamamos de observador, ultrapassa as fronteiras da observação ao descrever ocorrências pertencentes a um plano extraordinário em relação à história do conto. A narrativa segue um fluxo inconstante, pois, à medida que a história é narrada, baseada na lógica sequencial dos fatos ordenados, fragmentos de ilusão e/ou pensamentos irrompem da mente de uma das personagens, como se a câmera circulasse das mãos de uma terceira pessoa exterior à história para as mãos de alguém que participa dela ativamente.

A tradução de Érico Veríssimo para esse trecho produz uma reversibilidade quase total, uma vez que apresenta a mescla de discurso indireto livre (“Ah”) com o discurso indireto e transfere para a tradução as repetições representativas dos ecos de pensamento daquela realidade remota (“Agora os remos caíam ferindo as ondas **rápidos, rápidos**”). Além disso, o tradutor utiliza a palavra “vogavam” em “Eles **vogavam** por sobre as árvores do jardim, sobre as pastagens e os arbustos, longe” e recria a idéia de “*rowed*”, acrescentando-lhe poeticidade.

A expressão “*budding mast*” forma uma imagem peculiar na descrição do devaneio de Linda. Como a mesma compara o aloé com um navio sobre uma onda no mar, onde suas folhas representam “remos erguidos”, o “*budding mast*” é a junção das características botânicas com as características náuticas. De acordo com o *Oxford Advanced Learner’s* (2000, p. 162), “*budding*” significa “*beginning to develop*” e refere-se diretamente à parte nova de uma planta que encontra-se no início de seu desenvolvimento, isto é, “botão” ou “broto”. Logo, “*budding mast*” pode constituir, primeiramente, a haste do aloé em estado iminente de sua florescência e, em segundo lugar, o desenvolvimento do mastro de um navio.

Veríssimo recria tal imagem com a expressão “mastro que rebentava em brotos” e enfatiza tanto o aspecto botânico – por meio de “brotos” – quanto o aspecto náutico da construção – em “mastro”. “Broto” apresenta dois sentidos na língua portuguesa: no âmbito da ciência botânica, diz respeito à planta jovem e, na linguagem popular, diz respeito a namorado(a). Ao empregar a expressão “rebentava em brotos”, o tradutor agrega os dois sentidos de “*budding*”, pois “rebentar” significa “nascer”, “surgir” e “desabrochar”. Dessa forma, o tradutor recriou tanto a noção botânica, como a noção de algo em desenvolvimento,

com o verbo “rebentar”. Outras soluções satisfatórias para esse caso seriam “mastro florescente” ou “mastro que brotava”.

Em “*Prelude*”, os nomes de plantas e flores são abundantes e extremamente relevantes na narrativa. O parágrafo seguinte traz uma enumeração de flores presentes no jardim da nova casa da família Burnell:

There were clumps of fairly bells, and all kinds of geraniums, and there were little trees of verbena and bluish lavender bushes and a bed of pelargoniums with velvet eyes and leaves like months' wings. There was a bed of nothing but mignonette and another of nothing but pansies – borders of double and single daisies and all kinds of little tufty plants she had never seen before (MANSFIELD, 1998, p. 20, grifo nosso).

A diversidade de flores promove a unificação do sentido pelo qual Kezia e sua família estão na nova casa, vivendo uma nova vida. Todas as espécies de flores mencionadas no excerto acima tangenciam episódios e personalidades da narrativa e representam o desabrochar de Kezia, em sua perda da inocência infantil, ou ainda, o desabrochar dos Burnell, em sua mudança e adaptação, a delicadeza de certos momentos repletos de poeticidade, o encanto feminino diante das minúcias, etc. Dentre a variedade floral observada no jardim, há uma planta, em especial, que atrai os olhares das personagens femininas, principalmente de Linda.

O aloé (*Aloes humilis*), popularmente conhecido como “erva babosa” ou “caraguatá”, é uma planta própria de regiões de clima quente e úmido, possui folhas grossas circundadas de espinhos em serrilha e contém uma seiva amarelada, viçosa e gomosa. Do centro das folhas, surge uma haste em cuja extremidade nascem flores amarelas e frutos capsulares. Suas propriedades medicinais são mundialmente difundidas, devido à cura de múltiplas enfermidades e à amenização sintomática para as quais ela é indicada. A seiva de suas folhas é utilizada tanto para uso interno como para uso externo por ser rica em vitaminas, sais minerais e aminoácidos.

O aloé possui propriedades adstringentes, anestésicas, anticancerígenas, anti-hemorragicas, antiinflamatórias, anti-sépticas, bactericidas, cicatrizantes, emolientes, fungicidas, antioftálmicas, proteolíticas e hidratantes. Em vista disso, seu uso medicinal é indicado em casos de acne, dermatite, erupção cutânea, ferimentos externos, infecções da pele, pé de atleta, queda de cabelo, queimaduras, seborréia, alopecia, anemia, artrite, colite, disenteria, dor de cabeça, dor muscular, esclerose múltipla, estimulante do crescimento, gripe,

hipertensão, inflamação intestinal, insônia, problemas digestivos, reumatismo, tuberculose e úlceras pépticas e estomacais.

Considerando as características curativas da planta, podemos afirmar que a mesma perpassa por elementos extra e intra-narrativos, sendo parte integrante dos fatores autobiográficos de Katherine Mansfield e da composição da personagem Linda Burnell. Como mencionamos anteriormente, a autora escreveu “*Prelude*” em um momento conturbado de sua vida pessoal e intencionava, portanto, produzir uma obra que relembresse momentos felizes de sua infância na terra natal. Seu título inicial – “*The Aloe*” – remete-nos à presença marcante da planta na narrativa e à cura que a mesma é capaz de promover tanto em Linda como em Mansfield. Assim, “*The Aloe*” pertence a essa situação catártica da escritora e representa “A cura” de uma perda irreparável e de todos os males possíveis.

A cura de Linda, por sua vez, dá-se por identificação com a planta e com sua condição de florescer “uma vez a cada cem anos”. Olhando os espinhos do aloé, Linda declara que “*nobody would dare to come near the ship or to follow after*” (p. 36), expressando sua força e imponência em comparação à planta rija localizada em um plano elevado. Logo após tal afirmação, ela denomina-se “*very delicate*” e passível de morrer a qualquer hora, devido a um problema no coração. Demonstrando ora fortaleza, ora fraqueza, Linda conclui uma seqüência de reflexões com a seguinte indagação:

‘What am I guarding myself for so preciously? I shall go on having children and Stanley will go on making money and the children and gardens will grow bigger and bigger, with whole fleets of aloes in them for me to choose from’ (MANSFIELD, 1998, p. 37).

Assim como o aloé, Linda fornece indícios de desenvolvimento e florescimento, desejando continuar a ter filhos. Logo, o aloé anuncia o nascimento do irmão de Kezia, a cura de Linda e a regeneração de Katherine Mansfield, como ela mesma declara em carta confessional ao irmão falecido:

And now I know what the last chapter is. It is your birth – your coming in the autumn. You in Grandmother’s arms under the tree, your solemnity, your wonderful beauty. Your hands, your head – your helplessness, lying on the earth, and, above all, your tremendous solemnity. That chapter will end the book. The next book will be yours and mine. And you must mean the world to Linda; and before ever you are born Kezia must play with you – her little Bogey (MANSFIELD, 1977, p. 66).

O aloé desempenha papel fundamental na narrativa em virtude da criação desse vínculo entre Mansfield autora e Mansfield criança-personagem. Na publicação, o título “*The Aloe*” foi substituído por “*Prelude*” (“Prelúdio” na tradução de Érico Veríssimo), fazendo com que o conto adquirisse um novo campo interpretativo. Segundo o *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa* (1995), “prelúdio” significa “primeiros passos”, “aquilo que precede ou anuncia alguma coisa”, ou ainda, “introdução musical ou orquestral de uma obra musical”.

Dessa forma, o título faz referência aos primeiros passos de Kezia na vida dos adultos, à iniciação de Beryl Fairfield na vida independente, à aquisição da fortaleza de Linda perante seu marido e, no âmbito extra-narrativo, à anunciação de uma criança e à conseqüente iniciação de um processo de cura interior. “*Prelude*” é o primeiro conto do livro *Bliss & other stories*, ao passo que, na tradução de Érico Veríssimo, ele é o último.

A compreensão dos elementos externos influenciadores de elementos internos auxilia no processo de construção da imagem da autora, tanto no âmbito pessoal, quanto estilístico. O título instigante agregado à presença do aloé, tangenciando situações reveladoras das personagens, e a técnica cinematográfica da oscilação focal, permitindo a manifestação psicológica múltipla, fazem com que o leitor/desconstrutor/tradutor adentre no mundo literário mansfieldiano e tente adaptá-lo ao seu “mundo possível”, buscando o mais alto grau de reversibilidade.

Vale ressaltar algumas soluções tradutórias de palavras e/ou expressões de “*Prelude*” singulares e peculiares da língua inglesa. No início da narrativa, há uma linguagem peculiarmente construída para a personagem *Mrs. Samuel Josephs*, a vizinha da antiga casa da família Burnell.

‘Why nod leave the chudren with be for the afterdoon, Brs. Burnell? They could go on the dray with the storeban when he comes in the eveding. Those thigs on the path have to go, dod’t they?’ (MANSFIELD, 1998, p. 3).

Katherine Mansfield cria uma linguagem própria para *Mrs. Samuel Josephs*, resultante da oralidade e não-pertencente à linguagem padrão escrita da língua inglesa. As palavras “*nod*”, “*chudren*”, “*be*”, “*afterdoon*”, “*storeban*”, “*eveding*” e “*dod’t*” foram modificadas com o intuito de compor um sotaque ou uma falha articulatória e trazer para a forma escrita a fonética específica da personagem. As letras “*t*”, “*m*” e “*n*” foram substituídas por “*d*”, “*b*” e

“d”, respectivamente, resultando na acentuação da nasalização na fala da personagem e produzindo um falar fanhoso, por meio da troca de fonemas.

Érico Veríssimo reescreveu o fragmento da seguinte maneira:

_ Bor que não deixa as crianças bassarem a darde cobigo, Sra. Burnell? Elas bodiam ir na carroça da budança quando ela vier à noidinha. Essas coisas que esdão na estrada têm de ir, não é? (VERÍSSIMO, s/d, p. 145).

O tradutor procurou recriar a oralidade de *Mrs. Samuel Josephs*, trocando os fonemas /p/, /t/ e /m/ por /b/, /d/ e /v/, respectivamente. Bem como no texto de partida, não foi necessário alterar os fonemas /p/, /t/ e /m/ de todas as palavras do fragmento (“estrada” e “têm” permaneceram inalterados), uma vez que o aspecto diferenciado da peculiaridade fonética de *Mrs. Samuel Josephs* foi compensado.

Na tradução, houve a omissão de um fragmento do conto, correspondente à oração de Lottie. Tal trecho apresenta quatro versos com rimas, como podemos visualizar:

*‘Gentle Jesus meek anmile,
Look pon a little chile.
Pity me, simple Lizzie,
Suffer me to come to thee.’* (MANSFIELD, 1998, p. 11).

É um trecho que apresenta uma linguagem simples, próxima da oralidade, e que expressa a ternura da garota ao articular a oração memorizada. Veríssimo omitiu tal fragmento, em sua tradução, porventura em razão da poeticidade das palavras e da formação dos pares de rimas: “*meek anmile*”/ “*chile*” e “*Lizzie*”/ “*thee*”.

Em “*Prelude*”, há expressões tipicamente orais que denotam a proximidade do narrador perante as personagens, a ponto de captar as locuções manifestadoras de sentimentos diversos, e a trivialidade da situação cotidiana da família. Nesse sentido, a tradução de Érico Veríssimo apresenta equivalências baseadas na linguagem coloquial da língua portuguesa corrente. O trecho “‘*Ah – h – h – h.*’ *How they all laughed and beat the table with their teaspoons. Wasn’t that a take in! Wasn’t it now! Didn’t he fox her! Good old Stan!*” (MANSFIELD, 1998, p. 5) foi traduzido por Veríssimo como: “Quá – quá – quá! Todos

romperam a rir, batendo nos pratos com as colherinhas. A esperteza do Stanley... Kezia tinha caído na esparrela. Eta, Stan velho!” (VERÍSSIMO, s/d, p. 146).

O tradutor recriou a onomatopéia do riso, adaptando-a para “quá – quá – quá”, o que também poderia ser “ha – ha – ha” ou “ka – ka – ka” que são formas onomatopaicas da língua portuguesa para a reprodução da gargalhada. A tradução de “fox” pela expressão “cair na esparrela” preservou a informalidade da cena, porém modificou os sujeitos da ação, pois “fox” significa “*to trick or confuse someboby*” e “cair na esparrela” denota “deixar-se pegar”, “cair no logro” e “deixar-se lograr”. No texto de partida, o garoto fez uma travessura com Kezia, ao passo que, na tradução, Kezia deixou-se levar pela travessura.

Outra expressão própria da linguagem oral é “*good old*”, utilizada para exprimir afeto, amizade ou inclinação por alguém ou algo. Veríssimo traduziu “*Good old Stan!*” por “Eta, Stan velho!” e manteve a oralidade e a informalidade da expressão, acrescentando a palavra “eta” que não há no texto de partida. Tal interjeição é tipicamente brasileira, comum de todas as regiões, e pode exprimir alegria, surpresa, espanto ou incitamento. O tradutor reescreveu “*good old*” como “velho” e conservou o sentido da expressão de origem, pois “velho” também é uma forma de tratamento que denota intimidade, camaradagem e coleguismo.

Lendo a tradução de Érico Veríssimo, o leitor depara-se com algumas expressões que causam estranheza, por serem típicas de uma região específica, ou familiarização, por serem próximas da linguagem popular brasileira. Tais fenômenos são denominados “domesticações”, cujo objetivo é aproximar o texto traduzido do leitor por meio da utilização de soluções tradutórias referentes ao contexto lingüístico deste. Segundo Umberto Eco (2007, p. 208), “às vezes, os casos de domesticação são indispensáveis justamente porque deve-se tornar o texto consoante com o gênio da língua de destino”. Vejamos alguns exemplos onde Veríssimo traz o seu “Prelúdio” próximo do leitor de língua portuguesa.

Para o trecho “*The storeman said nothing*” (MANSFIELD, 1998, p. 8), o tradutor aplicou a seguinte solução: “O carroceiro não disse patavina” (VERÍSSIMO, s/d, p. 151). A palavra “patavina” é sinônima de “nada”, “coisa nenhuma”, porém apresenta-se em contextos mais informais da linguagem coloquial.

O verbo “*wandered back*” significa “*to walk slowly around, often without any particular sense of purpose or direction*” e foi traduzido como “burlequear”. Tal verbo possui sentido equivalente a “*wandered back*”, uma vez que significa “andar sem destino certo”, “errar” e “passear ociosamente”, e faz parte de alguns dos modismos próprios da linguagem dos brasileiros, especificamente da região Sul.

Outro caso de domesticação encontra-se na terceira parte do conto. O fragmento “*Well, I’m not an atom bit sleepy*” (MANSFIELD, 1998, p. 8) foi reescrito como “_ Qual! Não estou nem com um tiquinho de sono” (VERÍSSIMO, s/d, p. 151). A tradução de “*well*” por “qual” foi pertinente, pois ambas as expressões, quando utilizadas de maneira exclamativa, designam espanto ou surpresa. A palavra “tiquinho”, formada a partir de “tico”, constitui um vocábulo próprio da língua portuguesa, especificamente do português do Brasil, e é utilizada com o intuito de referir-se a pequenas quantidades, bocados, pedaços de algo. Ao adotar o diminutivo, Érico Veríssimo intensifica o coloquialismo do diálogo e a infantilidade da fala de Kezia.

Em “*a million times better than that awful cubby-hole in town*” (MANSFIELD, 1998, p. 38), a expressão “*cubby-hole*” tornou-se “baiúca” no texto de Veríssimo. “*Cubby-hole*” significa “*a small room or a small enclosed space*” e “baiúca” refere-se à habitação modesta e pobre, à toca ou buraco. “Baiúca” é um termo de origem espanhola (*bayuca*) e, bem como os demais encontrados na tradução, é recorrente da linguagem coloquial brasileira.

Nos trechos onde há a palavra “*girl*”, o tradutor optou por empregar o termo “rapariga”, como podemos observar em: “*The first time that I ever saw you, little girl* [...]” (MANSFIELD, 1998, p. 25), “A primeira vez que eu te vi, **rapariguita** [...]” (VERÍSSIMO, s/d, p. 172), “*But no, she could not stand that fool of a girl*” (MANSFIELD, 1998, p. 26), “Mas ela não podia suportar aquela **rapariga** idiota” (VERÍSSIMO, s/d, p. 173), “[...] *for men were not all keen on Nan, who was a solid kind of girl*” (MANSFIELD, 1998, p. 39), “E como eles não se apaixonavam por Nan Pym, que era uma sólida **rapariga** [...]” (VERÍSSIMO, s/d, p. 190).

Como foi mencionado na análise da tradução de “*Je ne parle pas français*”, “rapariga” faz referência a sentidos diversos, dependendo do contexto. Portanto, o emprego de “moça” abrangeria um sentido global.

A sonoridade está presente em vários trechos de “*Prelude*” e representa um desafio ao tradutor, cuja intenção é trazer para o idioma de chegada o termo mais equivalente possível. Ruídos do ambiente são incorporados à narrativa na forma de palavras sonoras ou em onomatopéias, como no trecho mencionado acima onde há a reprodução de uma gargalhada: “*Ah – h – h – h*”. A fim de destacar os ruídos de carros ou carroças que irrompem na cena, Mansfield introduz o verbo “*rattle*”. Segundo o *Oxford Advanced Learner’s* (2000, p. 1094), “*rattle*” significa “*to make a series of short loud sounds when hitting against something hard*”, ou seja, ruídos produzidos a partir de objetos que se batem uns nos outros, especificamente peças de um veículo.

A frase “*Other carts rattled past*” (MANSFIELD, 1998, p. 7) foi traduzida como “Outros carros passavam matraqueando” (VERÍSSIMO, s/d, p. 149), o período “*Now the big dray rattled into unknown country [...]*” (MANSFIELD, 1998, p. 8) obteve a seguinte tradução: “A pesada carroça rolava com um ruído de ferragens, entrando numa região desconhecida [...]” (VERÍSSIMO, s/d, p. 150); e, em outro trecho, a frase “[...] *and the lid kept up a rattling jig as the water bubbled*” (MANSFIELD, 1998, p. 32) foi reescrita como “cuja tampa não cessava de dançar uma jinga matraqueante sobre a água que fervia” (VERÍSSIMO, s/d, p. 181).

No primeiro e terceiro fragmentos, o emprego do verbo “matraquear” recriou o sentido proposto pelo texto de partida, visto que tal verbo indica tocar a matraca ou gerar um som semelhante. A matraca é um instrumento de percussão formado por tábuas com argolas de ferro que, quando agitadas, produzem uma sucessão de estalos secos que se assemelham aos sons das ferragens de um carro em movimento ou de objetos batendo-se. No segundo excerto, entretanto, o tradutor aplicou a locução “com um ruído de ferragens”, explicando o contexto semântico implícito em “*rattle*”.

Uma expressão escrita que reproduz um som é “*Sh – h*”, articulada sempre que alguém solicita o silêncio. Veríssimo empregou a expressão “bico calado” e domesticou a exclamação do texto de partida, já que “bico” é a forma coloquial brasileira de referir-se à boca. Outro ruído da narrativa é “*honk, honk*”, representando o ruído provindo da copeira no quarto. A palavra “*honk*” é o som produzido pelo ganso ou pela buzina de um carro e, na tradução, tornou-se “Rrron... Rrron”. A onomatopéia do tradutor criou o som do ronco produzido por uma pessoa ao dormir ou o rumor de um gato (ronronar).

Dentre os ruídos noturnos do jardim da casa da família Burnell, as corujas prevalecem com seus sons peculiares representados na narrativa por “*More pork; more pork*”. É uma expressão da linguagem corrente passível de ser articulada por qualquer pessoa, porém, a repetição do fonema /o/ cria um som típico semelhante ao som daquelas aves e proporciona a restrição da expressão à caracterização delas. Veríssimo valeu-se da expressão “Mocotó; mocotó!”, associando-a tanto ao nível semântico – relativo à carne e à parte dos animais (*pork* e mocotó) – quanto ao nível fonético (repetição do fonema /o/).

A tradução de Érico Veríssimo possui vocábulos em outros idiomas, mantidos bem como no texto de partida. O termo de origem francesa “*foulard*” e termos em inglês como “*nusery*”, “*jungle*”, “*tomahawk*” e “*cribbage*”, permaneceram, em itálico, no texto do tradutor. Além desses, o tradutor introduz a palavra “*stores*” no trecho: “Ela detestava que erguessem os *stores* todos os dias daquele modo” (VERÍSSIMO, s/d, p. 160). Veríssimo

optou por “*stores*” a fim de substituir “*blinds*” do texto de partida. “*Blind*” é uma proteção de tecido fixada na parte superior das janelas, que pode ser deslocada para baixo a fim de escurecer o ambiente. A solução tradutória de Veríssimo foi pertinente, uma vez que “*store*” é a palavra francesa para “estore”, cuja acepção é a mesma de “*blind*”.

“*Prelude*” possui uma atmosfera diversa dos demais contos mansfieldianos, embora represente o estilo peculiar da autora em sua plenitude. Pontos chave da sua vida foram transpostos para a sua literatura magistralmente construída, de maneira a compor um amálgama indestrutível dotado de elementos simbólicos intra-narrativos diretamente relacionados com elementos autobiográficos extra-narrativos.

O tradutor, conhecedor de tais fatores, escreveu o seu “Prelúdio” e trouxe mais uma pequena porção de Katherine Mansfield aos seus leitores de língua portuguesa. Talvez Érico Veríssimo não passasse de “um pobre tradutor”, assim como Feliciano, mas sua contribuição ao público leitor brasileiro não foi de criar “a chave do segredo” de Mansfield, e sim, pelo menos, “um molho de chaves” do seu segredo para que cada um possa adotar a que lhe for conveniente e adentrar em sua prosa poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reescrever uma obra literária constitui uma ação independente do ato de escrever se considerarmos os elementos externos e internos de uma reescritura. Novas impressões do autor, seu contexto cultural, adaptações inevitáveis, diversidades de idéias e interpretações são alguns dos obstáculos inseridos durante o percurso de um texto na jornada da literatura. Jornada esta que pressupõe, primeiramente, a sua expedição no universo de leitores e desconstrutores e, em segundo lugar, a sua simbólica fragmentação e conseqüente reconstituição por meio da leitura e interpretação, respectivamente.

Tendo em vista a noção de repetição, intensidade, reciprocidade e mudança de estado proposta pelo prefixo “re-”, o ato de reescrever um texto abrange uma série de denominações relacionadas com o principal sujeito de tal ação, ou seja, o tradutor. O tradutor participa ativamente da jornada literária que um texto independente realiza e é dotado do “poder” de lançá-lo em um território distinto. A contradição no necessário a partir do impossível é o principal empecilho com o qual o tradutor e reescritor defronta-se nessa “Babel” contemporânea.

A ânsia do homem por reconstruir o que aparentemente é irreparável atualiza o mito da Torre de Babel, em que a necessidade antepõe-se à impossibilidade. A reescritura torna-se, assim, o elemento que estabelece a ligação entre povos, culturas, indivíduos e suas produções artísticas, ou seja, é a “ponte necessária” construída por um desconstrutor que se destaca perante os demais desconstrutores.

Considerando a ausência de hierarquização no que se refere ao autor, ao leitor comum e ao tradutor, o texto literário está desagregado de qualquer nível dessa tríade processual de tradução, embora seja produto de uma desconstrução primeira. A composição da literatura como sistema depende, portanto, da permanência do texto literário em tal sistema absoluto, garantida pelo tempo. A autonomia de cada texto compõe um sistema de elementos interdependentes que, por sua vez, sintetiza um pensamento, uma época, uma particularidade, etc.

Sendo assim, Érico Veríssimo foi leitor, desconstrutor e tradutor de Katherine Mansfield e exerceu o papel de construtor da ponte lingüística e cultural em território brasileiro. A reescritura de “*Bliss*”, “*Je ne parle pas français*” e “*Prelude*” deu origem a textos inéditos que carregam outros resquícios estilísticos fundidos ao estilo mansfieldiano.

As narrativas de Mansfield ocupavam um estado de atrofiamento no momento em que Veríssimo garantiu-lhes sua sobrevivência.

Leitores brasileiros tiveram acesso à restituição do sentido dos contos da autora realizada por um tradutor, dentre vários existentes. O resultado dessa restituição gerou a obra *Felicidade*, da qual selecionamos para análise, neste trabalho, os contos “Felicidade”, “*Je ne parle pas français*” e “Prelúdio”.

Tendo em vista a afirmação de Paulo Rónai, de que uma língua constitui um “conjunto indecomponível”, a tradução do escritor gaúcho agrega aspectos lingüísticos peculiares da língua portuguesa, especificamente do brasileirismo. Um idioma possui ramificações de acordo com o contexto dos falantes, com a herança do processo de colonização, com sua evolução temporal, entre outros fatores. As variedades lingüísticas, sejam elas externas (falantes de países diferentes), ou internas (falantes do mesmo país), indicam a vivacidade do idioma em meio à evolução constante. A língua portuguesa, especificamente, abrange falantes distintos, não somente no âmbito mundial, como também no âmbito nacional, onde a diversidade de seu povo reflete na sua expressão lingüística.

O conjunto indecomponível de Veríssimo tende a decompor-se em expressões regionais típicas do sul do Brasil que, por vezes, rompem uma aparente unicidade e totalidade do idioma. Com isso, há uma oscilação entre domesticação e estrangeirização, na medida em que o texto aproxima-se do leitor com uma linguagem coloquial brasileira e distancia-se do mesmo com o emprego de palavras e/ou expressões da língua de partida ou de regionalismos.

Logo, a tradução de Érico Veríssimo estabelece a distância apropriada entre o que é específico na língua portuguesa e o que é a “língua brasileira” comum de todos. No que tange a linguagem mansfieldiana, há uma transição entre o trivial e o excepcional, a fim de ilustrar o que é atingível e o que é inatingível em determinadas circunstâncias. É na trivialidade que a linguagem escrita empresta características da oralidade e demonstra o tom espontâneo do diálogo. O tradutor em questão trouxe para a sua reescritura essa diversidade no tratamento da palavra, criando cenários familiares ao leitor de língua portuguesa, porém mantendo elementos indicadores daquela realidade distinta.

Traduzir Katherine Mansfield transpassa os limites da recriação para atingir o que Haroldo de Campos denomina “transcrição” de poesia ou prosa poética. Portanto, Érico Veríssimo pode ser considerado um discípulo de Katherine Mansfield e de muitos outros escritores pelos quais ele tinha estima profissional. O ato de “transcriar” os contos de Mansfield formou um criador de personagens e obras de extrema relevância ao acervo literário, não somente brasileiro, como também mundial.

REFERÊNCIAS

ARBEX, P. G. *Érico Veríssimo, tradutor*. 2002. 143 f. Tese de Doutorado em Letras – USP – FFLCH – São Paulo, 2002.

ARROJO, R. (org). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.

ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.

AUBERT, F. H. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. 2ª ed. Campinas, UNICAMP, 1994.

AUBERT, F. H. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TRADTERM, Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia*, São Paulo, v. 5.1, 1º semestre de 1998, Humanitas.

BAKER, C. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *Bliss & other stories*. Hertfordshire: Wordsworth, 1998.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3 ed. Tradução Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31 – 47.

CÉSAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CÉSAR, A. C. Riocorrente, depois de Eva e Adão. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 241 – 248.

CHAVES, F. L. *Érico Veríssimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: FAURGS, 2001.

CHAVES, F. L., (org.). *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

CHAVES, F. L. *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, 1976.

CHAVES, F. L. *Matéria e invenção* (ensaios de literatura). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 15 ed. Tradução Vera da Costa e Silva (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CUPERTINO, J. Felicidade. 1991. Disponível em: http://www.releituras.com/kmansfield_bliss>. Acesso em: 05 maio 2007.

DELILLE, K. H. et al. *Problemas da tradução literária*. Coimbra: Almedina, 1986.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 2 ed. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, J. Carta a um amigo japonês. Tradução Érica Lima. In: OTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: UNICAMP, FAPESP, 1998, p. 19 – 25.

DERRIDA, J. O que é uma tradução “relevante”? Tradução Olívia Niemeyer Santos. *Alfa*, São Paulo, v. 44, 2000, p. 13 – 44.

DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem. In: HOLMES, J. S. et al (ed.) *Literature and translation: new perspectives in literary studies*. Leuven: Acco, 1978. p. 117 – 127.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FISH, S. Is there a text in this class?. Tradução Rafael Eugênio Hoyos-Andrade. *Alfa*, São Paulo, v. 36, 1992, p. 191 – 206.

FRESNOT, D. *O pensamento político de Érico Veríssimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction. In: *The Theory of the Novel*. Nova York: Ed. Philip Stevick, Collier, The Free Press, 1967.

GUÉRIOS, R. F. M. *Nomes & sobrenomes*. Tudo o que você gostaria de saber e não lhe contaram: dicionário etimológico. 4. ed. São Paulo: AM Edições, 1994.

HAYES, C. W. Lingüística e literatura: prosa e poesia. In: HILL, A. A. *Aspectos da lingüística moderna*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 176 – 91.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 63 – 72.

KUHN, D. C. S. *A tradução da prosa poética: “Bliss” de Katherine Mansfield em português*. 2002. 156 f. Tese de Doutorado em Letras – UNESP – FCL – Campus de Araraquara, Araraquara, 2002.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LIMA, E.; SISCAR, M. O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida. *Alfa*, São Paulo, v. 44, 2000, p. 99 – 112.

MANSFIELD, K. *Bliss & other stories*. Hertfordshire: Wordsworth, 1998.

MANSFIELD, K. *Diário e cartas*. Tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MANSFIELD, K. *Felicidade*. Tradução Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

MANSFIELD, K. *Letters and Journals*. Edited by C. K. Stead. Great Britain: Penguin, 1977.

MANSFIELD, K. *Stories by Katherine Mansfield*. New York: Vintage Books, 1956.

MANSFIELD, K. *The Katherine Mansfield notebooks: complete edition*. Edited by Margaret Scott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística. A expressividade na língua portuguesa*. 3 ed. rev. aum. São Paulo: T. A. Queiróz, 2000.

MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

NAZARIO, J. F. Katherine Mansfield and the creation of reality in 'Bliss'. *Estudos anglo-americanos*, São José do Rio Preto: Abrapui, nº 17 – 18, 1993 – 1994. p. 196 – 202.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English. 6. ed. Edited by Sally Wehmeier. New York: Oxford University Press, 2000.

PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, O. Verso e prosa. In: *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROBINSON, D. *Construindo o tradutor*. Tradução Jussara Simões. Bauru: EDUSC, 2002.

RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RÓNAI, P. Problemas gerais da tradução. In: RÓNAI, P. (et al.) *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Álamo, 1984. p. 1 –16.

RÓNAI, P. *Escola de tradutores*. 4. ed. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SAMPSON, G. *The Concise Cambridge History English Literature*. New York: Macmillan, 1948.

SCLIAR, M. Érico, ou a arte de contar histórias. Disponível em: <<http://www.estado.rs.gov.br/erico>>. Acesso em: 09 set. 2007.

SILVA, N. R. da. *O Continente de Érico Veríssimo*. 2002. 121 p. Dissertação de Mestrado em Letras – UNESP – FCL – Assis, 2002.

SOULE, G. An overview and notes on four stories. Disponível em: <<http://apps.carleton.edu/people/gsoule/mansfield>>. Acesso em: 20 abril 2007.

VENUTI, L. *The translator's invisibility: a history of translation*. London and New York: Routledge, 1995.

VENUTI, L. (ed.) *Translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000.

VERÍSSIMO, E. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

VERÍSSIMO, E. *Solo de clarineta: memórias*. 5 ed. Porto Alegre: Globo, 1974. 1 v.

VERÍSSIMO, E. *Solo de clarineta: memórias*. Porto Alegre: Globo, 1976. 2 v.

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

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. The lexicon. In: *Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation*. Filadélfia: John Benjamins', 1995. p. 51 – 60.

WYLER, L. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.