UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara-SP

GILLIALE DE SOUZA JEREMIAS

O "EU" QUE TRADUZ:
Sobre a Tradução Anotada de Emily Dickinson por Ana Cristina Cesar

Araraquara - SP
2026

GILLIALE DE SOUZA JEREMIAS

O "EU" QUE TRADUZ:
Sobre a Tradução Anotada de Emily Dickinson por Ana Cristina Cesar

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira.

Araraquara - SP
2026

J55"

Jeremias, Gilliale de Souza

O "Eu" que traduz : Sobre a Tradução Anotada de Emily Dickinson por Ana Cristina Cesar / Gilliale de Souza Jeremias. -- Araraquara, 2026

204 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

1. Ana Cristina Cesar. 2. Emily Dickinson. 3. Tradução literária. 4. Confissão. 5. Endereçamento. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

O impacto potencial desta pesquisa recai sobre os estudos da tradução, da tradução literária e mais especificamente da tradução de poesia ao propor uma nova compreensão sobre o papel do tradutor e do ato de traduzir. A pesquisa propõe desafiar a noção tradicional de invisibilidade ou neutralidade do tradutor e trazer o foco para o "eu" que traduz e não apenas para o texto traduzido, já que a análise do trabalho da tradução de Ana Cristina Cesar pode demonstrar como uma pessoa, sujeito da enunciação, pode ser performativa, subjetiva e até mesmo poética diante do texto que pretende traduzir. O estudo impacta as áreas dos Estudos de tradução e dos Estudos literários ao abordar diante do trabalho da poeta-tradutora como as notas de rodapé, as anotações gerais e os comentários de determinada tradutora podem assumir um lugar substancial diante do texto traduzido e sugerir uma crítica e interpretação de maneira muito democrática embora subjetiva e literária. A aplicação do conceito de "intimidade performada" e "endereçamento" ajudam a elucidar como a tradução literária, assim como o próprio fazer poético, pode ser um ato de escrita criativa e poética que revela características identitárias, culturais e subjetivas da tradutora, como também a sua voz diante da mobilização constante de uma pessoa interlocutora instaurada no momento da leitura que transforma a recepção do texto em um espaço de crítica, diálogo e colaboração. Esta tese busca, assim, revelar a singularidade da mediação tradutória de Ana Cristina Cesar demonstrando como a tradução anotada e comentada permite a quem a lê acessar não apenas o poema traduzido, mas o próprio processo crítico e autoral de mediação através da tradução, destacam-se então, através da interpretação de um ato tradutório singular como o de Emily Dickinson por Ana Cristina, as relações do ato tradutório com uma escrita autoral, polifônica e pós-moderna em que a autoridade de uma eu-tradutora é subvertida em favor de uma recepção ativa de uma alteridade sempre esperada.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The potential impact of this research lies in translation studies, literary translation, and, more specifically, poetry translation, by proposing a new understanding of the translator's role and the act of translating. The study challenges the traditional notion of the translator's invisibility or neutrality, shifting focus from the translated text to the "self" who translates, showing how this enunciating subject can be performative, subjective, and even poetic in relation to the text they seek to translate. It impacts translation and literary studies by demonstrating how a translator's footnotes, marginal annotations, and commentary can assume a substantial role alongside—or even in place of—the translated text, offering an elucidating, personal, and literary form of criticism and interpretation. By applying the concepts of "performed intimacy" and "address," the study clarifies how literary translation, like poetic creation itself, can function as an act of creative and literary writing that reveals the translator's identity, cultural positioning, and subjectivity, with the translator's voice continually mobilizing an expected interlocutor and transforming the reception of the text into a space of critique, dialogue, and co-participation. Accordingly, this thesis seeks to reveal the singularity of Ana Cristina Cesar's translational mediation, showing how her annotated and commented translations allow Brazilian readers to access not only the translated poem but also the translator's critical and authorial mediation process, formalizing translation, from the perspectives employed by Ana Cristina, as an act of authorial, polyphonic, and postmodern writing in which authorial authority is subverted in favor of an active readerly reception.

GILLIALE DE SOUZA JEREMIAS

O "EU" QUE TRADUZ:
Sobre a Tradução Anotada de Emily Dickinson por Ana Cristina Cesar

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teorias e Crítica da Poesia.

Orientador: Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira

Data da defesa: 18/09/2026

Comissão Examinadora:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira

_____
Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes O. G. Baldan

_____
Membro Titular: Profa. Dra. Cleide A. Rapucci

_____
Membro Titular: Profa. Dra. Katiuce Lopes Justino

_____
Membro Titular: Profa. Dra. Natália Helena Wiechmann

Dedico este trabalho às três mulheres
que me ensinaram o que é o amor:
Dora Maria, minha mãe,
e Dirce Maria e Diva Maria, minhas tias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente o apoio de minha mãe, Dora Maria, que possibilitou que o amor me sustentasse por todo o caminho e eu pudesse ser eu mesmo;

Agradeço aos meus irmãos, Giorge, Gislaine e Cristiane, que me acompanharam desde os meus primeiros passos e me ensinam tanto sobre o amor, a companhia e a família;

Agradeço às aulas da Unesp, câmpus Assis, pelos primeiros aprendizados em direção ao saber que me abriram as portas para o conhecimento e para o mundo;

Agradeço o convívio na Moradia da Unesp, câmpus Assis, pelos tantos amigos e vivências que me abriram os olhos para entender quem eu realmente era, sou e posso ser;

Agradeço a pesquisa da Unesp, câmpus Araraquara, pelos tantos artigos, aulas, eventos e colegas da pós que me fizeram crer que a pesquisa pode ser algo apaixonante;

Agradeço as leituras atentas da professora Cleide Rapucci desde a graduação, passando pelo mestrado e finalmente no doutorado que me guiaram com afeto, critério e cuidado constantes;

Agradeço a orientação amiga do professor Brunno Vieira que superou os caminhos da pesquisa e me fez enxergar como a tradução e a poesia estão em tudo aquilo que vivemos e tocamos;

Agradeço ao professor Carlos Daghlian (*in memoriam*) que me confiou tão ternamente os seus escritos sobre Emily Dickinson e suas derradeiras palavras sempre tão doces e sábias;

Agradeço aos meus amigos professores, meus parceiros de jornada, pelas risadas, pelo silêncio e pelos choros que me fizeram crer que eu nunca estive sozinho nos caminhos da Educação;

Agradeço aos meus alunos, meus leitores mais atentos, pelas inúmeras trocas em sala de aula, fora dela, e pela possibilidade de exercer todos os dias aquilo que mais amo: ser professor;

Agradeço a poesia de Ana Cristina Cesar, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Conceição Evaristo, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Ocean Vuong, Octávio Paz, Pablo Neruda, Sylvia Plath e tantos outros poetas, pois me foram, desde sempre, companhia na solitude, alento na desesperança e pertencimento na perdição;

Agradeço finalmente a figura histórica, poética e subversiva de Emily Dickinson por me mostrar que, mesmo diante de tudo que pode nos calar, podemos ser tudo aquilo que queremos e sonhamos através da poesia.

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas.

- *Ana Cristina Cesar*

If I read a book [and]
it makes my whole body so cold
no fire can ever warm me
I know that is poetry.
If I feel physically
as if the top of my head
were taken off,
I know that is poetry.

- *Emily Dickinson*

RESUMO

Ana Cristina Cesar (1952–1983) nasceu no Rio de Janeiro e foi considerada uma das representantes da chamada "geração marginal" ou "geração mimeógrafo" dos anos 1970, destacando-se como uma voz singular do período. Atuou como crítica literária, poeta e tradutora de nomes relevantes da poesia anglófona, entre os quais Marianne Moore, Sylvia Plath e Emily Dickinson. Assim como Dickinson (1830–1886) — cuja obra frequentemente aborda as temáticas do feminino e da morte — Ana Cristina demonstrou interesse profundo por esses temas, que aparecem tanto em seus ensaios de tradução quanto em seus próprios poemas, materializando-se em imagens poéticas expressivas e intensas. Nesta pesquisa, analisamos como Ana Cristina tradutora buscou na sua própria poética e na interlocução com outros nomes do cânone literário caminhos para elaborar uma poética da tradução, embasando-se na confissão e no endereçamento. Para isso, fundamentamo-nos em teorias que aproximam autor e leitor, biografia e literatura, confissão e discursividade, com base nos estudos de Maria Lúcia de Barros Camargo e Marcos Siscar, entre tantas outras interlocuções. Consideramos ainda reflexões sobre poesia traduzida, tradução literária e transposição criativa de teóricos como Roman Jakobson, Walter Benjamin e Haroldo de Campos, que subsidiam a leitura crítica das operações tradutórias. O *corpus* central deste estudo é composto pelos ensaios reunidos no livro *Escritos da Inglaterra*, que compila reflexões e exposições de Ana Cristina durante seminários realizados na Universidade de Essex, na Escócia (Reino Unido), mais especificamente o ensaio "cinco e meio" que reúne os cinco poemas (e meio) de Emily Dickinson traduzidos e comentados pela tradutora-poeta brasileira. Nesses textos, a autora discute não apenas a poesia que traduziu, mas também as possibilidades e os limites da tradução literária quando esta se confronta com a densidade imagética, a ambivalência temática e a expressividade poética da autora americana. Analisamos, portanto, os recursos formais empregados por Ana Cristina em suas traduções e a expressividade de seus comentários diante da tradução como um exercício constante de aproximação, intimidade performada e endereçamento. O objetivo é compreender como Ana Cristina apreende, interpreta e recria a expressividade poética de Emily Dickinson, além de entendermos o quanto suas notas, verbetes e comentários podem revelar de seu trabalho, crítica e tradução. Espera-se, assim, examinar a singularidade da mediação de Ana Cristina Cesar entre a poesia anglófona e o português brasileiro, bem como contribuir para estudos sobre tradução poética e recepção literária.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Emily Dickinson; confissão; endereçamento; tradução literária.

ABSTRACT

Ana Cristina Cesar (1952–1983) was born in Rio de Janeiro and belonged to the so-called "marginal generation" or "mimeograph generation" of the 1970s, standing out as a singular voice in Brazilian marginal poetry. She worked as a literary critic, poet, and translator of major figures in Anglophone poetry, including Marianne Moore, Sylvia Plath, and Emily Dickinson. Like Dickinson (1830–1886)—whose work frequently addresses themes of femininity and death—Ana Cristina demonstrated a profound interest in these subjects, which appear both in her translation essays and in her own poems, materializing in expressive and intense poetic images. In this research, we propose to analyze how Ana Cristina, as translator, sought in her own poetics and in her dialogue with other names of the literary canon the pathways to elaborate a poetics of translation grounded in confession and address. To this end, we draw on theories that bring author and reader, biography and literature, confession and discursivity closer together, based on the studies of Maria Lúcia de Barros Camargo and Marcos Siscar. We also consider reflections on translation and poetic transposition by theorists such as Roman Jakobson, Walter Benjamin, and Haroldo de Campos, which support the critical reading of translational choices. The central corpus of this study consists of the essays gathered in the book *Escritos da Inglaterra* (*Writings from England*), which compiles Ana Cristina's reflections and presentations from seminars held at the University of Essex, in England, more specifically the essay "cinco e meio" ("five and a half"), which brings together the five poems (and a half) by Emily Dickinson translated and commented on by the Brazilian poet-translator. In these texts, the author discusses not only the poetry she translated, but also the possibilities and limits of literary translation when it confronts imagistic density, thematic ambivalence, and poetic expressiveness. We therefore analyze the formal resources employed by Ana Cristina in her translations and the expressiveness of her comments on translation as an ongoing exercise in approximation, performed intimacy, and address. The objective is to understand how Ana Cristina apprehends, interprets, and recreates the poetic expressiveness of Emily Dickinson, as well as to understand how her notes, entries, and commentaries reveal her as critic and translator. It is thus hoped to reveal the singularity of Ana Cristina Cesar's mediation between Anglophone poetry and Brazilian Portuguese, as well as to contribute to studies on poetic translation and literary reception.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Emily Dickinson; confession; address; literary translation.

Sumário

1. **Apresentação**…….p. 14

2. **A poética de Ana Cristina Cesar**…….p. 18

   2.1 Aspectos da construção da poética de Ana Cristina Cesar……..…….……p. 29

   2.2 Sobre quando Ana Cristina encontra Emily…….……p. 57

3. **A Poética da Tradução e a Tradução Poética de Ana Cristina Cesar**……..……p. 69

   3.1 A Tradução Poética de Ana Cristina Cesar……...…...…….p. 82

   3.2 Reflexões sobre tradução por Ana Cristina Cesar…….p. 92

   3.3 Tradução endereçada……..…….p. 123

4. **Ana Cristina Cesar: crítica, leitora e tradutora de Emily Dickinson**…...……..p. 139

   4.1 O lugar de Emily Dickinson em Ana Cristina…….p. 141

   4.2 A tradução anotada: análise dos poemas traduzidos e comentados……p. 151

5. **Considerações finais**……p. 198

6. **Referências bibliográficas**…….……..p. 202

1. Apresentação

O interesse pela poesia de Emily Dickinson e pela tradução de seus poemas tem o seu início ainda na graduação durante as aulas de Literatura Inglesa e, de maneira mais consistente e acadêmica, durante o mestrado. A minha pesquisa de mestrado, intitulada "Emily Dickinson e Manuel Bandeira: um diálogo entre poetas", foi defendida no ano de 2020 e teve como enfoque a recepção inaugural da poesia de Dickinson no Brasil pela tradução do renomado poeta modernista Manuel Bandeira.

Essa tradução da poeta por Bandeira foi marcada por uma intuição criadora que buscou não a literalidade do verso dickinsoniano, mas a sua recriação e sua maior divulgação em língua portuguesa. Bandeira foi o responsável pela tradução inaugural de Dickinson no Brasil em meados dos anos 1940 e selecionou apenas cinco de seus poemas para serem traduzidos. O processo não foi meramente técnico. O tradutor-poeta se sentia contemplado na poesia de Dickinson, identificando temas e estilos que lhe eram afins e se emparelhavam aos seus, como o estilo coloquial-irônico e as temáticas do esmorecimento e da morte.

Na prática tradutória, Bandeira exerceu o que entendemos como transcriação criativa por Haroldo de Campos, em que o poema é reelaborado em outra língua adquirindo outros tons e estrutura, ainda que aproximados do poema fonte, mas configurando-se como poemas reinventados pelo tradutor-poeta que os reescreve no idioma de chegada. O tom de alguns poemas era alterado deliberadamente a partir da supressão de alguns conectivos para criar uma atmosfera mais sombria e sentimental ou pela retirada dos famosos travessões de Dickinson. Até mesmo algumas imagens poéticas dos poemas em língua inglesa eram transformadas, como a palavra "*room*" do poema "*I died for Beauty*" que fora traduzida para "carneiro" e "jazigo" em português para tornar a representação da morte mais direta e menos eufemística.

Como abordaremos nesta tese, a partir da tradução crítica de Ana Cristina, que foi leitora de Bandeira, outras formas que os poemas e imagens dickinsonianas assumiriam em gerações futuras. Bandeira acreditava que a poesia era essencialmente intraduzível e que o papel do tradutor, ao tentar ser fiel ao sentimento original, acabaria por se deparar com o fracasso. Sobre o seu papel de tradutor, ele confessou ter traduzido apenas os poemas que "gostaria de ter feito", ou seja, aqueles que exprimiam sentimentos e visões de mundo que já estavam nele enquanto "eu" biográfico, escritor e, acima de tudo, poeta. Para ele, o conhecimento da língua de partida era menos indispensável do que o domínio absoluto da língua de chegada com todas as suas complexidades e expressividades, possibilitando que a tradução fluísse a partir de intuições do subconsciente. Foram reflexões como essas, propiciadas pela dissertação de mestrado, que nos despertaram o interesse pela leitura dos ensaios sobre tradução de Ana Cristina Cesar, a fim de compreender sua dedicação, expressividade e pesquisa sobre tradução literária, com foco especial em alguns poemas de Emily Dickinson publicados em jornal logo após a morte da poeta brasileira.

No primeiro capítulo, buscaremos situar Ana Cristina Cesar no contexto da sua geração dos anos 1970 e destacar como a sua obra se diferencia dos demais autores pela densidade poética e pelo diálogo com a tradição literária. A partir de sua "fase de aprendizagem", investigaremos como a poeta estabeleceu diálogos com outros críticos e poetas e expressou tais relações através dos seus textos em forma de diários e cartas, o que performaria, segundo Maria Lúcia de Barros Camargo (2003) e Tânia Cardoso (2011), uma certa "intimidade performada" ou "confissão fingida" diante dessas interlocuções.

O conceito de palimpsesto também será explorado para entendermos melhor como a escrita autoral de Ana Cristina se sobrepõe a textos e vozes anteriores, como as de Manuel Bandeira e Jorge de Lima, para subverter a noção de originalidade e autoria em favor de uma recepção e reelaboração ativas e deliberadas. O aporte teórico para o primeiro capítulo trará alguns conceitos principais acerca de autoria, apropriação criativa, intimidade e confissão,

poeticidade e tradição literária advindos de teóricos como Eduardo Veras (2020), Gérard Genette (2010), Heloísa Buarque de Hollanda (2007), Linda Hutcheon (1991), Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), Roberto Zular (2015), Silviano Santiago (1978), Tânia Cardoso (2011) e Viviana Bosi (2015).

No segundo capítulo, discutiremos como a tradução, mais especificamente a tradução literária, não pode ser vista exclusivamente como transferência linguística, mas como um laboratório de experimentação poética e autoral. O autor literário, assim como o tradutor de literatura, é visto como sujeito criador e que pensa o material poético a partir de suas próprias singularidades e escolhas, o que possibilitou examinarmos como esses textos operam a transmissão de uma língua para outra e quais operações e decisões são operadas nesse processo. Após uma breve revisão de alguns aportes teóricos em tradução, o capítulo apresentará alguns ensaios escritos por Ana Cristina acerca da tradução literária, o que nos permitirá abordar como a poeta e tradutora pensava os processos tradutórios seus e de outros poetas-tradutores. O aporte teórico do segundo capítulo investigará alguns conceitos principais para entendermos a tradução literária como pervivência, transposição criativa, inflação tradutória, endereçamento e memória da invenção, a partir de teóricos como Flora Sussekind (2016), George Steiner (2005), Jacques Derrida (2007), Joelle de Sermet (2019), Marcos Siscar (2023) Paulo Henriques Britto (2017), Roland Barthes (2004), Roman Jakobson (1959), Susan Bassnett (1980) e Walter Benjamin (2008).

Finalmente, o terceiro e último capítulo explicitará a relação entre Ana Cristina Cesar e Emily Dickinson a partir da tradução dos poemas que a tradutora-poeta elaborou e comentou em seu ensaio intitulado “cinco e meio”, presente no compilado de ensaios “Escritos da Inglaterra". Este ensaio será investigado a partir das traduções dos poemas e dos comentários que Ana Cristina teceu acerca das suas traduções, demonstrando como os conceitos de intimidade performada e endereçamento se materializam nesses poemas traduzidos e nas notas de tradução, espaço em que a tradutora declara a quem a lê suas escolhas, hesitações,

julgamentos estéticos e perspectivas de sua identidade autoral, criadora e reflexiva despertadas na sua transposição de Emily Dickinson em português brasileiro. O aporte teórico trará alguns conceitos explorados nos capítulos anteriores (como aqueles de intimidade, confissão e endereçamento), aplicados às análises dos poemas traduzidos e dos comentários da tradução, a partir de críticos de Ana Cristina Cesar como Marcos Siscar (2023), Maria Lúcia de Barros Camargo (2003) e Viviana Bosi (2015).

Destarte, o interesse desta pesquisa surge a partir da leitura e interpretação das relações instauradas por sujeitos poéticos autorais diante da tradução, que propiciam a um "eu-poeta" como aquele instaurado por Ana Cristina a ressurgir e se afirmar na transposição de poemas, propiciando também o desenvolvimento de um eu-tradutora que dialoga, ao mesmo tempo, com seu modo de ler e fazer poesia. Buscamos compreender, de maneira geral, como Ana Cristina via em Bandeira, assim como em Augusto de Campos e outros(as) poetas-tradutores(as), formas de ler e viver a poesia construindo um fazer poético a partir de um exercício em que o traduzir poesia se instaura na expressividade e interlocução com a tradição poética e tradutória precedente, sob a perspectiva da poética de cada eu-poeta no exercício de seu eu-tradutor(a).

2. A Poética de Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cesar (1952-1983) emergiu no cenário literário entre as décadas de 1970 e 1980, associada aos poetas da denominada "geração marginal" ou "geração mimeógrafo". Esses escritores produziam, divulgavam e distribuíam suas obras de forma independente, posicionando-se à margem das publicações das grandes editoras. Contudo, apesar da escritora apresentar particularidades que a diferenciavam desse movimento, como abordaremos no decorrer desta tese, Ana Cristina tem a sua estreia na cena literária com a publicação da antologia *26 poetas hoje,* publicada em 1976 e organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. A sua aproximação com a poesia marginal ainda era mais evidente nos poemas selecionados para essa edição, embora seus traços distintivos já pudessem ser observados:

> Com textos aparentemente simples, às vezes beirando até mesmo o banal, já encontramos algumas provocações que serão frequentes na obra de Ana Cristina Cesar. Através de pequenos fragmentos e anotações desencontradas – em que se estabelece o jogo com a falsa intimidade e com a confissão "fingida" –, quase desconexos entre si, Ana apresenta-nos textos que se situam na margem entre a confissão e a literatura, ao mesmo tempo em que subverte os limites do gênero – já que os textos fogem à forma clássica de um poema. Na primeira parte da antologia, temos uma série com dez textos poéticos antecedidos por datas, lembrando, assim, pequenas anotações em forma de diário (Cardoso, 2011, p. 80).

Como se pode depreender da leitura de Tânia Cardoso e dessa primeira amostra, os textos poéticos de Ana Cristina provocam uma tensão entre a revelação e o segredo ou entre a cumplicidade e sua impossibilidade. Essa escrita inaugural manifesta traços distintivos que viriam a consolidar a sua identidade no mundo literário ao longo de sua breve, mas intensa trajetória. Entre esses traços, podemos destacar a aparente simplicidade ou a busca por uma simplicidade formal que, ao mesmo tempo, esconde um pretensioso jogo de provocação e ironia. Os textos de Ana Cristina que foram publicados nessa antologia traziam tanto traços dessa geração que buscava se aproximar das temáticas do cotidiano e da intimidade através de

formatos e gêneros textuais muito intimistas, como a carta, mas também poemas mais autocríticos que já discutiam o processo de escrita poética, trazendo elementos mais herméticos para o corpo do poema.

Sob o título *Simulacros de uma solidão*, destacamos três textos da antologia de Heloísa Buarque de Hollanda que representam a manifestação desse exercício poético:

> 30 de agosto
> Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, vendo Charles Chaplin e rindo às gargalhadas, de chinelo de couro, um menino claro. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista.
>
> 9 de setembro
> Tornei a aparar os cachos. Lúcifer insiste em se dar mal comigo; não sei mais como manter a boa aparência. Minha amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante.
>
> 5 de agosto
> Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar retratos aqui.
>
> (2007, p. 141).

Esses textos inaugurais de Ana Cristina na coletânea em questão funcionam como uma confissão fingida em que o tom diarístico e o registro de temáticas do cotidiano se apresentam em uma autobiografia simulada sem consolidar um eu verdadeiro ou transparente, isto é, a voz lírica é permeada por temas do cotidiano e de gêneros comumente conhecidos como íntimos, pessoais e até mesmo veículos de sentimentos e trocas de afetos entre amantes, com datas e assinaturas, para confundir o leitor desatento. Algumas ações aleatórias presentes nos textos, tais como “roí cinco unhas até o sabugo”, “usei toalha alheia” e “tornei a aparar os cachos”, são elementos dessa trama cotidiana que transita entre o cinema e o ginecologista e remontam ao íntimo de uma pseudo-poeta empírica. O leitor irá se questionar se está lendo a voz lírica de Ana Cristina ou o seu diário pessoal nessa encenação do verso íntimo, confessante e, ao mesmo tempo, político e desestabilizador.

O recorte seletivo, a fragmentação e a ironia implícita são alguns elementos textuais que se aproximam dessa estética confessional explorada pelos poetas dessa geração, mas subverte

uma certa expectativa de uma verdade absoluta desse "eu" que se apresenta ao exibir um sujeito como performance e como personagem do poema. Essa aproximação com os escritos da sua geração também se evidencia através de um registro despretensioso, coloquial e que, até pelo seu prosaísmo, ultrapassa as normas de uma poesia elevada e sublime que não se preocupa com a massa e o leitor. O "fazer poesia" do cotidiano, como visto em "ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar retratos aqui", assim como a forma de diário com as suas marcações não sequenciais e fragmentadas, permite que esse sujeito poético se disperse e se dilua em pequenas narrativas que se interrompem e vão construindo um texto (ou textos) sobrepostos, como um material de colagem, através de uma poética de resíduos de escrita de si que nunca de fato se consolida e se afirma como totalizante. Longe de oferecerem um retrato fixo dessa poeta que se inaugura, esses textos encenam uma pseudo-autobiografia e uma voz poética em que o diário, o tom confessional e o cotidiano funcionam como dispositivos textuais, linguísticos e poéticos, nesses registros inaugurais de Ana Cristina. São portanto práticas de elocução, expressão e reconstrução do íntimo e do poético em tom de banalidade e subjetividade.

Todavia, alguns poemas reunidos em *26 poetas hoje* apresentam traços distintivos em relação à temática do cotidiano e dessa linguagem intimista, o que viria a ser um prenúncio de uma poesia futura bastante hermética e que se destacaria como uma voz dissonante da geração mimeógrafo. Vejamos dois exemplos:

flores do mais

devagar escreva
uma primeira letra
escrava
nas imediações
construídas
pelos furacões;
devagar meça
a primeira pássara
bisonha que
riscar
o pano de boca
aberto
sobre os vendavais;

devagar imponha
o pulso
que melhor
souber sangrar
sobre a faca
das marés;
devagar imprima
o primeiro
olhar
sobre o galope molhado
dos animais; devagar
peça mais
e mais e
mais

(Cesar *apud* Hollanda, 2007, p. 141)

a fala dos bichos
é comprida e fácil:
miados soltos
na campina;
águias
hidráulicas
nas pontes;
na cozinha
a hidra espia
medrosas as cabeças;
enguias engolem
sete redes
saturam de lombrigas
o pomar;
no ostracismo
desorganizo
a zooteca
me faço de engolida
na arena molhada do sal
da criação;
o coração só constrói
decapitado
e mesmo então
os urubus
não comparecem;
no picadeiro seco agora
só patos e cardápios
falam ao público
sangrento
de paixões;
da tribuna
os gatos se levantam
e apontam
o risco
dos fogões

(Cesar *apud* Hollanda, 2007, p. 144-145).

Os poemas acima trazem uma poética que busca se distanciar da estética circense e cotidiana da geração marginal ao cultivar uma voz lírica profundamente introspectiva, hermética e que dialoga com a tradição literária. O ato de escrever é encenado como um gesto de exposição através da sedução com a palavra e o contato com o corpo, traços que viriam a ser elementos distintivos na poesia de Ana Cristina em sua fase posterior. Em "Flores do mais", a cadência obsessiva desse advérbio que, quase como um pedido, pede para que o movimento seja "devagar", "devagar escreva", "devagar meça", "devagar imponha", "devagar imprima" e "devagar peça mais", converte o poema em um ritual demorado, em um processo lento, no qual o corpo se oferece como limiar entre a fala e a ferida, entre o ser poeta e fazer poesia. As imagens corporais de "pulso que melhor souber sangrar", "pano de boca aberto" e "galope molhado dos animais" trazem essa vocação a uma intimidade não mais confessional, mas sedutora, erótica e humana que se configura como um verdadeiro teatro e exposição do "eu". Estabelece-se portanto um diálogo direto com essas figuras de sedução e um pacto literário com a tradição poética, visto na referência direta a *Flores do mal* de Baudelaire desde o título do poema. Tal diálogo com a tradição e relação corpo-poema anuncia uma poética que, através do endereçamento e da interpelação, consolidará a voz poética de Ana Cristina.

Em "A fala dos bichos", a poeta desloca o foco para a recepção da poesia que considera o leitor em seu verso através de uma linguagem enigmática e simbólica, construindo uma cena em que figuras como animais e objetos se tornam elementos de reflexão sobre o contato com a palavra e o fazer poético, algo aliás muito presente em alguns contos de *Laços de família*, de Clarice Lispector. A voz lírica se posiciona como um sujeito que observa e organiza o mundo dos "bichos" em que a fala é, a um só tempo, simples e opaca: "a fala dos bichos é comprida e fácil". O que segue são imagens complexas e densas, como a hidra (marca de torneira/serpente) na cozinha ou as enguias engolindo redes, que confundem uma leitura desatenta e requerem uma profundidade e atenção no processo de leitura e interpretação do poema, diferente dos textos anteriores que buscavam uma simplicidade e até mesmo objetividade.

Essa obscuridade não é apenas um jogo formal, mas revela uma voz que se protege e se afirma através do jogo de símbolos e metáforas, recusando uma intimidade transparente e palatável. Ao mesmo tempo, o poema se aproxima de um hermetismo ao tratar a palavra poética como algo que não se encerra na primeira leitura e, assim sendo, exige do leitor um trabalho de decifração e referenciação a todo o instante. Isto posto, a voz lírica de Ana Cristina também se afirma nessa primeira publicação como uma presença que tanto se revela quanto se esconde, usando da obscuridade, do simbolismo e do hermetismo para marcar essa distância como também o desejo de um contato mais profundo e mais intenso com o sentido da linguagem poética.

Os seus textos transitam entre a confissão e a construção ficcional, o cotidiano e o hermético, criando uma pretensa intimidade aqui e ali que, embora pareça autêntica, revela-se um grande artifício literário engenhosamente trabalhado. Esse efeito é alcançado por meio de fragmentos, anotações e diários que conferem ao texto uma estrutura descontínua, desconexa e muito pessoal, remetendo à estética de escritos pessoais como os diários, mas também se revelam herméticos e profundamente simbólicos em alguns instantes. No entanto, essa aproximação com o gênero confessional de alguns poemas inaugurais não se dá de maneira ingênua, mas com uma elaboração textual metalinguística na qual a autora questiona os limites do relato pessoal e da criação artística. As fronteiras tradicionais de gênero literário e, mais especificamente, do gênero poético, são confrontadas por Ana Cristina a partir dessas novas possibilidades de expressão. O seu projeto literário, por assim dizer, inicia-se com a experimentação e pela exploração do material poético em outras formas e estruturas.

Essa configuração de escritura poética que já pode ser flagrada em seus primeiros escritos, consubstancia, na sua obra como um todo, em uma identidade poética autoral que lia (eu-leitora), escrevia (eu-poeta) e traduzia poesia (eu-tradutora), e que nos explicita que a sua produção poética se dava na experimentação da linguagem, na tentativa de flagrar como a

palavra transitava por entre gêneros e sentidos, sejam eles mais ou menos cotidianos, mais ou menos simbólicos ou mais ou menos referenciais.

A partir do diálogo com a tradição, Ana Cristina experimentava escrever a sua própria palavra poética na tensão entre o velho e o novo, a tradição e a contemporaneidade. Para Cardoso (2011), "a interpenetração dos discursos narrativo e lírico na obra poética da autora é uma estratégia utilizada por ela para, com isso, tensionar ainda mais a discussão acirrada sobre o sujeito que se escreve e se enuncia nesses textos", isto é, é na elaboração e na confluência dos gêneros e dos modos de se expressar que a escritora questionava os limites entre as formas literárias, entre realidade e ficção, entre confissão e literatura e, por assim dizer, dos próprios limites entre prosa e poesia. Ao escrever poesia em forma de cartas e diários que muitas vezes parecem aludir a elementos biográficos, a poeta cria, inventa e simula para afirmar o texto como linguagem criadora e espaço onde é possível dizer aquilo que se pretende. O sujeito lírico, na experiência do verso, produz uma realidade textual muito particular e, a partir do processo de criação, ele (sujeito lírico) também se cria. Isto é, não há espaço para compreender esse "eu" multifacetado que surge na escrita de Ana Cristina como uma totalidade da voz autoral, mas como produto do próprio processo de construção de sua própria polivalente vivência poética.

A elocução, ou seja, a elaboração estilística de sua escritura se configura como uma voz lírica que, ao se dirigir ao outro, simula uma proximidade lírica, mas sempre, a considerar seus primeiros exercícios poéticos publicados, com o propósito de desafiar as convenções literárias e explorar os limites entre o texto e o leitor, a autoria e o sujeito lírico, o eu e a alteridade que se traduz. A poeta, assim, não apenas expressa uma subjetividade, mas constrói seu projeto literário a partir da criação e da manipulação de uma voz poética dentro da sua escrita por meio da forma e do conteúdo dos seus textos onde o interlocutor é, ao mesmo tempo, co-autor e receptor dessa experiência.

Segundo Viviana Bosi em seu artigo "Ana Cristina Cesar: 'Não, a poesia não pode esperar'" que compõe a coletânea *Sereia de papel*:

> [...] diferentemente dos seus pares da chamada geração marginal, as cenas apresentadas nos poemas (ou "cartas" e "diários") não são claramente decodificáveis. Nem a voz que fala nem o interlocutor permanecem estáveis. Muito menos as sequências de frases ou versos formam narrativas coerentes. Justamente, em mais de um texto crítico, a poeta elogia a montagem como forma mais instigante de composição, uma vez que solicita do leitor interação participativa para chegar a um ou mais sentidos, que ele mesmo precisa decodificar ou criar, uma vez que os fragmentos sucessivos não pressupõem uma totalidade coesa. Algo análogo ocorre em relação à própria subjetividade: estaria ela de fato de corpo presente no texto, tal como parece indiciar a todo momento? (2015, p. 26).

É como se a construção do sentido na poesia inaugural de Ana Cristina se constituísse a partir da atuação do outro perante o seu verso. Sua escritura em fragmentos pretensiosamente íntimos e reveladores não pressupõe uma unidade coesa e, assim sendo, solicitam a participação ativa de um leitor mais atento. Essa composição fragmentada, para além do texto, reflete a fluidez e a ambiguidade de uma voz poético-narrativa que estava se constituindo como tal. A presença do "eu" no texto está em constante tensão e parece sinalizar e sugerir um estado de corpo ausente e disperso. Assim, o texto poético e a subjetividade autoral são processos abertos e não plenamente estanques que convidam à desestabilização tradicional entre sujeito e interlocutor que aparecem como deslocamentos na obra da autora.

A impossibilidade da interlocução direta parece ser uma constante nessa poesia de formação e, segundo Bosi (2015), funcionaria como uma espécie de "vidro" que, metaforicamente, separaria fisicamente o sujeito-autor do sujeito-leitor, mas nunca os distanciaria visualmente ou reconhecidamente a partir das suas presenças e atuações perante o verso. Tais elementos que inauguram a poesia de Ana Cristina prefiguram o projeto poético-tradutório que define a sua voz nos anos seguintes e a distinguem da geração marginal. A fluidez ambígua e a convocação ativa desse leitor atentam para uma poesia aberta e um texto que dialoga com o outro e que, mais tarde, evolui para textos mais herméticos em que o sentido vai sendo construído a partir da confluência de vozes, elipses e referências.

Essa dinâmica inicial identificada por Bosi corrobora também para os exercícios ensaísticos futuros da poeta-tradutora no campo da tradução literária e em seus próprios trabalhos tradutórios, nos quais o sujeito se explicita nos comentários à tradução e também se desestabiliza em prol de uma mediação textual que dissolve as fronteiras entre autor, tradutor e leitor, tornando a linguagem um espaço de constante deslocamento e mediação. Esses tópicos serão mais detidamente desenvolvidos nos capítulos 2 e 3 desta tese.

O contexto social e cultural das décadas de 1960 e 1970, período em que surge a poesia de Ana Cristina, evidencia que a marginalidade não se restringia ao âmbito literário, mas permeava diversos setores da sociedade e da produção artística da época. As formas de recusa e os movimentos de oposição ao *status quo* refletiam, primordialmente, a conjuntura política marcada pelo endurecimento da censura e da repressão após o golpe militar de 1964. Nesse cenário, emerge uma mobilização em contestação ao regime vigente, ao mesmo tempo em que se problematiza o modelo de sociedade pautado pelo consumismo. Inspirando-se em movimentos historicamente situados à margem da ordem estabelecida, como o movimento *hippie* e a cultura *underground*, grupos que buscavam instaurar uma alternativa cultural crítica à economia de mercado e aos valores morais tradicionais.

Antes mesmo de se instaurar a poesia dita marginal nos anos 70, já era possível perceber uma produção cultural anterior que buscava se distanciar dos meios tradicionais de circulação e recepção no âmbito da arte:

> [...] é possível detectar, já no final dos anos 60, as publicações fora do sistema editorial convencional: poesia de mimeógrafo e imprensa nanica, ambos com um papel de resistência política. Aliás, tal resistência institui um novo valor: ser resistência à ditadura militar e a tudo que ela representa. Usa-se uma linguagem alegórica, especialmente nas letras das canções. Trata-se, no entanto, de uma alegoria com finalidade específica de "driblar" a censura. Criou-se a codificação, uma cifragem que implica a cumplicidade do autor/público. Lembremos, como exemplo, "Cálice" e "Apesar de você", de Chico Buarque. Ou, na grande imprensa, as publicações de trechos dos "Lusíadas" e de receitas culinárias preenchendo os espaços de noticiário literalmente abertos pelas tesouras dos censores, respectivamente em *O Estado de S. Paulo* e no *Jornal da Tarde* (Camargo, 2003, p. 29).

A década de 70 desde o seu início foi marcada pela resistência à repressão política e por um ponto de vista crítico ao propagandeado milagre econômico. Os veículos de resistência e de contracultura tornaram-se bastante populares, a exemplo do jornal *Pasquim*, rendendo em sua quinta edição uma venda de mais de 80.000 exemplares. A busca por espaços alternativos diante da realidade da censura que reduzia drasticamente o acesso e o espaço da expressão popular torna o cenário cultural dos anos 1970 um ambiente propício para a marginalidade e para a contracultura, o que, consequentemente, reflete-se na emergência de uma arte marginal alternativa aos grandes meios de produção e circulação de cultura. É nesse cenário que surge a figura de Ana Cristina Cesar com sua "nova poesia".

Para a autora, a interlocução com o eu empírico, confessional e subjetivo, bem como a reelaboração da tradição poética, são pontos-chave para uma "nova poesia" que, diferentemente da ruptura expressiva proposta por seus contemporâneos de geração, estabelece diálogos com poetas e com estruturas textuais pré-concebidas como não literárias:

> Ao contrário do que seria de se esperar num momento em que se falava da "poesia marginal" como a poesia da espontaneidade, do antiintelectualismo, momento em que, ao menos aparentemente, se defendia uma literatura confessional, Ana Cristina explicita, na contramão, um conceito de literatura como reinvenção, construção, que não se confunde nem com a invenção, nem com a confissão da intimidade; que pede rigor, na escrita e na leitura, e que não aceita complacências com a desqualificação literária, delineando-se aí também o destinatário que Ana deseja para sua obra (Camargo, 2003, p. 55).

Na busca por uma ideia de "nova poesia", Ana Cristina parece perceber que a literatura é um trabalho de "reinvenção e construção", na importante interpretação de Maria Lúcia de Barros Camargo em seu livro *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), fruto de sua tese de doutorado defendida em 1990 pela Universidade de São Paulo. Para Ana Cristina, sob esse viés, a literatura distingue-se da mera confissão, ainda que se sirva, por vezes, da forma de diário íntimo como gênero para exercitar sua criação. Assim, a construção poética a partir da palavra literária e feminina não pode ser confundida com a

expressão direta e espontânea da intimidade de um eu inserido em seu cotidiano. Tais intersecções (literatura e biografia, literatura e documento, literatura e história, etc.) parecem se afirmar nos exercícios de crítica literária da própria Ana Cristina e, de algum modo, servem de uma espécie de sustentação de sua própria escritura poética.

Seguindo ainda o percurso interpretativo de Camargo, em uma resenha crítica intitulada "O poeta é um fingidor" publicada no *Jornal do Brasil* em 1977, Ana Cristina discute as questões de voz autoral e gênero textual na publicação das "Cartas de Álvares de Azevedo", organizadas e comentadas por Vicente de Azevedo. No artigo, a autora debate as questões referentes à correspondência enquanto gênero e como tal prática tensiona as discussões entre o literário e o real, o fingimento e a sinceridade, o "eu verdadeiro" relacionado a sua biografia e o "eu fictício" do domínio literário.

Sobre o gênero em questão, ela afirma: "Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. [...] A limpidez da sinceridade nos engana como engana a superfície tranquila do eu" (Cesar *apud* Camargo, 2003, págs. 61-62). A correspondência de Álvares de Azevedo, assim como qualquer outro gênero adotado por quem produz literatura, é atravessada pela construção e pela representação e se distancia do mero registro autêntico e direto da intimidade, isso é apontado por Ana Cristina. A sua construção perpassa a escolha de estilos e estratégias discursivas que manipulam elementos ditos "verdadeiros". A ideia de que não pode haver um "eu verdadeiro" absoluto é defendida pela autora com a interpretação de que, assim como nas cartas de Álvares de Azevedo, o seu texto pode ser compreendido como um constante jogo entre o real e o ficcional, o íntimo e o literário. Assim sendo, Camargo compreende os escritos de Ana Cristina acerca das cartas como uma "enviesada confissão de seu próprio fazer estético" (2003, p. 62) em que os seus escritos também se apresentariam na intersecção entre construções textuais e elementos pessoais que se confundem e refletem a natureza fronteiriça entre aquilo que pode ser considerado biográfico, documental e concreto e aquilo que é ficcional, literário e poético.

2.1 Aspectos da construção da poética de Ana Cristina Cesar

A poética de Ana Cristina Cesar, refletindo o contexto de contestação dos anos 1970 e 1980, compartilha de uma busca por um lirismo libertador análogo àquele observado em Manuel Bandeira e que, de alguma forma, contribui para a sua fase de "aprendizagem" entre os anos 1961 e 1972, como define Camargo (2003). A tentativa do poeta modernista em desvencilhar-se de algumas tendências próprias da sua geração e da tradição literária precedente podem conter elementos análogos à busca de Ana Cristina para encontrar a sua própria voz poética respondendo às tendências do seu contexto e da sua geração. A poesia marginal, caracterizada pela rejeição às normas editoriais tradicionais e pela valorização do coloquial e despretensioso pode dar indícios do que vamos encontrar em Ana Cristina, assim como em Chico Alvim, Chacal, Leminski e outros poetas que surgiram nesse contexto, mas esse expediente não caracterizaria a sua poética como um todo, pois parece ser possível observar em Ana Cristina uma afirmação autoral na correlação e na fusão substancial entre o "eu" poético e o "eu" biográfico, se observarmos, em seus manuscritos inéditos coligidos na obra *Poética* (2013), o persistente diálogo com vozes já consolidadas da tradição poética que ecoam aqui e ali em seus versos e na pretensa exposição de uma voz que começa a se construir enquanto poeta.

A poesia dessa fase de formação, considerada obra imatura da poeta, caracteriza-se por uma linguagem que não se prende ao discurso confessional puro e à explosão do cotidiano e da subjetividade em verso, como o poeta Chacal pretendeu com a sua poesia anti-intelectual e anti-biblioteca, por exemplo. Nesse momento, ela parece operar a partir do diálogo constante com os elementos do cotidiano que podem servir de matéria-prima para a sua poética e para a construção da palavra poética como um todo. Tais elementos não seriam o fim, talvez o meio para encontrar a sua própria poesia (um exercício para encontrar sua própria poesia?).

A leitura de Bandeira norteia a sua busca por uma poesia que se constrói a partir da espontaneidade e do cotidiano, mas que não rejeita as primazias canônicas e literárias como o faziam alguns poetas da geração mimeógrafo. Bandeira, portanto, "é um interlocutor e um dos modelos" da sua poética inicial, na qual "o trato com o cotidiano e a aparente simplicidade aprendidas com o mestre vão sendo transformadas pela fala da menina e pela palavra irônica da mulher" (Camargo, 2003, p. 112), embora saibamos que esse diálogo com a poesia de outros poetas já estabelecidos na literatura brasileira nesta "fase de formação" de Ana Cristina seja um processo que estava apenas no seu início na década de 1960 e que prosseguirá em diferentes modulações e formatações por toda sua vida literária.

O início dos anos 70, mais precisamente o ano de 1972, marca uma fase que pode ser considerada um momento de passagem da poeta, isto é, a sua transição entre a sua produção adolescente e a sua obra poética na vida adulta. Os doze poemas produzidos no ano de 1972 e publicados postumamente em "Inéditos e dispersos" (Cesar, 2013, p. 125-312) podem ser vistos como aqueles que não vão se limitar a influências temáticas externas, mas manifestar o aprendizado mais íntimo do fazer poético, passando deliberadamente por um exercício de imitação ou até de versificação:

> É o processo construtivo da obra, conscientemente planejado e elaborado: paródias, pastiches, apropriações de versos, alusões e referências diretas a autores amados, a amigos e a outras artes. E com um sentido que extrapola o do jogo, o do exercício até lúdico com as palavras, ou o do resgate e da releitura do passado. Isso tudo faz parte, mas não é tudo (Camargo, 2003, p. 119).

Inicialmente, temos a alusão a outros poetas e poemas que, direta ou indiretamente, num percurso de seleção ou escolha de Ana Cristina que é exemplar nas derivações poéticas do "gasto gato", presente nos primeiros poemas da referida série. A impossibilidade da poeta de "desenhar gato" parece tomar forma poética em seus poemas e assumir um espaço simbólico em que a "gatografia" (termo cunhado pela poeta) representa essa passagem do não saber à descoberta da poesia através da "artimanha de linguagem felina", isto é, da construção da

palavra poética e da metáfora amplamente referenciais no construto do verso. Dentre as inúmeras possibilidades de intertexto com o "gasto gato", temos a partir da leitura de Maria Lúcia de Barros Camargo:

> Entre os gastos gatos podem estar, além dos de Eliot, os de Baudelaire, os milhões de gatos verdes de Mário de Andrade, o pequeno gato branco de cinza do quarto vazio de Manuel Bandeira, e, por que não, Pluto, o emparedado gato preto de Edgar Allan Poe. O elenco acima citado não é gratuito: além das mútuas relações intertextuais entre os autores referidos, todos estão presentes na obra de Ana Cristina Cesar, delineando de modo mais amplo a linhagem lírica retomada. E, a esse elenco paradigmático da grande literatura moderna, ainda se devem acrescentar as artimanhas do gato de Alice, personagens de Lewis Carroll de que Ana Cristina tanto gostava (2003, p. 123).

A relação intertextual dessa "fase de transição" de Ana Cristina com a imagem do "gasto gato", que emerge como uma metáfora para a escrita que lida com o não saber e a descoberta gradual do seu fazer poético, representa uma escrita que se encontra em um processo de descoberta. A imagem do gato que está "gasto" sugere uma poesia ainda incompleta, fragmentada e que se constrói a partir de elementos já desgastados com o tempo, pois a própria escolha da imagem do gato faz alusão ao gato que está gasto. A imagem, portanto, também está gasta. As referências diretas ou indiretas aos "gatos" de poetas como T. S. Eliot, Baudelaire, Bandeira ou Lewis Carroll, a que a interpretação de Camargo chama atenção, ilustram como Ana Cristina dialoga com a tradição moderna e, a partir dela, repensa as suas formas já muito utilizadas ou "gastas" para atribuir novas formas de fazer poesia na modernidade. A "artimanha de linguagem felina", portanto, pode ser compreendida como a agilidade e a sutileza do fazer poético que transita entre a ambiguidade e a multiplicidade de sentidos que criam e renovam a poesia moderna a partir da ponderação de certezas pré-estabelecidas e a elaboração de novas concepções do que se entende por poético (Camargo, 2003, p. 123).

Quando Ana Cristina opta por dialogar com a obra poética de escritores como Manuel Bandeira e Jorge de Lima na fase inicial da elaboração da sua própria poesia e da sua voz autoral, ela estabelece relações intertextuais a partir da exploração de temáticas, uso de citações

diretas, recortes de versos reelaborados ou literais e alusões das mais variadas espécies. É um processo que, de tanta coerção e transformação, acaba por confundir aos olhos de leigos leitores o que é próprio e o que é alheio. Como um rascunho, ela utiliza os versos de outros poemas para inscrever a sua poesia. É um processo de maturação inicial que tensiona a busca da sua própria palavra através da luta com a palavra do outro em meio aos diversos recursos que lhe cabe:

> [...] podemos ver nesta série de poemas a conclusão, talvez, dos exercícios de aprendizagem, em que as transformações paródicas se dão num regime entre o lúdico, o irônico e o sério [...], em que há também algo de pastiche (imitação estilística) assim como há alusão e citação. Sintomaticamente, a etapa de aprendizagem se encerra com o intenso exercício da composição em palimpsesto. Intenso trabalho sobre velhas marcas, sobre restos. Restos de outras falas, deformadas e reinventadas (Camargo, 2003, p. 139-140).

Como bem percebeu Maria Lúcia de Barros Camargo, o conceito de palimpsesto, que a autora toma de Genette, pode ser fundamental para entender o processo de construção poética de Ana Cristina Cesar em sua fase inicial. Originalmente, o termo refere-se a manuscritos antigos, como aqueles encontrados em pergaminhos, em que a escrita original foi apagada para que um novo texto fosse inscrito sobre o suporte reutilizado. No entanto, traços da escrita anterior permanecem visíveis sob a nova camada de texto, criando uma sobreposição de significantes e de significados e que evoca a memória do texto original.

No âmbito dos estudos literários, o conceito de palimpsesto serve para descrever um processo de escrita em que novos textos se formam a partir de vestígios e ressignificações de textos anteriores. No caso da poeta, esse método se manifesta por meio da reelaboração e transformação de versos alheios, que se tornam base para a construção de sua própria voz autoral. Esse percurso teórico, delineado e observado por Camargo (2003), identifica esse procedimento de Ana Cristina com a teoria do francês Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, obra em que o autor amplia a noção de intertextualidade que distingue diferentes formas de relação entre textos. Entre as que são citadas por Camargo, destacam-se: a intertextualidade que se dá pela presença explícita de um

texto dentro de outro por meio de citação direta, alusão ou referência; a paródia, uma transformação lúdica ou crítica de um texto pré-existente, muitas vezes com tom irônico; o pastiche, que consiste em uma imitação estilística de outro autor, podendo funcionar tanto como homenagem quanto como exercício de experimentação; e a hipertextualidade se referindo a textos que derivam ou se baseiam em outros anteriores, seja por modificação, ampliação ou reinterpretação.

Conforme identifica Camargo (2003), essa fase inicial da poesia de Ana Cristina pode ser compreendida como um exercício amplo de escrita palimpséstica no qual a emergência de sua voz autoral se dá não somente como criação, mas como resultado de um diálogo intertextual denso e produtivo com vozes literárias já consagradas. Nesse processo criativo, os textos que precedem são submetidos a uma operação simultânea de apagamento e preservação, o que seria um traço definidor do palimpsesto, e gerando uma composição inédita que retém a memória sedimentada do texto original, ao mesmo tempo que afirma a sua singularidade estética autoral. Tal lógica, longe de restringir-se ao âmbito da poesia original, projeta-se de maneira paradigmática em uma atividade de constante retomada, reelaboração e construção de novos versos, o que viria a estabelecer-se mais tarde na própria tradução de poesia e na crítica dos textos traduzidos por Ana Cristina Cesar. Nesse domínio, como veremos mais adiante nos capítulos 2 e 3 desta tese, o palimpsesto também se manifesta por meio da reiteração constante da voz alheia, apropriada e reinventada, em um jogo de ecos e dissonâncias que não apenas preserva a alteridade do texto-fonte, mas também o converte em um elemento constitutivo da poética de Ana Cristina, revelando a continuidade da sua escrita dialógica, palimpséstica e diversa.

Sobre essa relação entre voz autoral e vozes alheias na poesia de Ana Cristina, Viviana Bosi afirma:

> A fonte da escrita estende-se e circula até a relação com os outros poetas, que adentram a sua escrita num fluxo, como se a conexão entre eles e Ana fosse semelhante à contiguidade entre a mãe e seu bebê. Mas esse leite poético que a nutre não vaza com facilidade para o papel. Aqui ocorre uma pausa dubitativa

> da poeta perplexa sobre como ocupar esse lugar de interrupção e atração pelo seu corpo visível no espaço, destacado como outro de si mesma (2015, p. 28).

É a partir dessa ideia de "fonte de escrita" que entendemos a extensão entre aquilo que se escreve com aquilo que se apropria e dialoga. A influência de poetas precursores e o constante diálogo entre as vozes poéticas não é apenas referência, mas uma presença constante e dinâmica que constitui a própria criação poética. Esse "leite poético" que nutre a sua escrita, na feliz metáfora de Bosi, é o símbolo de sua inspiração e do diálogo com o legado poético recebido, apropriado e reconstruído em seu próprio verso, revelando uma nutrição a partir de outros processos criativos, que, numa sucção cheia de embates, hesitações e dificuldades de coerção, também revela o surgimento de sua escritura.

A poeta se vê em um processo reflexivo e de "pausa dubitativa" que, segundo Bosi (2015), critica a sua própria posição no espaço da escrita e do corpo em uma espécie de liminaridade entre o eu que escreve e seu corpo visível e sensível. Essa duplicidade evidencia uma tensão entre o desejo de se afirmar na obra na materialidade da escrita e a sensação de interrupção e fragilidade. No poema, essa dinâmica revela um embate em que a concretude do corpo e a dinamicidade da palavra se entrelaçam em uma relação ambígua marcada pela oferta e pela retração que nunca se solucionam. A relação com as vozes de outros poetas e a constituição de uma voz lírica, na poesia de Ana Cristina, simboliza o fluxo contínuo da criação entre presença e ausência, nutrição e fome, atração e ruptura. A sua poética vai se constituindo a partir da exploração do material, do sujeito e da imagem do eu e do outro e na constante luta para ocupar e entender esse lugar na sua escrita.

Como vimos, neste processo de aprendizagem poética, Ana Cristina vai intensificando a sua prática intertextual e deixando explícito o seu processo construtivo da palavra poética. Tal prática, embora presente na sequência de sua atividade poética, vai sendo reelaborada e se tornando mais complexa e menos explícita. Parece-nos que o modo como a poeta escolhe mitigar a influência é transformando ela mesma em um projeto estético em que a sua própria

voz se mescla de maneira intensa e intencional às vozes que permeiam o seu texto. Não é mais um processo explícito em que, quase análogo à citação direta, o verso referenciado ia sendo exposto em sua poesia. A prática dialógica e intertextual vai se tornando constituinte do verso de Ana Cristina de maneira estrutural, temática e inerente ao mesmo tempo que a poeta incorpora elementos muito físicos, quase palpáveis, de sua experiência pessoal com a poesia, isto é, "à medida que poeta e poesia amadurecem, a releitura e a apropriação da tradição vão sendo eroticamente mescladas à palavra. O processo intertextual se acirra, ao mesmo tempo em que uma relação corporal com o texto se amplia e se explicita" (Camargo, 2003, p. 145).

Nesse processo, compreendemos que a poesia de Ana Cristina vai tomando novas formas enquanto se apropria de versos alheios para constituir os seus e, tão somente, de aspectos muito próprios de sua vida pessoal. De maneira deliberada, vão sendo inseridas imagens relacionadas ao biográfico, ao corpo e ao confessional em alguns de seus poemas e que, em meio à apropriação de versos, constituem a palavra reinventada e renovada na sua poesia. Ela parece explicitar alguns processos referenciais em alguns pontos, como quando se refere ao "Índice Onomástico" (Cesar, 2013, p. 124), poema em que traz uma lista com vinte e três nomes de escritores, seja do círculo mais íntimo, seja da tradição, ali equiparados. A poesia de Ana Cristina vai sendo construída a partir dessas relações intertextuais por uma poeta que lê para escrever e que traduz para fazer poesia. De maneira análoga, percebemos a sua relação com as escritoras da sua geração e com a produção poética feminina de sua época.

Ana Cristina inicia o ensaio "literatura e mulher: essa palavra de luxo", publicado originalmente em 1979, com uma pergunta: "Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina?" A pergunta é seguida por uma série de questionamentos acerca da poesia e da natureza feminina que incitam o leitor a refletir sobre a condição da poeta e da poesia feita por mulheres. Logo após, ela propõe que façamos hipoteticamente uma enquete de rua no estilo *Globo Repórter* e perguntemos aos pedestres "O que é poesia?", "O que é mulher?" e "O que é mulher fazendo poesia?". As imagens igualmente hipotéticas que a autora

nos traz a partir da enquete são configuradas como o senso comum que permeia tais questionamentos, como “beleza”, “perfume", “pérola", “flor", “mar", "coração", “inefável", “profundo", etc. O resultado obtido, isto posto, explicita uma contradição em relação aos temas: “A velha contradição que os românticos não conseguiram resolver. Mulher é inatingível e sensual ao mesmo tempo. Carne e luz. Poesia também. O poético e o feminino se identificam" (Cesar, 2016, p. 257).

Acerca dessa contradição observada, Ana Cristina se debruça sobre o fazer poético de duas renomadas poetas brasileiras, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, para refletir sobre o que se entende e se percebe nas intersecções entre poesia e mulher em seu ensaio. Sob essa ótica, talvez Cecília e Henriqueta constituíssem as duas escritoras canônicas de matriz feminina que, segundo a perspectiva de Ana Cristina, mereciam reconhecimento por parte do público e da crítica. Isto posto, Ana Cristina apropria-se desses dois nomes consolidados e, a partir deles, articula uma reflexão crítica e avaliativa sobre o desenvolvimento da tradição poética feminina. Inicialmente, observa os títulos dos prefácios presentes nos livros *Flor de poemas* (1972) de Cecília e *Miradouro e outros poemas* (1976) de Henriqueta para refletir sobre o encaminhamento anterior dessas leituras que direcionam o nosso olhar antes mesmo de nos depararmos com o texto literário. Considerando o prefácio a Cecília, “Poesia do sensível e do imaginário”, e o prefácio a Henriqueta, “Do real ao inefável", Ana Cristina pontua:

> O título dos prefácios já encaminha a leitura dessas poetisas: imagens estetizantes, puras, líquidas. Tudo aqui é limpo e tênue e etéreo. A dicção e os temas devem ser belos: ovelhas e nuvens. Falando ou de preferência se insinuando sobre o segredo das coisas ocultas. Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus, nuance. O ocluso, o velado, o inviolado. A tentativa de “apreensão da essência das coisas” (Cesar, 2016, p. 257).

Para ela, a escrita dessas duas poetas se confunde com o próprio imaginário do que entendemos por poesia. As imagens, portanto, vão refletir o que a maioria entende e apreende como poético e como feminino quase como se fossem a mesma coisa. Cecília Meireles,

afastando-se dos “vícios expressivos, do anedótico e do nacionalismo”, buscava imagens como aquelas do oceano enigmático, do barco sem direção aparente e do mar que torna-se antes de tudo um sentimento e experiência psíquica. Henriqueta Lisboa, por sua vez, traria uma poesia “metonímica, de interiorização, aprofundamento, abstração, em que a natureza aparece em flocos, resíduos, gotas de orvalho, voz de luar, chuva triste [...]" (Cesar, 2016, p. 257). Ambas, em sua apreciação erudita, tocaram curiosamente o senso comum sobre o poético e o feminino que fora observado por Ana Cristina Cesar e que refletiria na presença de uma certa identidade entre o universo de apreensão do literário (o entendimento do que é poesia) e o ideário tradicional ligado à mulher (o entendimento do que é de caráter feminino). Segundo a crítica, isso, de certa forma, se restringe ao conhecimento popular e exclui outras possibilidades de entendimento, visto que “[...] não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona, onipotente, sei lá?” (Cesar, 2016, p. 258).

Há na crítica, portanto, uma clara divisão em relação ao tema. De um lado, temos uma perspectiva que toma a “delicadeza” e a “nobreza” observadas na poesia como atributos femininos e, por outro lado, temos outra que “silencia” qualquer referência mais realista em relação ao feminino na poesia e o considera irrelevante ante a realidade da Poesia. Ambas, em maior ou menor grau, são características de concepções e entendimentos muito sexistas, visto que o mesmo “mar” como imagem de sentimento e experiência individual e psíquica em Cecília Meireles também aparece em outros escritores homens, como em Franz Kafka e, assim sendo, não pode ser considerado um elemento puramente feminino (Cesar, 2016, p. 259).

O feminino é amplamente discutido no presente ensaio a partir de diferentes vieses por Ana Cristina e todos, em maior ou menor grau, em relação ao fazer poético. Segundo a autora, inicialmente, pensamos o feminino como aquele que “só existe na sexualidade", o que faz a ideia de uma poesia feminina ser compreendida como um conceito proveniente do indivíduo homem, apenas:

> No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer (Cesar, 2016, p. 259-260).

Segundo a autora, a sua concepção primeira de feminino está atrelada à ideia de que a diferença entre os "sexos" (o termo que ela utiliza para se referir às diferenças de gênero) é algo culturalmente construído e que pode manifestar-se como um complexo de superioridade masculina que determina o que é feminino para, nas entrelinhas, também determinar o que é masculino em relação à poesia. Isto posto, enxergamos o que é apreendido como feminino na poesia de grandes poetas como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa a partir da própria visão da crítica predominantemente masculina.

Para Ana Cristina, é imprescindível que consideremos que Cecília e Henriqueta são escritoras mulheres e que, a partir delas, principalmente por Cecília Meireles diante de sua popularidade, toda a crítica e produção literária se direcionam. Acerca de Cecília Meireles, a autora afirma:

> No Brasil, então, as escritoras mulheres se contam nos dedos e quando se pensa em poesia Cecília Meireles é o primeiro nome que ocorre. E, exatamente por ser o primeiro, ela como que define o lugar onde a mulher começa a se localizar em poesia. Cecília abre alas: alas da dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição (Cesar, 2016, p. 260).

É a partir dessa recepção da poesia de Cecília que, segundo a autora, as mulheres começam a produzir. Enquanto o modernismo brasileiro abria-se para as questões da modernidade, Cecília e Henriqueta continuavam a falar de maneira "nobre, elevada e perfeita" e acabavam, de certa forma, definindo a "poesia de mulher" no Brasil e de toda a produção subsequente.

O que era compreendido como característico da poesia modernista vigente, irreverente, mesclada, questionadora e imperfeita, não estava presente na poesia de ambas. Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa não se colocaram como mulheres alinhadas à estética vigente, mas marcaram presença a partir de uma dicção repleta de nobreza, lirismo e pudor que caracterizam por conseguinte a escrita de mulher e o que ficou conhecido como poesia feminina para aquela época. De maneira distinta, como um "raro exemplo de outra via de uma produção alternativa de mulher", Ana Cristina pontua que a poeta Adélia Prado supera a feminização do universo imagético e parte para a feminização temática, o que a colocaria na contramão da produção poética de Cecília e Henriqueta. Na poesia de Adélia, portanto, “ser mulher é tema e motivo de sua produção” (Cesar, 2016, p. 263).

Compreendemos então que, na visão crítica de Ana Cristina Cesar no ensaio em questão, a produção poética de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa somente reforçava a apreensão da crítica acerca do que era compreendido como poesia feminina ou poesia feita por mulheres, sempre com um tom elevado e sublime e beirando o pudico, enquanto poetas como Adélia Prado, na contramão do inalcançável regozijo de sentir, tematizavam o que de fato era ser mulher e construíam uma poesia que abordava o sentir além do inefável e do puro, mas de questões mais tangíveis e vulgares acerca do feminino. Mais tarde, por volta de 1981, essas questões apareceriam de maneira mais evidente em uma nova produção poética que se unia ao feminismo militante e pretendia “desmontar o código marcado de feminino e do poético" com imagens poéticas da “moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade” que desmontariam, portanto, os pressupostos bem-comportados de uma linhagem feminina anterior (Cesar, 2016, p. 264).

Segundo Camargo (2003), Ana Cristina buscou inicialmente compreender os limites entre o fazer poético e as influências externas para a sua poesia a partir da tradição literária e do constante diálogo com outros poetas já estabelecidos na literatura brasileira, seja no diálogo direto com Manuel Bandeira ou na crítica de Cecília Meireles, por exemplo. Em sua “fase de

aprendizagem", sua obra poética consta de aproximadamente 46 (quarenta e seis) poemas publicados em *Inéditos e dispersos*, organizados e publicados postumamente pelo amigo e poeta Armando Freitas Filho. Escritos entre os anos de 1961 e 1972 e reconhecidos como a sua "fase imatura", os poemas apresentavam apenas estruturas em verso, majoritariamente com rimas e sem as oscilações entre a prosa e a poesia que viriam a predominar na escrita da autora posteriormente. É nesse período que Ana Cristina estabelece fortes diálogos com a tradição literária e, mais especificamente, com a poesia de Manuel Bandeira, buscando uma identidade própria a partir de outras vozes já bem prestigiadas no âmbito da poesia brasileira e que poderiam auxiliar nesse processo inicial de muitos questionamentos da jovem poeta: "Quem sou eu? Serei poeta? Sendo poeta, qual e como será minha poesia? Como e a quem dar as mãos dentro do vasto elenco da tradição literária?" (Camargo, 2003, p. 110).

São essas possíveis indagações acerca da poeta aprendiz e na busca por uma voz que soe dissonante que Ana Cristina se apoia nas leituras de Bandeira onde se estabelecem, de maneiras mais ou menos semelhantes, as relações de aproximação e ruptura com a tradição literária para um fazer poético em que surge um "eu" distinto:

> Esse lirismo libertador é a profissão de fé lírica de Bandeira. Na "Poética", o poeta declara o que quer a partir do que não quer. É, sabemos, um manifesto, uma declaração de princípios: ruptura com a estética parnaso-simbolista, com todas as formas rígidas e pré-determinadas, e afirmação de um lirismo não-cerebral, de um lirismo que, aceitando todas as formas da língua - palavras, construções e ritmos os mais variados - irá tocar no lado verdadeiramente livre de cada um. No lado verdadeiramente livre do poeta, este lado sem censuras, que está à margem do culturalmente aceito e já estabelecido: "o lirismo dos loucos", "dos bêbados", "dos clowns de Shakespeare". Apenas este lirismo é libertação. E é atrás desse lirismo que Ana Cristina está, em busca dessas cadeias que não aprisionam - ao contrário, são cadeias que desencadeiam, produzem (Camargo, 2003, p. 103).

É na construção da confissão e da intimidade, ainda que fingidas ou fictícias, que Ana Cristina dá os seus primeiros passos em direção ao material poético. Os fragmentos, anotações e diários servem de base para uma escrita que se apoia na descontinuidade e na desconexão das coisas. A manipulação dos temas e das vozes poéticas de autores já consagrados na literatura

brasileira e mundial parece ser o esforço inicial da poeta em fazer e entender poesia. Assim como Camargo (2003) afirma, a intimidade fictícia busca a manipulação da voz poética dentro da escrita e cria um universo no qual biografia e autoria e realidade e ficção se confundem de tal maneira que o interlocutor é, ao mesmo tempo, co-autor e receptor desses versos. A escolha por gêneros que se confundem com a expressão puramente biográfica, como as cartas e as correspondências, delimita esse lugar de intimidade criada em que o "eu absoluto" nunca existe de fato, mas é criado para tais contextos de produção. Essa é a fase de formação que Camargo (2003) compreende como uma constante relação entre confissão e cotidiano com os versos de Ana Cristina. Os temas servem como substrato e influenciam toda a produção inicial assim como as constantes emoldurações e reelaborações dos gêneros tipicamente confessionais.

Tais processos, identificados por Camargo (2003), aparecem através do uso constante de anotações, cartas, diários e fragmentos de texto que explicitam uma confissão autoral descontinuada, espontânea e muito pessoal. Aquilo que se revela é o trato pessoal através do texto curto e fragmentado que, aos olhos de um leitor desatento, parece revelar a intimidade de uma poeta. Talvez o seja, mas toda a intimidade identificada parece fazer parte de uma escrita consciente e poética que vai consolidando a voz da poeta nos anos iniciais da sua produção poética. A confissão fingida é a manipulação da voz poética em formato de texto não convencional ao que se é esperado de um texto literário em verso. A anotação e o diário aparecem datados e sem quaisquer receios de estrutura poética convencional. O que se elabora na página é a intimidade fictícia em que o interlocutor é receptor e co-autor do seu texto que busca, de alguma forma, atingir os limites do real e do ficcional. A identidade absoluta da poeta e da menina ainda muito jovem no início da sua escrita poética parece não ter uma característica ou formato muito marcados. É no constante diálogo com os temas do cotidiano, na reelaboração dos gêneros confessionais e nos limites da identidade autoral e biográfica que as suas vozes poéticas vão sendo construídas nessa fase de formação e formando a poeta.

A necessidade de estabelecer um diálogo constante com os temas do cotidiano e com essa escrita que beira o simples e aborda o banal de poetas do cânone literário aparece na fase inicial da formação de Ana Cristina como um processo dialógico em que a linguagem poética funciona como um instrumento de diálogo e interdiscursividade e que se apoia nas vozes de poetas como Manuel Bandeira que já haviam encontrado a sua maneira de escrever e falar para o seu público leitor. Assim como ditam os estudos de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo e a natureza dialógica e interdiscursiva da linguagem, vemos nos versos iniciais de Ana Cristina Cesar essa intensa relação de diálogos estabelecidos com a maneira de escrever poesia e abordar o elemento humano e biográfico no verso e que constroem as perspectivas da poeta perante os temas que vão sendo abordados e construídos em seus versos. É na interação com essa forma de poesia do cotidiano e da linguagem prosaica que ela vai se afirmando inicialmente e assumindo as suas identidades e vozes poéticas ao longo do caminho em uma fase inicial que viria a ser primordial para a compreensão da fase madura da poeta em que outras abordagens com o texto vão permeando o seu caminho. Ademais, é no trato com o cotidiano que a poeta busca as suas referências iniciais e quebra com as expectativas sociais relacionadas à escrita de autoria da mulher quando, a partir dos gêneros confessionais reconhecidamente atrelados a mulheres escritoras, emoldura e reorganiza esses textos para demarcar uma falsa confissão e uma pretensa intimidade com o seu leitor. Os valores culturalmente estabelecidos como femininos e masculinos, diante de perspectivas femininas e feministas do início do século XX como as de Simone de Beauvoir e Virgínia Woolf, parecem assumir um papel de apropriação e reelaboração na escrita inicial de Ana Cristina que, com certa ironia, busca se assumir enquanto escritora. Os parâmetros da escrita feminina então vigentes eram os escritos de escritoras como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa que, segundo Ana Cristina, só reforçavam os estereótipos de gênero através do sublime e do esteticamente imaculado, pudico e virtuoso. Assumir uma escrita desviante e que se afastaria de tais temáticas “da mulher” a partir de gêneros textuais que foram popularizados como “de mulher” a partir do fingimento e/ou da pretensão eram formas de

se pensar o texto poético muito características dessa poeta que começava a despontar no início da década de 1970 e que já pensava em apropriar-se de outras vozes e gêneros textuais literários com mais autonomia e profundidade.

No ano de 1972, Camargo (2003) identifica a fase de transição de Ana Cristina. Segundo a pesquisadora, a poeta dá início a uma série de poemas em formatos diferentes daqueles a que ela estava habituada e que extrapolam o viés pura e simplesmente confessional. Através do uso de paródias, pastiches, apropriação de versos, alusões e referências intertextuais, Ana Cristina dá início a um processo construtivo, consciente e planejado em que o seu verso vai se estabelecendo a partir de fragmentos de outros poetas e poemas. A metáfora do "gato gasto" identificada por Camargo como a partir da inabilidade da poeta em não conseguir desenhar um gato pode ser uma grande metáfora para essa escrita do não saber da fase de aprendizagem e que busca em outros escritos aquilo que outros poetas já haviam dito, pensado e sabido em seus poemas, isto é, aquilo que já estava "gasto" na poesia dessas vozes e que vai sendo utilizado e modificado por Ana Cristina como uma espécie de recorte, sobreposição e colagem. O palimpsesto, esse trabalho sobre os "restos" de outros versos, é o recurso ao qual a poeta se utiliza nessa fase que pode ser vista como aquela que vai desde a intensa relação com Manuel Bandeira e as temáticas do confessional e do cotidiano no início da década de 1960 até esse intenso jogo de reescrita e apropriação de versos alheios no início da década de 1970 e que compreendem uma fase reconhecidamente imatura e que pontua essa intensa busca por uma voz autoral, dissonante e que a identifique como poeta acima de tudo.

Os mecanismos identificados por Camargo (2003) nessa fase inicial da produção poética de Ana Cristina parecem recair no intenso trabalho com a intertextualidade e o palimpsesto. Os diferentes recursos e formas textuais utilizados, como a paródia, o pastiche e as alusões, explicitam uma tentativa da poeta em extrapolar o material poético nos moldes do confessional ao qual estava habituada e dar-lhe outras possibilidades de construção e expressão. O formato da poesia vai adquirindo uma nova forma de se expressar através da configuração da estrutura

do mesmo. Ademais, o conteúdo propriamente dito vai assumindo outras temáticas ao passo que Ana Cristina vai trazendo recortes de outros poemas e de outros poetas para o seu verso. O recorte dessas vozes unido ao uso de outras formas de expressão poética anunciam uma fase de experimentação e apropriação. É no jogo de palavras, vozes e ideias adquiridos a partir da leitura e da admiração de outros poetas e escritores que Ana Cristina vai amadurecendo os seus escritos e adquirindo e assumindo outros aspectos para a sua própria poética que se reconfigura. À medida que essa fase de aprendizagem vai se intensificando, é notória a apropriação dos versos da tradição literária que vão sendo amalgamados à palavra poética de Ana Cristina a partir dessa escrita palimpsestica. O que antes era explícito e diretamente citado e, portanto, facilmente observável e identificável, se transforma em elemento constituinte e quase indissociável do seu verso.

Acerca dessa consciência adquirida e na constituição do verso a partir do(s) outro(s), Bosi explicita:

> Não há, no caso de Ana Cristina, a pressuposição de contiguidade entre confissão e literatura. Tal ambição, embora muitas vezes expressa, é cortada pela consciência construtiva, assim como pelo reconhecimento da própria natureza da linguagem. Mas a presença que ela solicita termina por ocorrer quando uma voz afinal emerge, mesmo que seja para contestar-se. Trata-se de uma perspectiva de tal modo problemática que o poema nunca se resolve, solicitando o nosso empenho como coautores, ou interlocutores solidários – sem, no entanto, de fato convidar-nos de forma acolhedora e completa: somos chamados e repelidos, reconhecendo, como leitores hipócritas, a nossa semelhante impossibilidade (2015, p. 52).

Diferentemente da expectativa comum de que a poesia confessional se confunda com uma narrativa puramente pessoal e imediata, a obra poética de Ana Cristina se vale da fragmentação e da pretensa intimidade para apresentar um distanciamento consciente e construtivo em que o poema é resultado de uma elaboração cuidadosa, fortemente marcada pela reelaboração da própria natureza da linguagem poética. A voz poética que vemos em Ana Cristina surge não como uma presença sublime, superior e definitiva, como ela mesma criticara na poesia de Cecília Meireles inicialmente, mas traz uma ambivalência que não oferece

respostas claras nem se apresenta de maneira superior e unívoca. O poema passa a solicitar a participação ativa do outro (do leitor) para a construção do sentido. Essa convocação é marcada pela intertextualidade, pelo palimpsesto e pelas lacunas interpretativas. O que vemos aqui é uma constante fragmentação e reelaboração que constituem todo o processo criativo da poeta. As tensões entre o convite e a repulsa levam a um reconhecimento de sua própria impossibilidade de estabelecer-se por si só e de uma comunicação plena e direta entre sujeito poético e sujeito leitor. O acesso à voz do poema é o acesso às vozes poéticas que ali se encontram e o convite à contribuição com a sua própria voz enquanto leitor-interlocutor. O convite implícito à participação exige do leitor um compromisso ético interpretativo mesmo diante da consciência das dificuldades inerentes à linguagem e à comunicação que são percebidos por Ana Cristina nesse processo constitutivo do verso fragmentado, polifônico e pretensamente intimista.

Segundo a acadêmica e professora Linda Hutcheon em seu livro *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), a pós-modernidade trouxe para a estética do texto literário a noção de paródia que podemos identificar na escrita de Ana Cristina Cesar. A retomada de outros textos a partir da intertextualidade, seja ela paródia, pastiche ou palimpsesto, é elemento constitutivo dos textos literários pós-modernos. Segundo a autora, “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (Hutcheon, 1991, p. 165). Isto é, o intertexto seria, ao mesmo tempo, a retomada dos valores clássicos através da sacralização e do questionamento dos mesmos, configurando assim um paradoxo intrínseco à noção de pós-modernidade. Fundamentando-se no amplo dialogismo de Bakhtin e heteroglossia de Julia Kristeva, a autora acredita que o texto literário pós-moderno busca tirar o foco crítico do sujeito-autor para a produção textual, o que descentraliza a autoridade do escritor como fonte fixa do sentido do texto. No contexto pós-moderno, surge a necessidade de um discurso crítico que explora alusões irônicas, citações recontextualizadas e formas paródicas de representação que reconfiguram a relação moderna entre autor e texto e trazem à luz do conhecimento outros

sentidos para essa relação. O deslocamento acontece para a interação leitor e texto e compreende o sentido dentro do próprio discurso. A obra literária não é mais concebida como original no sentido da tradição, mas como parte integrante de um conjunto discursivo anterior que lhe confere sentido e significado.

Conforme as reflexões do crítico e pesquisador Roberto Zular em seu ensaio "Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)" datado de 2015, a poesia de Ana Cristina se inscreve nos paradigmas de ruptura que permeiam a poesia brasileira moderna a partir das contribuições fundamentais dos poetas simbolistas Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire. Para Mallarmé, o verso deveria ser desmaterializado enquanto unidade referencial e trazer uma sugestividade a partir do silêncio, rompendo com a transparência semântica e instaurando uma escrita cheia de ambiguidade e fragmentação. Baudelaire, por sua vez, promovia a crise do sublime ao incorporar o fragmentário e a experiência do sujeito moderno, brincando com as possibilidades entre o banal e o metafísico, o cotidiano e a dissolução do elevado. Essas rupturas constituíram ao longo de anos de releituras e retextualizações um campo de experimentação que problematizam os limites da linguagem poética e do sujeito. Ana Cristina, de alguma forma, apropria-se dessas transformações para construir a sua voz poética que também faz uso do fragmento, do recorte, da polifonia e da instabilidade do enunciado e na esfera de sua própria enunciação.

Zular (2015) aponta que o processo exposto torna-se uma questão ética na poesia de Ana Cristina ao destacar estratégias como os comentários manuscritos ao lado dos poemas datilografados e que integram em um gesto único enunciado e enunciação. A materialidade textual cria uma leitura permeada por ambiguidades e que ficcionaliza não apenas o ato de escrever, mas as próprias condições da enunciação, incorporando elementos do cotidiano, da confissão e das falas triviais para a construção de uma poesia do campo da performatividade discursiva. O autor ainda enfatiza que "o segredo é a ética que percorre essa poética (e que extrava aos poemas)" (Zular, 2015, p. 94), indicando que a exposição do processo criativo na

obra poética de Ana Cristina constitui uma ética de transparência e talvez até certa vulnerabilidade. A subversão ao hermetismo tradicional se faz postura diante dessa relação de cumplicidade entre poeta e leitor que é marcada pela descontinuidade e pela fragilidade da subjetividade expressa. Essa performatividade e exposição extrapolam as dimensões mecânicas do ato de escrita autoral e vão se revelar na própria atitude perante a tradução literária mais adiante a partir dos seus cadernos, notas de rodapé e ensaios críticos.

Quando Zular (2015) afirma que "são estratégias para agenciar o movimento das falas do qual o poema é um articulador" (p. 96), ele explicita essas estratégias de exposição, recorte e montagem e que ampliam o campo do poema como um espaço dialógico entre vozes, culturas e temporalidades. A inclusão dos manuscritos e comentários constitui esse diálogo entre a tradição francesa e a modernidade brasileira, revelando um campo híbrido de tensões entre exterior e interior e que fundamenta a poética de Ana Cristina como um todo. Essas estratégias buscam tornar explícito ou ao menos revelar camadas de consciência no processo criativo e pretendem diminuir a sublime e pretensa parede que existe entre poema e leitor, poeta e poesia, poesia e mundo. Essa fragmentação e sobreposição de vozes autorais que atravessam os seus poemas procuram de alguma forma um espaço em que o texto se apresenta como um campo aberto à negociação entre diferentes perspectivas, discursos e tempos. A poética se estabelece paradoxalmente na relação e na construção e no distanciamento e na ruptura. Isto posto, o crítico conclui que a dinâmica reflete a própria condição do sujeito moderno marcado pela múltipla possibilidade de atuar, ser e existir.

É na busca por uma voz autoral e por uma identidade poética que compreendemos a escrita de Ana Cristina como uma escrita permeada pela reelaboração, fragmentação e sobreposição de vozes, versos e ideias, como vimos anteriormente nos estudos de Genette sobre o processo palimpséstico. A presença de poetas como Jorge de Lima e Manuel Bandeira em sua poesia pode ser identificada de maneira direta em alguns poemas cujas presenças exemplificam as noções de intertextualidade, paródia e pastiche delineadas por Bakhtin e Hutcheon sobre os

vestígios textuais polifônicos, dialógicos e fragmentários. Tais vestígios, entretanto, ao olhar de um leitor desatento ou não conhecedor dessas outras leituras, podem passar despercebidos. O lirismo de Bandeira, característico de sua obra, com sua ênfase no cotidiano e na ruptura com formas rígidas, só é compreendido e percebido ao olhar atento de um leitor que conhece a obra de Manuel Bandeira. Assim como a fragmentação subjetiva e ambivalente de Emily Dickinson que aparece de maneira discreta em alguns poemas de Ana Cristina. Os "restos" sobre os quais Ana Cristina inscreve a sua poesia buscam essa tensão pela busca por uma identidade própria em meio à heterogeneidade discursiva. Essa estratégia não só sacraliza e questiona a tradição literária, como propõe Hutcheon, mas também materializa a confluência de vozes alheias que nutrem e permeiam a sua criação, conforme Bosi e Camargo explicitaram, sustentando a análise de como essas influências operam no verso para consolidar uma poética de performance, recorte e hibridismo.

A fim de materializarmos essa escrita de encontros e rupturas de Ana Cristina, vejamos a seguir o poema "33ª poética", publicado postumamente em *antigos e soltos*, seleção de poemas e textos em prosa também conhecida como "pasta rosa" e que foi publicada em 2008 a partir da organização de Viviana Bosi:

33ª poética

estou farto da materialidade embrulhada do signo
da metalinguagem narcísica dos poetas
do texto de espelho em punho revirando os óculos
modernos

estou farta dessa falta enxuta
dessa ausência de objetos rotundos e contundentes
do conluio entre cifras e cifrantes
da feminil hora quieta da palavra
da lista (política raquítica sifilítica) de supersignos
cabais: "duro ofício", "espaço em branco", "vocábulo delirante",
"traço infinito"

quero antes
a página atravancada de abajures
o zoológico inteiro caindo pelas tabelas

a sedução os maxilares
o plágio atroz
ratas devorando ninhadas úmidas
multidões mostrando as dentinas
multidões desejantes
diluvianas
bandos ilícitos fartos excessivos pesados e
bastardos
a pecar e por cima

os cortinados do pudor
vedando tudo
com goma
de mascar

(Cesar, 2013, p. 325)

Publicado em meados de 1975, o poema "33ª poética" estabelece um diálogo direto com o poema "Poética" de Manuel Bandeira que foi publicado em seu livro *Libertinagem* em 1930. No poema de Ana Cristina, não temos mais a crítica ao "lirismo comedido" e "bem comportado" como visto nos versos de Bandeira, mas ao discurso metapoético da poesia moderna que só se volta para si (Veras, 2020, p. 157-158). É na ruptura e na aproximação que o poema estabelece uma aproximação da poética de Bandeira e reivindica, ao mesmo tempo, as suas próprias:

> Interessante observar a mudança de gênero na segunda estrofe do poema. No início, a poeta diz "Estou farto", uma maneira de afirmar a proximidade com o gesto de ruptura realizado por Bandeira. Já na segunda estrofe, a mesma expressão se conjuga no feminino: "estou farta", produzindo um ponto de inflexão no diálogo com o poema modernista. Nem sinal da palavra "lirismo" no poema de Ana C., a ela interessa mais, sem necessariamente se opor às reivindicações bandeirianas, levantar-se contra o vocabulário predominantemente técnico, formalista, semiótico e metalinguístico da poesia de vanguarda, para em seguida reivindicar uma poesia que se abre para a subjetividade, para o corpo, para o desejo, sem, contudo, abrir mão de um trabalho com o signo. Na poesia de Ana C., a reconsideração da subjetividade não se dá pela via de uma relação ingênua com a linguagem, mas depende diretamente de uma manipulação cuidadosa, por exemplo, do léxico e da sintaxe (Veras, 2020, p. 158).

A subjetividade aqui é transformada e abordada no verso de Ana Cristina, especialmente em relação à tradição modernista representada por Bandeira. O diálogo e a ruptura são diretos

não somente com o uso de “estou farta”, o que sugere o uso da expressão anteriormente utilizada por Bandeira ao mesmo tempo que realiza a troca do gênero, mas também pelo posicionamento forte que busca um discurso diferente daquele que o eu-lírico (ou o poeta) já esteja cansado de ouvir e ler. A mudança de gênero revela uma inflexão, uma abertura para explorar a subjetividade sua de maneira que, embora dialogue com o gesto de ruptura, não cai na ingenuidade e na simples cópia do original. A poeta reposiciona o discurso ao reivindicar a sua poesia que se volta para o corpo, desejo e subjetividade sem abandonar inteiramente o trabalho consciente com o signo poético. A sua abordagem não rejeita a poesia dita técnica ou formal, mas a reinventa e manipula a partir do seu léxico e da sua sintaxe. Essa reconsideração da subjetividade, na poesia de Ana Cristina, é feita pela manipulação cuidadosa da linguagem e pela reconstrução de um sujeito poético por meio de escolhas deliberadas. O poema em questão exemplifica, segundo Veras (2020, p. 159), como a poesia de Ana Cristina é marcada pela tensão entre a experiência e o formalismo em oposição ao signo vazio e racionalmente controlado. A reconsideração do signo poético na obra de Ana Cristina é pensar que o signo poético extrapola a expressão pessoal simplesmente, mas também não se polariza nas construções formalistas dos concretistas de sua época. A palavra poética se afirma dentro de uma subjetividade inscrita na própria linguagem e na relação com o outro em que o sujeito poético se configura como “promessa ofertada ao leitor nesse jogo de velamento e desvelamento de uma intimidade teatralizada” (Cesar *apud* Veras, 2020, p. 159).

Logo na primeira estrofe do poema, o eu-lírico afirma estar farto de uma “materialidade embrulhada do signo” e da “metalinguagem narcísica dos poetas / do texto de espelho em punho” revelando a crítica direta aos concretistas e aos poetas que, de alguma forma, sempre se voltam para si. A “materialidade” do signo é embrulhada, pois é a pura representação narcisista de escritores que só se voltam para si e de um verso que, de maneira semelhante, está fechado em si mesmo. A crítica reside na impossibilidade de interação, intertexto e construção plurivalente de vozes que se complementam em um verso igualmente plural. Na segunda

estrofe, a mudança de gênero na expressão que agora se afirma, “estou farta”, é a reivindicação do sujeito-poético que, embora estabeleça uma relação direta com o poeta que ecoa em seu verso atual, se afirma como outra voz e outra possibilidade. Afirmar-se farta da “falta enxuta” e da “ausência de objetos rotundos e contundentes” revela um estado de pretensa completude que se dá nessa “falta” que é deveras pequena e na impossibilidade de discussões ou ideias mais incisivas e pertinentes pela ausência dos “objetos rotundos e contundentes”. O que resta portanto é a completude de versos que não se aprofundam na identidade e na relação interpessoal entre seres incompletos e em ideias que pareçam minimamente oriundas da falta e do inacabado. O “conluio entre cifras e cifrantes” e a “feminil hora quieta da palavra” também se afirmam como símbolos da relação imperfeita entre artista e obra de arte (cifra e cifrante) que estabelecem uma relação mútua e que não necessariamente estão fechados em si mesmos, assim como a quietude da palavra que, paradoxalmente, afirma pelos seus hiatos e faz-se imperfeita em sua função primeira: comunicar-se, ainda que no silêncio. Nos dois últimos versos do parágrafo, avistamos a “lista (política raquítica sifilítica) de supersignos cabais” que exemplificam a concretude das palavras ditas acabadas e completas que se tornam tão rígidas quanto suas ideias e conteúdos veiculados. Os “supersignos” trazem o prefixo para demonstrar o seu simbolismo que é se faz superior nos atos de enunciação e representação. Os exemplos desses signos absolutos são “duro ofício”, “espaço em branco”, “vocábulo delirante” e “traço infinito” e que criticam o lugar-comum da poesia moderna em que o duro trabalho do poeta se dá na experimentação da palavra poética e na abstração sígnica. A rejeição por uma poética minimalista e vazia de imagens concretas se dá pela crítica da poesia de seu tempo e que, na última estrofe do poema, assume as suas posturas e escolhas diante do verso que agora se afirma. A penúltima estrofe, iniciada pela tomada de consciência do que se quer antes de tudo, “quero antes”, é o escancaramento lírico de uma voz poética que quer explicitar as suas idiossincrasias e reivindicações. As imagens que seguem na sequência, “a página atravancada de abajures / o zoológico inteiro caindo pelas tabelas / a sedução os maxilares / o plágio atroz /

ratas devorando ninhadas úmidas / multidões mostrando as dentinas / multidões desejantes / diluvianas / bandos ilícitos fartos excessivos pesados e bastardos a pecar e por cima" são contrapontos à "falta enxuta" e ao narcisismo observados anteriormente. Essas imagens fragmentadas evocam o colapso da ordem esperada de todas as coisas (página atravancada de abajures e zoológico caindo pelas tabelas), o desejo instintivo e predatório (sedução mandibular, ratas devorando crias úmidas, multidões exibindo dentes em fome diluviana) e a transgressão coletiva (bandos ilícitos pecando). O que se configura é uma desorganização na ordem biológica, cultural e social onde o plágio atroz simboliza essa tomada voraz, violenta e coercitiva da linguagem e da existência. Propõe-se uma subversão dos preceitos modernistas através de uma captação do real, do desejo e da pulsão em um manifesto que resiste à abstração vazia do signo poético. Os "cortinados do pudor / vedando tudo / com goma / de mascar", na última estrofe, finalizam o poema com uma imagem poética que ironiza e provoca o discurso pudico e convencional que se dá através de uma linguagem dissimulada e superficial dos versos modernistas. O "mascar a goma" é a ironia de uma consciência poética que não se importa com o discurso higienizado da "página em branco" e do "texto de espelho".

O diálogo direto com a "Poética" de Manuel Bandeira ao replicar a sua estrutura anafórica inicial subverte seu manifesto modernista ao criticar o concretismo e a metalinguagem narcísica da poesia pós-moderna brasileira. No poema original, Bandeira rejeitava o "lirismo comedido", "bem comportado" e "funcionário público" e propunha um verso livre, visceral e coloquial contra o parnasianismo que o precedia, enquanto Ana Cristina faz uma atualização dessa revolta contra a "materialidade embrulhada do signo" e os "supersignos cabais", alvos da abstração formalista de poetas como os concretistas. O tom de repulsa encontrado em Bandeira se mantém, mas direciona-se à inflação da semiótica e do narcisismo autorreferencial. A introdução para "estou farta" introduz uma voz atualizada feminina e performática que reivindica "objetos rotundos e contundentes" em oposição à "falta enxuta", ecoando a busca bandeiriana por uma certa espontaneidade e subjetividade, mas priorizando o real em detrimento

do experimentalismo puramente linguístico. As imagens caóticas irrompem e contrapõem-se ao minimalismo das coisas ordenadas e trazem uma poética do desejo, do predatório e da desordem que devora cânones como “plágio atroz”. A poética da atrocidade do plágio é quase uma afirmativa metalinguística diante de um poema que, em sua origem, é essencialmente um palimpsesto de um poema anterior. A resistência ao esvaziamento através da abstração se dá pela pulsão vital feminina que tudo devora, tudo deglute e tudo transforma em verso. Esse poema em questão, através do diálogo consciente e direto com o cânone, seja para representá-lo ou para criticá-lo, é o manifesto que comprova a relação de aproximação e distanciamento de Ana Cristina com os poetas que a precederam e com aqueles que eram seus contemporâneos. A sua relação se dá pela reinscrição e pela atualização do signo poético a partir da voz que agora destoa. A reinscrição é a retomada do material poético anterior e que se inscreve em alguns dos seus poemas de maneira direta ou indireta e a atualização é o conceito e o discurso que se atualizam e se renovam na voz de uma poeta e de um eu-lírico que afirmam a partir dos seus próprios posicionamentos e linguagem, seja na pretensa intimidade, no constante diálogo com outras vozes poéticas ou mesmo na exposição dos procedimentos estruturantes da escrita poética.

Outro indício dessa relação de Ana Cristina com Manuel Bandeira e com os poetas que a precederam, agora de maneira indireta e discreta, se revela através de um poema também publicado em a*ntigos e soltos* da “pasta rosa”:

> Tudo que poderia ter sido e nunca foi.
> As cartas anônimas que não chegaram.
> As madrugadas de Santa Tereza.
> Punhetas.
> A motocicleta furiosa,
> o romance realista, imenso, impossível.
> A paixão.
> Ler apaixonadamente.
> Ter medo.
> Conferir os tipos caligráficos.
> Procurar na lista telefônica o número irreal.
> Varal.
> Sinos sinas hábitos varados fica decretado de hoje em diante
> o início paraoficial do gran-festival solitário do

> anonimato.
>
> (Cesar, 2013, p. 372).

A relação estabelecida com Bandeira no poema de Ana Cristina se dá de maneira discreta logo no primeiro verso do poema: “Tudo que poderia ter sido e nunca foi”. O verso alude aos versos bandeirianos encontrados em seu famoso poema “Pneumotórax” que trazem “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi”. É sabido que o poema de Bandeira traz o verso livre, a ironia, o humor e o cotidiano do homem urbano em sua essência para dessacralizar a poesia metrificada e bem estruturada e trazer para o âmbito da poesia brasileira a linguagem coloquial e o cotidiano. No poema de Ana Cristina, sobretudo, temos a mesma busca pela linguagem que se aproxima das temáticas do cotidiano, mas os elementos que são atualizados aparecem como uma sucessão de imagens aleatórias, sem uma conexão aparente, e uma linguagem desmoralizada ou mesmo escrachada que revelam um eu-lírico mais fragmentado e ousado, típico da pós-modernidade que o circunda.

O primeiro verso, “Tudo que poderia ter sido e nunca foi”, exprime uma ideia de que o eu-lírico poderia ter vivido ou experienciado coisas que nunca chegaram a acontecer. A ideia da não completude das coisas ou mesmo da não realização das mesmas é a evocação do poema em seu primeiro verso. Logo após, ele é seguido por uma série de imagens poéticas que revelam as “não completudes” do eu-lírico em versos sequenciados e fragmentados semanticamente: “as cartas anônimas que nunca chegaram”, “as madrugadas de Santa Tereza”, “punhetas”, “a motocicleta furiosa”, “o romance realista imenso e impossível”, etc. A sucessão evidencia uma ausência e um desejo não realizado através das imagens que se encadeiam. “As cartas anônimas que não chegaram”, símbolo de uma comunicação muito pessoal e emotiva, aparece aqui de maneira interrompida e não realizada, o que reforça a ideia de isolamento e de emoção não expressa ou sentimento não correspondido. “As madrugadas de Santa Tereza” traz o silêncio da noite e a vida que se dá no avesso das coisas cotidianas e rotineiras, ao mesmo tempo que sugere uma vida urbana e experiência juvenil vivida na concretude do espaço. “Punhetas” é a

linguagem direta, crua e escrachada de um prazer solitário que não concretiza o seu desejo com o outro, mas sempre o alude e o referencia em um prazer individual sem contato ou conexão. “A motocicleta furiosa” evoca uma imagem de velocidade e revolta, símbolo de uma pulsão muito jovem, inconsequente e descontrolada, o que contrasta com as coisas que nunca aconteceram e que aqui ficam subentendidas e até mesmo não ditas. “O romance realista, imenso, impossível” pode simbolizar uma narrativa que sugere dificuldade, truncamento e impossibilidade na vida moderna pela sua extensão e prolongamento demasiado. “A paixão” e “ler apaixonadamente” são imagens que evocam a intensidade do sentimento e do desejo que se dão pelo estar apaixonado e pela leitura apaixonada como imagens que sugerem a não realização dos desejos muito reprimidos e das experiências, através da leitura, que foram impossibilitadas. “Ter medo” traz uma sensação que demonstra vulnerabilidade e fragilidade diante do inesperado ou do não vivido. A sensação de cautela e apreensão diante de algo que não é conhecido. “Conferir os tipos caligráficos” e “procurar na lista telefônica o número irreal” são imagens que remetem à busca e à tentativa de contato e aproximação com o outro, destacando a comunicação não estabelecida e a frustração e o distanciamento diante dessa impossibilidade. “Varal” traz a imagem cotidiana que, no contexto do poema, pode simbolizar a intimidade revelada e exposta, a memória familiar ou o sentimento à mostra. São vivências muito íntimas que não puderam ser reveladas. Por fim, “sinos sinas hábitos varados” e a declaração do início do “gran-festival solitário do anonimato” trazem a sonoridade repetida de consoantes e vogais para estabelecer um ritmo acentuado e marcado em que ouve-se através dos “sinos” e vê-se através do “gran-festival” que o sujeito poético é declarado e reconhecido como um sujeito marcado pelo isolamento, pela invisibilidade social e pela experiência singular e subjetiva do seu anonimato.

O poema traz imagens concretas e cotidianas de experiências e sentimentos não concretizados. A alternância entre objetos do cotidiano (cartas, listas telefônicas, varal) e experiências subjetivas e humanas (paixão, medo, punhetas) cria uma tensão entre a sensação de isolamento e a impossibilidade de realização de coisas que são reconhecidas e vivenciadas pelo

sujeito comum. A técnica combina o ordinário e o simbólico ao misturar o tom prosaico com imagens carregadas de simbolismo, fazendo com que o leitor se aproxime dessas imagens cotidianas, mas sinta, ao mesmo tempo, a ausência e o esvaziamento das mesmas no contexto do poema. Essa talvez seja a atualização trazida por Ana Cristina ao retomar a ideia de Manuel Bandeira de que "a vida que poderia ter sido" é carregada de simbolismos e de vivências não concretizadas e que, ainda assim, significam e reverberam no sujeito. No caso de Bandeira, a experiência da doença e da visita ao médico, de maneira muito pontual e descontraída, revela um sujeito que ironiza e satiriza o seu cotidiano. No poema de Ana Cristina, esse cotidiano é mais fragmentado, mais escrachado e mais visceral. As imagens trazidas extrapolam o ambiente do consultório médico e adentram o quarto através das cartas, as salas através das listas telefônicas e os quintais através do varal. A intensidade das imagens poéticas se dá pela enumeração de coisas e sentimentos (e não sintomas, como no caso de Bandeira) que são desconexos entre si, mas que se unem nessa reiteração da não realização de todas as coisas. O "tango argentino" é substituído por uma ausência de solução no poema de Ana Cristina. Não há uma solução final como no poema de Bandeira. Há apenas a vivência das coisas não realizadas e dos sentimentos não revelados ou não correspondidos. Há, portanto, a fragmentação da identidade, a vivência sempre subdividida e entrecortada e a experiência solitária e subjetiva do indivíduo pós-moderno.

O constante diálogo com a tradição literária sempre esteve presente nos escritos de Ana Cristina nos primeiros textos que podem ser encontrados na "pasta rosa" da década de 1970 e adentram os anos 1980 através da publicação de seus escritos em *inéditos e dispersos* que, de certa forma, ainda estabelecem contato com as vozes literárias já consagradas na literatura nacional e mundial. A tensão entre autoria e interlocução aparece na poética de Ana Cristina a partir da relação intertextual, palimpséstica, e mostra uma contínua reinvenção do sujeito poético dentro da produção literária de seu tempo. Esse caráter dialógico da sua poesia como abordamos em relação a Manuel Bandeira na década de 1970 ressurge nos anos 1980 com o

contato da poética de Ana Cristina com a poesia de Emily Dickinson que se iniciou, de certo modo, com o processo de crítica e tradução em seus anos na Inglaterra.

2.2 Sobre quando Ana Cristina encontra Emily

Ana Cristina aprofundou-se nas teorias de tradução e na prática tradutória durante o seu mestrado na Universidade de Essex entre os anos de 1979 e 1981, período que seria decisivo para a sua formação crítica, ensaística e poética. O curso de Teoria e Prática da Tradução Literária ofereceu-lhe um espaço de imersão tanto teórica quanto experimental e prática em que a análise dos textos em língua inglesa, em prosa e em poesia, tornou-se instrumento de investigação sobre voz, forma e subjetividade. Nesse contexto acadêmico com a língua e a literatura anglófonas, Ana Cristina articulou não somente as habilidades de tradução, mas uma postura de admiradora e leitora que não se limitou a transferir os signos verbais de uma língua para outra, mas usou a tradução como um laboratório para perceber ritmos, elipses, supressões e modos de enunciação que lhe interessavam como poeta. Dedicaremos os capítulos 2 e 3 a questões mais específicas do campo da tradução que permeiam o encontro entre a poeta carioca e a americana nesse período inglês da vida de Ana Cristina, mas entendemos ser importante encerrar esse capítulo dedicado a sua formação poética com a explicitação do momento em que Emily Dickinson surge na obra autoral de Ana Cristina.

As traduções e ensaios produzidos entre 1979 e 1981, reunidos postumamente em *Escritos da Inglaterra* (1988), nos oferecerão farto testemunho ensaístico e poético dessa aproximação com a poeta estadunidense, mais especificamente, para ilustrar como o seu processo de tradução e crítica dos poemas de Emily Dickinson surgem como uma espécie de endereçamento, intertexto e/ou palimpsesto em sua própria poética especialmente nos últimos anos de sua existência. Ofereceremos uma abordagem mais pormenorizada desses “escritos” nos capítulos 2 e 3.

É preciso adiantar por ora que sua aproximação com os textos de Katherine Mansfield, Sylvia Plath e Emily Dickinson, explicitada nesses ensaios a partir da tradução, demonstra um vínculo tanto intelectual quanto afetivo com essas vozes femininas que a antecederam e estabeleceram, de alguma forma, algumas tonalidades da sua produção poética. Ao anotar, comentar e traduzir essas mulheres, Ana Cristina estabeleceu um diálogo com a lírica, a prosa poética, o fluxo de consciência, a economia verbal e a obsessão temática que elas apresentam, traços que reverberam em sua poesia e demonstram como a atividade de tradução não se manteve isolada no contexto acadêmico, mas migrou para a sua poética em poemas compostos nos anos finais (1982-1983) de sua curta vida, nos quais emergem um diálogo com essas vozes femininas traduzidas anteriormente, o uso híbrido dos gêneros textuais e a escuta sensorial e sensível da língua e da voz apreendidas e reinventadas.

Vejamos o primeiro poema de Ana Cristina que parece estabelecer diretamente uma aproximação com a poesia de Emily Dickinson, o texto não tem data explicitada como outros da mesma época, mas está colocado entre dois poemas de julho de 1983:

> Agora serei atleta, atleta atônita, das que saltam
> obstáculos mas pensam insidiosamente na respiração,
> desmentindo o que morre a cada alento.
>
> O que morre.
> Estou morrendo, ela disse devagar,
> olhos fixos para cima. Olhe
> para mim, ordenei. Não se vá assim.
> Minha vida fechou duas vezes
> antes de fechar. Sei,
> que aquela planta
> cresce de modo tortuoso.
> Há retornos, ela respondeu.
> As amendoeiras caem na lagoa.
>
> (Cesar, 2013, p. 285)

O poema de Ana Cristina estabelece uma relação intensa entre a fragilidade da vida e a consciência da morte, tensionando a persistência da vida enquanto o eu-lírico encara a proximidade e a presença da morte. Ao iniciar o poema com a imagem da atleta, símbolo de força, resistência e superação, temos a contradição do esforço para manter a vida através da

respiração e o reconhecimento de que a morte está presente a cada alento. Essa imagem paradoxal evidencia a contínua luta humana, diante da qual o ato de respirar poderia ser tomado tanto resistência quanto aceitação do inevitável fim. A figura feminina que "está morrendo" e fala "devagar" com "olhos fixos para cima" traz a cena da morte como um momento de silêncio, contemplação e aceitação. Essa cena dialoga de maneira indireta com Emily Dickinson que, em diversos poemas como "*I died for Beauty*", "*The dying need but little, dear*", estes traduzidos integralmente por Ana Cristina, mas também de "*The last Night that She lived"*, este último que traz a imagem de uma mulher que está morrendo e contemplando o seu entorno, como paredes do quarto e jazigos. Inclusive, as expressões "O que morre" e "Estou morrendo", na sequência, parecem ter sido retiradas diretamente do poema dickinsoniano. O comando "Olhe para mim, ordenei. Não se vá assim" revela uma tentativa de que o vínculo se mantenha, a presença humana diante do desaparecimento iminente.

A morte não aparece de maneira abrupta, mas como algo que, lenta e gradualmente, se aproxima. Os dois versos seguintes, "Minha vida fechou duas vezes / antes de fechar", são traduções diretas do verso que abre o poema "*My life closed twice before its close"* de Emily Dickinson. A vida que se fecha simboliza a morte com um eufemismo, característico da poesia de Dickinson. A morte nunca chega de maneira abrupta e cruel, mas sempre através de um convite, um passeio ou uma aproximação sorrateira. A sugestão da tradução direta indica múltiplos processos de perda e desprendimento da vida que se manifestam tanto no corpo quanto na subjetividade. A resposta que segue, "Sei, que aquela planta cresce de modo tortuoso. Há retornos" traz a metáfora do renascimento e da continuidade por meio da morte, contrapondo a linearidade e a concretude do fim. As amendoeiras que "caem na lagoa" reforçam essa imagem do ciclo da vida e da morte, apresentando a natureza como participante e representativa do processo tortuoso, paradoxal e descontínuo da existência humana, em que as coisas cumprem seus ciclos de maneiras muito desiguais e singulares, embora rumem para caminhos parecidos.

Este poema dickinsoniano, portanto, tensiona a fragilidade da vida contra a iminência da morte e traz a tradução direta de versos da poeta americana que são incorporados aos versos de Ana Cristina em uma espécie de conexão direta com a ideia de que a vida está repleta de interrupções e fechamentos que aludem à morte. A evocação dessas perdas múltiplas em vida e o renascimento cíclico das existências efêmeras aproximam as imagens poéticas de Dickinson (a vida que se fecha duas vezes) e de Ana Cristina (aquela planta cresce de modo tortuoso [...] As amendoeiras caem na lagoa) de modo a enfatizarem a efemeridade e a fragilidade da vida e, de maneira concomitante, à sua maneira de se reinventar e continuar. A explícita alusão aos versos de Dickinson, ainda que traduzidos, é o estabelecimento de uma aproximação direta a nível semântico (e também sintático, se consideramos os abruptos *enjambements* do poema) em que as imagens poéticas da poeta brasileira são apreendidas e realçadas através das imagens da poeta estadunidense. É como se Ana Cristina encontrasse na poesia de Emily Dickinson uma "tradução" para aquilo que ela estava querendo afirmar em sua própria poesia. Vejamos o segundo poema de Ana Cristina que traz uma referência direta aos versos de Dickinson:

> Estou sirgando, mas
> o velame foge.
> Te digo: não chores não.
> Aqui é mais calmo, é suave ardor
> que se pode namorar à distância.
> Não é teu corpo.
> É a possibilidade da sombra.
> Que se recorta e recobre.
> Eles se desencaminham,
> mas não se pode fazer por menos.
> Querida, lembra nossas soluções?
> Nossas bandeiras levantadas?
> O verão?
> O recorte dos ritmos, intacto?
> É para você que escrevo, é para
> você.
>
> "My life closed twice before its close."
> Emily Dickinson
>
> 2.10.83
>
> (Cesar, 2013, p. 307)

O poema acima traz a ideia inaugural de movimento através do velame que é o conjunto de velas de um barco. Embora o eu-lírico se apresenta como aquele que está em busca de um controle (sirgar é a tentativa de conduzir ou puxar a embarcação), o velame foge. Se o velame foge por ação do vento, que o redireciona, parece haver aqui também uma oposição de tangível e intangível (como em "corpo" e "sombra" mais abaixo). A tentativa, portanto, parece falha por ação de algo intangível.

"Te digo: não chores não" traz uma interlocução que explicita um pedido para a pessoa destinatária para que não sofra ou mesmo não se renda à tristeza. Talvez ecoando "não chore mais" da versão de Gilberto Gil (1979) para a canção de Bob Marley. O duplo uso do "não" reforça o tom afetivo e cuidadoso que demonstra proximidade e intensidade. Na sequência, "Aqui é mais calmo, é suave ardor / que se pode namorar à distância" sugere a contraditória calmaria e o ardor suave que pode ser sentido ou mesmo experimentado de longe. Em "ardor" pronunciado com o "r" aspirado característico da prosódia carioca, não deixa de remeter à dor que afeta ambas, poeta e interlocutora, é suave a(r)dor. "Não é teu corpo. / É a possibilidade da sombra" distingue o contato físico da presença intangível e atenuante que, de certa forma, aprofundam a ideia de que é uma relação de ausência em que o amor existe na dimensão da possibilidade imaginada, mas não na concretude física. "Que se recorta e recobre" parece expressar a possibilidade da sombra que ganha forma e afinal protege e envolve, sugerindo uma presença e uma ausência concomitantes neste processo de proteção simbólica e distante. "Eles se desencaminham, / mas não se pode fazer por menos." sugere novamente a perda e a desorientação que o poema traz logo nos primeiros versos e indica que, apesar disso, não se pode resistir ou desviar daquilo que está estabelecido como tal.

"Querida, lembra nossas soluções? / Nossas bandeiras levantadas?" é um convite à memória para uma interlocutora feminina e que remete a momentos passados vividos de maneira compartilhada. As "soluções" e "bandeiras" sugerem pactos, ideologias e projetos que mobilizaram o eu-lírico e sua interlocutora nessa luta conjunta, indicando compromisso e

convicção. “O verão? / O recorte dos ritmos, intacto?” remete a um tempo remoto que pode sugerir o auge de uma relação, um tempo de vida e intensidade que permanece “intacto” apesar do distanciamento, o que reforça a noção de continuidade da memória daquilo que foi vivido. Por último, “É para você que escrevo, é para / você” é o direcionamento dessa reflexão e exposição que revela um destinatário e/ou interlocutor esperado, reafirmando a presença de um alguém esperado, ainda que distante. O poema se encerra com uma epígrafe dos versos originais em inglês de Emily Dickinson, “*My life closed twice before its close*” e uma data, “2.10.83”, revelando uma conexão direta com a poesia de Dickinson e a marca temporal em que a poeta brasileira estava inserida.

O poema de Ana Cristina articula a deriva existencial rumo ao inevitável encontro com a morte como um processo que pode tentar ser controlado, mas inevitavelmente falho. O ato de “sirgar” contrasta com o velame que escapa, simbolizando a ilusão do domínio sobre o iminente fim. Essa imagem náutica inaugural tensiona o controle sobre a rendição e evolui para um pedido de consolo afetivo posterior que transforma o “suave ardor” em uma calmaria paradoxal, distinguindo o corpo ausente da “possibilidade da sombra” que se acentua. A invocação memorial de tempos remotos de parceria, luta e experiências conjuntas resgatam um passado de intensidade vital e que se preserva apesar do distanciamento. A epígrafe fecha o ciclo intertextual sugerindo múltiplos fechamentos da vida como perdas sucessivas que não anulam a continuidade da vida e da memória. O “velame” que foge, o “suave ardor” que se pode “namorar à distância” e a “possibilidade da sombra” indicam esse distanciamento contínuo, apesar da tentativa e da calmaria que estão presentes. A vida parece explicitar a sua continuidade embora as coisas se afastem e se fechem, como indica a epígrafe final. O fechamento que acontece duas vezes em vida, retirado diretamente dos versos de Emily Dickinson e mantidos em inglês, sugere essa descontinuidade das coisas que insistem em continuar. A possibilidade do fechamento ininterrupto e insistente em um fluxo (vide o velame) que parece não ter fim, embora esteja sempre à iminência do mesmo.

De maneira direta ou indireta, Ana Cristina institui, como operação inaugural de sua prática autoral, uma sacralização quase metódica desses autores e vozes de referência, procedimento que articula uma leitura rigorosa, comentário crítico e análise comparativa de textos traduzidos, criticados e analisados por outros poetas e autores literários.

As vozes chegam em sua poesia a partir de um processo que funciona, concomitante, como laboratório e experimentação, como veremos nos capítulos seguintes que terão como enfoque a prática tradutória de Ana Cristina. A atividade tradutória e crítica não se dará como uma mera transposição, mas um espaço de experimentação em que estilos, enunciação e operações formais são testados, reproduzidos e manipulados como práticas técnicas e estilísticas para, logo após, serem reproduzidos, testados e permeados em sua própria poética. Ao problematizar as traduções de Manuel Bandeira e Augusto de Campos e ao traduzir e discutir as suas escolhas de tradução em Emily Dickinson e Katherine Mansfield, Ana Cristina monta um campo de experimentação metodológica que envolve anotações, notas, releituras e exercícios de escrita cujo movimento (mais ou menos empenhado, como veremos no capítulo seguinte) é explicitar procedimentos poéticos passíveis de apropriação.

Para transitar ao exame detalhado dessa rede dialógica, palimpséstica e plurivocal, convém ressaltar que a presença dessas vozes que aqui observamos na poesia de Ana Cristina não é episódica ou decorativa, mas opera como um princípio estruturante que se manifesta através dessas citações e epígrafes que explicitam filiações e diálogos. A relação ora se oculta sob formas sutis através de anáforas, temas e procedimentos métricos, mas também se apresenta em citações diretas e versos traduzidos quase que literalmente. Partindo desse pressuposto, entendemos que é na relação com o outro em níveis diversos do texto (do léxico à sintaxe, da tradução à escrita poética) que se dá a produção escrita de Ana Cristina, seja ela notada ou não por seus leitores.

A relação que a poeta brasileira estabelece com outros(as) poetas se dá ora de maneira explícita ora de maneira implícita, tantas vezes quase despercebida por leitores desatentos. A

sua relação intertextual, interdiscursiva e palimpséstica, entretanto, é uma constante em sua poética, como observamos nos poemas analisados acima. Como já explicitamos com as leituras de Camargo e Bosi, não somos os primeiros a atentar para essa característica da poética de Ana Cristina Cesar, nesse sentido, vale citar a metáfora têxtil utilizada por Adriana de Freitas Gomes que nos parece relevante:

> [...] os poemas de Ana Cristina são tecidos a partir de diversos fios alheios: ao se "perceber o desenho" de seu texto, a leitura revela referências tanto a poemas canônicos como àqueles escritos por namorados ou amigos, como Armando Freitas Filho e Ângela Melim. Além disso, o leitor descobre diversas alusões feitas por Ana Cristina à cultura popular e de massa (a Roberto Carlos, por exemplo), estabelecendo uma rede infinita de intertextualidades (Gomes, 2004, p. 5).

Partindo dessa observação, segundo a qual "os poemas de Ana Cristina são tecidos a partir de diversos fios alheios" (2004, p. 5), propõe-se começar a enxergar esse processo como uma noção ampla de intertextualidade que também reverbera no campo da tradução, como veremos mais adiante. Gomes demonstra que as alusões de Ana Cristina tanto a autores canônicos quanto a figuras íntimas e à cultura de massa instauram essa rede de referenciação cuja função não é apenas de citação, pois constitui o próprio fazer poético da poeta. Isto posto, o que o desenvolvimento desta tese e a análise das traduções de Emily Dickinson nos permitirá constatar é que esse entrelaçamento de vozes na poesia autoral se realiza também com procedimentos análogos no campo da tradução de poesia. As apropriações, as interlocuções e os endereçamentos aparecem aqui e ali no trabalho tradutório de Ana Cristina a partir de descrições pormenorizadas de sua interpretação do texto original, desmontagem de formas e reescrituras em uma nova língua-voz. Ou seja, o interdiscurso com outros poetas e outras vozes não ocorre apenas como um eco ou homenagem, que seria a sacralização desses nomes, mas como um trabalho tradutor interno, um exercício de recriação em que a poeta expõe em análise, crítica e laboratório os traços estilísticos, os ritmos e os modos de enunciação alheios para testá-los.

A assimilação dessas possibilidades, seja na tradução ou na produção poética autoral, reinsere a voz, a temática e o estilo alheio sob uma nova sintaxe, prosódia e verso. As menções a Manuel Bandeira, Emily Dickinson, Katherine Mansfield e outras vozes poéticas que permeiam a sua crítica e poesia, deixam de ser meros sinais de filiação para converterem-se em objetos de trabalho e coerção. Ana Cristina lê, compara, comenta e questiona escolhas para transformar esse processo em técnica composicional que aparece em sua poesia. Logo, entenderemos a tradução como um processo que, concomitante a tantos outros, é também uma forma de apropriação de intertextos, subvertidos e reescritos, consolidando também em campo tradutório uma poética que pode ser definida por via da experimentação, da tradução e da reinvenção como forma de afirmar a própria voz de Ana Cristina.

É nessa trama de referências, apropriações e reescrituras que a poética de Ana Cristina vai construindo o seu próprio método de fazer poesia e se inscrever no verso como uma voz dissonante. Essa "rede infinita de intertextualidades" pode ser feita, como já vimos, de maneira mais ou menos explícita, embora o processo intertextual de reelaboração e ressignificação esteja sempre presente. Em seu artigo "O Entre-lugar do Discurso Latino-americano" (1978), Silviano Santiago situa a escrita literária que demarca a alteridade latino-americana a partir de reelaborações do que entendemos por "obra original" ou "originalidade" como um conceito mais amplo, ambos sendo advindos de um contexto colonialista em que os países americanos e seus autores, mais especificamente os autores latino-americanos, contribuem com essa perda sistemática da noção de pureza ou unidade textual, mas reelaboram esses textos-fonte em uma espécie de apropriação criativa de caráter renovador em que a transgressão do original é esperada. Acerca dessa reescrita do/pelo outro, Santiago discorre sobre o conto de Jorge Luís Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", para trazer exemplos concretos dessa tendência pós-colonial e pós-moderna.

O texto de Borges, inserido em sua obra *Ficciones* (1944), se estabelece como uma crítica sobre o trabalho do autor fictício Pierre Menard, autor de uma obra "visível" imaginária

que pode ser ficcionalmente listada e de uma outra obra “subterrânea” e inconclusa, mas igualmente notável. A obra visível de Menard é trazida através de uma lista, em ordem cronológica, de diversos trabalhos que vão desde sonetos simbolistas e monografias sobre Descartes a críticas a Paul Valéry. Sobre a obra “subterrânea”, traz-se a fusão da obra *Dom Quixote* com a vida e o tempo de Cervantes e a tentativa de reescrever a obra original em outro tempo-espaço. Menard teria proposto “ser” o Miguel de Cervantes do século XX, a partir de um estudo profícuo da biografia do autor e do contexto histórico que o cercava, embora tal “método” tenha sido descartado por ele mesmo ao compreender a facilidade do mesmo e, talvez, a sua completa invisibilidade. Reconstruir a obra de Cervantes através da sua completa e inteira projeção, sem diferença em seu vocabulário, sintaxe e estrutura, seria apenas copiar os métodos e ideias de Cervantes. A diferença e a visibilidade, portanto, residem naquilo que seria empregado pelo autor de maneira a acrescentar ao estilo, ao método e às ideias de Cervantes. Acerca dessa subjetividade empregada e a visibilidade possível através da reescrita do texto original, Santiago afirma:

> O segundo texto pode no entanto ser visível, e é assim que o narrador do conto pôde incluir o poema "Le Cimetière Marin", de Paul Valéry, na bibliografia de Menard, porque na transcrição do poema os decassílabos de Valéry se transformam em alexandrinos. A agressão contra o modelo, a transgressão ao modelo proposto pelo poema de Valéry situa-se nessas duas sílabas acrescentadas ao decassílabo, pequeno suplemento sonoro e diferencial que reorganiza o espaço visual e silencioso da estrofe e do poema de Valéry, modificando também o ritmo interno de cada verso. A originalidade, pois, da obra visível de Pierre Menard reside no pequeno suplemento de violência que instala na página branca sua presença e assinala a ruptura entre o modelo e sua cópia, e finalmente situa o poeta em face da literatura, da obra que lhe serve de inspiração (Santiago, 1978, p. 24).

Entende-se o projeto de Menard, segundo Borges, como uma recusa à liberdade total durante o processo de criação, mas uma subjetividade autoral que pode ser marcada e compreendida a partir da identidade de um outro original. Assim como os cidadãos dos países colonizados são vigiados de perto pela metrópole, Silviano entende a liberdade de Menard como esse modelo original que sempre está presente e vigilante. A presença de Menard é marcada

pela diferença e pela originalidade que se instala na transgressão ao modelo e no modelo sutil "de conversão, de perversão, de reviravolta" (Silviano, 1978, p. 25). A mudança dos versos decassílabos de Paul Valéry em versos alexandrinos de Pierre Menard é o exemplo da transgressão visível e subjetiva de Menard. Esse "entre-lugar" que nos explicita Silviano é o lugar em que o escritor latino-americano é menos escritor e mais leitor de seu tempo. Assim como Ana Cristina, o escritor imaginário do conto de Borges, que para todos os efeitos também pode ser uma faceta do próprio autor, publica muito pouco, mas lê o tempo todo e conhece com maestria o cânone literário com que estabelece diálogos. O conhecimento é estímulo desse "projeto criador, pois é o princípio organizador da produção do texto" (Silviano, 1978, p. 25). O escritor latino-americano, portanto, se configura:

> Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latinoamericana (Silviano, 1978, p. 26).

Ao construir sua poética por meio dessa relação sempre intertextual e dialógica, Ana Cristina Cesar ecoa explícita ou implicitamente autores do cânone literário e que se alinham às teorias de Silviano Santiago sobre o "entre-lugar" da literatura latino-americana pós-colonial e pós-modernista. Versos como "Tudo que poderia ter sido e nunca foi" remetem a Bandeira, enquanto "O que morre / Estou morrendo" dialogam com Dickinson e revelam uma reelaboração que não é a cópia dos versos originais desses autores, mas uma tradução e um processo de ressignificação apropriativa que se aproxima do projeto de Pierre Menard no conto de Borges. Essa prática da voz dissonante que vai tecendo os "fios alheios" visa a transformação dessas referências canônicas em elementos de uma poética pessoal e que busca a sua própria identidade através do outro. O conto de Borges explicita um autor que tenta reescrever o Quixote em pleno século XX, nas mesmas palavras do original, gerando um texto que é considerado "mais sutil" pelo seu contexto histórico diferente, assim como a conversão dos decassílabos de Valéry em alexandrinos. A subjetividade identificada em Menard aparece na

reescrita de poetas como Manuel Bandeira e Emily Dickinson por Ana Cristina Cesar através dessa subjetividade que suplementa o ritmo e a ideia original no contexto da escrita feminina pós-moderna. Não deixa de ser, guardadas as devidas diferenças entre o tradutor ficcional de Borges e a jovem carioca de carne e osso, uma transposição da tradição e do texto original à sua própria voz e ao lugar periférico que ocupa dentro da tradição.

A "agressão contra o modelo" que Santiago sugere aparece na atualização do gênero feminino "Estou farta" e na sequência de imagens poéticas pós-modernas que não se limitam ao cenário único da consulta médica, mas trazem uma sequência caótica de imagens que se sobrepõem e funcionam como um fluxo de pensamento. O ritual antropófago, evocado por Haroldo de Campos como metáfora de uma tradução brasileira, atualizando o "Tupi or not Tupi" oswaldiano e modernista, está de certo modo presente na prática de apropriação de Ana Cristina Cesar que se atenta ao cânone, reescreve a seu modo material banal, cotidiano e periférico. A poeta, ao trazer a cultura de massa e as palavras de amigos e conhecidos para a sua poesia, extrapola o cânone literário e cria uma rede infinita de possibilidades de intertextos. A sua poética rejeita a pureza textual (entendida por Silviano como a pureza colonial que é superada e criticada pelos textos latino-americanos) e opta pela apropriação criadora e criativa que Santiago vê também em Pierre Menard. Em outras palavras, há o reconhecimento profundo de um texto original como um princípio organizador e que o ressignifica como ecos, reelaborações e contextos agora atualizados e reorganizados, resultando em uma poética do palimpsesto onde releitura é reelaboração e atualização.

3. A Poética da Tradução e a Tradução Poética de Ana Cristina Cesar

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

(Cesar, 2013, p. 27).

A *Ilíada* e a *Odisseia* se originaram na Grécia antiga e foram atribuídas ao lendário poeta Homero. Ambos os poemas épicos exploram os temas mais recorrentes daquele tempo e daquela sociedade, como o heroísmo, a honra e a influência das crenças orais, representando textual e poeticamente as perspectivas de mundo, os mitos e as relações interpessoais que se davam naquele período na sociedade grega. Tais obras, escritas em grego antigo, influenciaram profundamente os romanos que, através da tradução desses clássicos para o Latim ou na sua leitura no idioma helênico, amplamente conhecido, adotaram, e adaptaram ao seu contexto, muitos mitos e temas advindos da cultura grega. A *Odisseia* foi traduzida pela primeira vez para o Latim por Lívio Andronico no século III a. C. Lívio, um escravo grego, que teve a sua liberdade outorgada em Roma, foi o primeiro, cujo texto nos chegou, a adaptar o épico grego para os versos Saturninos latinos, reconhecidos como um estilo poético autóctone. Infelizmente, ao longo dos anos, muito do seu trabalho de tradução se perdeu e apenas alguns fragmentos restaram.

Quanto às línguas modernas, uma das mais antigas traduções de Homero foi a inacabada de Francesco Petrarca para o italiano no século XIV e a tradução integral para o Inglês por George Chapman no século XVII, mais especificamente em 1614. Muito embora a tradição escrita nos explicite que a tradução literária tenha se iniciado com os textos de Homero,

traduzidos ou adaptados para o Latim, registros esparsos de prática tradutória remontam ao segundo milênio a. C. e, desde então, essa atividade tem sido exercida e tratada por muitos pensadores, escritores, poetas e críticos da arte de traduzir.

Segundo o professor e tradutor Paulo Henriques Britto,

> A tradução é uma atividade indispensável em toda e qualquer cultura que esteja em contato com alguma outra cultura que fale um idioma diferente - ou seja, com exceção dos raros bolsões isolados que ainda existem no mundo, na Amazônia ou na Nova Guiné, é uma atividade indispensável em qualquer lugar. Boa parte do material que lemos em nosso dia a dia é traduzido. O operário que utiliza máquinas depende de manuais de instruções dos equipamentos que foram originariamente redigidos em outros idiomas; o médico consulta bulas traduzidas; o padre ou pastor utiliza traduções de textos sagrados. Mesmo as pessoas iletradas dependem indiretamente das traduções, pois os profissionais a que elas recorrem - médicos, advogados, engenheiros - utilizam muitos textos traduzidos (2017, p. 11).

Assim, a tradução, sendo uma atividade tão antiga quanto a própria humanidade, seguindo um fluxo ininterrupto até o presente, está ligada intrinsecamente à necessidade de comunicação, cabal entre humanos que só em casos muito excepcionais vivem isoladamente. Ela desempenha um papel fundamental na interação entre diferentes povos e culturas ao longo da história. Muito antes da invenção da escrita, a comunicação entre grupos que falavam línguas distintas já demandava a atuação de intérpretes, responsáveis por facilitar o entendimento mútuo em contextos comerciais, diplomáticos e sociais.

No entanto, a reflexão metalinguística sobre essa prática teve no período romano um lugar cultural de destaque, quando, devido também à vastidão de seu domínio, surgiu a necessidade de verter para o latim obras escritas originalmente em grego, como os textos de Homero mencionados anteriormente, uma vez que a cultura helênica, desde a expansão de Alexandre no séc. III, tornou-se uma referência civilizatória em termos da cultura dita ocidental.

Essa reflexão romana reflete um histórico momento de problematização, significativo no entendimento da tradução também no âmbito da cultura letrada, pois, além de sua função prática e quase natural, começam a surgir questionamentos sobre particularidades de enunciação de

textos traduzidos, que envolviam fidelidade, estilo e adaptação do conteúdo às especificidades culturais da língua de chegada (cf. Vieira, 2005). Pensamento que foi crucial, por exemplo, para a divulgação do texto bíblico no âmbito do cristianismo, mas também da doutrina de influentes religiões do planeta, o que tem reflexos até os dias atuais.

Mesmo com sua marcada importância, até porque o domínio da tradução sempre refletiu poderes e impactos ideológicos dos textos veiculados por essa via, tal ramo do pensamento linguístico e literário, que é também intercultural, veio a alcançar certa autonomia como área de conhecimento muito recentemente.

No âmbito universitário, os estudos da tradução consolidaram-se apenas a partir da década de 1970, quando pesquisadores passaram a sistematizar teorias e metodologias específicas para o campo. Desde então, adentrando os anos 1980 com o vigor da intensa atividade acadêmica e de formação profissional, então produzida, a disciplina expandiu-se significativamente, abrangendo não apenas a tradução técnica, audiovisual, jurídica e outras especializações derivadas da intercomunicação econômica e cultural entre nações/mercados, o que reflete a crescente complexidade das relações globais e a importância da comunicação intercultural no mundo contemporâneo, mas também no âmbito artístico da tradução de literatura que aqui nos interessa.

Segundo o filósofo, crítico literário e tradutor em língua alemã Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *A tarefa do tradutor* (2008, [1923]), uma tradução deveria sempre superar as barreiras da mera transposição linguística e da mediação de alguma mensagem na comunicação de algum tema ou ideia. Assim, no âmbito da arte literária, essa atividade teria por pressuposto a interação entre culturas, línguas e subjetividades que exprimiriam períodos históricos, experiências idiossincráticas, mas também essências estéticas/poéticas transcendentes, intrínsecos à (re)elaboração de uma obra de arte em outro contexto linguístico-cultural, componentes que passaram a ser considerados cruciais no ato de tradução:

> A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir de suas fontes, sua estruturação na época do artista e o período, em princípio eterno, de sua pervivência nas gerações seguintes. Esta última, quando ocorre, chama-se glória. As traduções que são mais do que meras mediações nascem quando, em sua pervivência, uma obra alcança a época de sua glória. Elas antes devem sua existência a esta glória do que a promovem, como supõem os maus tradutores. Nelas, a vida do original, em renovação constante, alcança um outro e mais extenso desdobramento. Tal desdobramento é, como o de uma vida originária e de nível elevado, determinado por uma finalidade também originária e superior. Vida e finalidade, cuja correlação, em aparência evidente, contudo quase escape ao conhecimento, só se revela quando aquele alvo, em prol de que agem todas as metas particulares, é buscado não no domínio próprio desta vida, mas em âmbito mais elevado. Todas as manifestações da vida, bem como sua própria meta, têm por fim não a vida, mas sim a expressão de sua essência, a apresentação (Darstellung) de seu significado (Benjamin, 2008, p. 53-54).

Esse trecho é exemplar das ideias apresentadas neste texto, em que Benjamin reflete sobre as obras, bem como sobre sua transmissão interlinguística e estética, a partir de suas origens, sua estrutura no tempo e a sua *pervivência* (aparecimento, história, presente/futuro). Quando uma dada obra de arte sobrevive, isto é, continua a existir além de seu tempo, rediviva nas gerações posteriores, ela atingiria a sua *pervivência* que, no seu ponto máximo, alcançaria o que o crítico chama de "glória". A glória não seria apenas a fama ou o reconhecimento popular de uma obra e de seu autor, mas a capacidade de continuar gerando sentido para as próximas gerações em diferentes tempos e espaços, assim como os chamados clássicos (antigos e modernos, por exemplo, Homero e Dickinson) sobrevivem aos tempos e às circunstâncias culturais, históricas e sociais de suas leituras. É nesse contexto que a tradução adentra e toma o seu sentido mais amplo para o autor.

A tradução funcionaria como um desdobramento da vida da obra original como se fosse uma extensão de sua existência em outro idioma, em outro tempo e em outra cultura, daí o seu caráter transcendente. Para Benjamin, as traduções não criam a glória da obra, mas são possíveis porque a obra a alcançou. A boa tradução, segundo ele, é um efeito da glória da obra e não a sua causa. A partir da comparação entre a forma da obra e o organismo vivo da transmissão que a sustenta, a transmissibilidade revelaria em si a participação de um plano mais profundo: a essência da linguagem. O crítico afirma que o verdadeiro propósito de toda

vida (e de toda obra de arte e de tradução) não é a simples comunicação, mas a expressão de sua essência e do seu significado mais verdadeiro. Essa *Darstellung* ("apresentação") expressa pelo termo em alemão, no contexto da tradição filosófica, provocaria uma revelação interna e significativa que poderia superar a mera exibição. O texto traduzido, para Benjamin, participaria de um processo mais elevado no qual a linguagem não apenas comunicaria, mas manifestaria essencialidades humanas (quiçá, divinas) que levariam em conta a situação comunicativa como um todo: suas origens, seus contextos e suas coerções.

A tradução, desse modo, é um gesto que pode ultrapassar os limites da comunicação entre línguas e desempenha um determinado esforço de compreensão de que o sentido, em um contexto específico de produção, pode significar algo completamente diferente em outros contextos e em outras produções, além do que a tradução deve buscar captar a forma intrínseca ao original (Benjamin, 2008). A noção de *pervivência* considera a traduzibilidade dos conceitos através dos tempos e como eles podem ser compreendidos de maneiras distintas em diferentes contextos, portanto. Esse modo de dar continuidade ao sentido da linguagem em novas formas é compreender a transmutação dos signos através dos tempos, mas também através das línguas e suas especificidades. Nessa perspectiva, o ato tradutório não apenas comunica, mas transforma e revela as potências ocultas daquilo que pretende dizer.

Quando entendemos a leitura que Ana Cristina Cesar faz da tradição literária, em alguns momentos, como declaradamente no caso de Dickinson, sua relação com o texto parece se dar de um modo diferente, que vai além daquilo que uma tradução de sentido meramente escolar produziria. Segundo pensamos, está na essência desse trabalho uma valorização do intertexto, mas também um entendimento de sua forma como pervivência. Ana Cristina não está interessada na mera transposição do conteúdo, o que ela parece almejar é reviver a glória daquele texto em sua própria vida/voz poética. É por interpretarmos dessa maneira que as considerações de Benjamin podem ser justificadas pelo trabalho não ingênuo, mas poético, que AC devota às suas fontes que são instrumentos para ela expressar a poesia, que, no seu presente,

vive/sente no diálogo como seus/suas interlocutores(as) originais, assim, o que se opera na sua atuação como tradutora possui forte analogia com sua prática poética, como delimitamos no Capítulo 1. Sua visada vai além da palavra e dos sentidos pragmaticamente definidos. Ela se opera também poética e transcendentalmente, a partir da sua vivência de como a glória daquela expressão original a toca no momento em que interage com alteridades poéticas como constataremos ocorrer sobre seu convívio com Emily Dickinson via tradução e comentários da tradução, algo a ser explorado no capítulo 3.

Essa perspectiva ilumina a importância de abordagens científicas e linguísticas no estudo da linguagem e da tradução que entendem a palavra como um signo complexo, como propõe Roman Jakobson no trecho a seguir:

> Nenhum espécime linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução de seus signos em outros signos do mesmo sistema ou em signos de outro sistema. Qualquer comparação de duas línguas implica um exame de sua traduzibilidade mútua; a prática difundida da comunicação interlingual, particularmente as atividades de tradução, deve ser mantida sob constante escrutínio pela ciência linguística. É difícil superestimar a necessidade urgente e o significado teórico e prático de dicionários bilíngues diferenciais, com uma definição comparativa cuidadosa de todas as unidades correspondentes em sua intenção e extensão. Da mesma forma, gramáticas bilíngues diferenciais devem definir o que unifica e o que diferencia as duas línguas em sua seleção e delimitação de conceitos gramaticais (Jakobson, 1959, p. 243, tradução nossa).

Segundo Jakobson, cuja relevância aqui consiste em sua grande divulgação no contexto acadêmico brasileiro contemporâneo ao de Ana Cristina Cesar, todo material linguístico exige um tipo de tradução, seja dentro do próprio sistema linguístico ou entre sistemas. O sentido é sempre construído por meio de reformulações e substituições de signos que, segundo o crítico, estreitam as relações entre a interpretação e a tradução dos signos linguísticos. O destaque para a traduzibilidade entre línguas distintas reside na necessidade de instrumentos muito precisos e que apontam para a complexidade da equivalência linguística. A equivalência nunca se dá de forma direta e natural, pois exige atenção às nuances semânticas, funcionais e contextuais dos signos. Assim, a tradução pode se apresentar como um processo interpretativo que exige um

rigor e uma consciência que, como já vimos em Walter Benjamin, dependem dos seus contextos de produção e de uma interpretação atenta também à forma do texto.

A ciência da linguagem surge para acompanhar a prática tradutória a partir do seu valor epistêmico: a tradução não é uma ferramenta de transposição literal de uma palavra em um determinado idioma para outra palavra equivalente em outra língua, mas um sistema complexo de compreensão dos significados que podem ser reconstruídos em outros sistemas sígnicos igualmente complexos. A reformulação da palavra (do signo) como fenômeno constituinte de toda língua/linguagem, segundo Jakobson, perpassa o conteúdo referencial de um texto e encontra em sua estrutura algumas sensibilidades. Em suma, entender o signo é entender a sua complexidade estruturante e os elementos constituintes de sua significação, segundo Roman Jakobson, mas também os seus contextos de produção, suas descendências, ramificações e pervivências, segundo Walter Benjamin. Isto posto, compreendemos que a tradução literária, dadas as circunstâncias da palavra que é contexto, signo e pervivência, apresenta-se como um grande desafio para o tradutor literário, pois exige dele uma compreensão sígnica, contextual e histórica das línguas em que está trabalhando para que, assim sendo, possa executar com rigor, consciência ou responsabilidade o seu ato de tradução.

Segundo Susan Bassnett, logo no início do capítulo "*Specific problems of Literary Translation*" do seu renomado livro sobre teoria da tradução intitulado *Translation Studies* (1980), o tradutor que não se interessa pelo "como" por detrás de todo processo de tradução pode ser visto como um condutor de um carro de luxo que não compreende as engenhosidades de sua máquina, isto é, as suas complexas engrenagens que a faz se mover de um lado para outro e que ele opera sem grandes dificuldades. Assim como o condutor de um carro, o tradutor poderia operar a "máquina da tradução" sem quaisquer empecilhos e assim chegar aos seus destinos escolhidos. Então, qual seria a problemática que Bassnett elucida com tal afirmativa no início do seu capítulo sobre tradução literária? A consciência da complexa engenhosidade do ato de traduzir literatura.

Ainda segundo Bassnett (1980), cuja obra manifesta novas perspectivas sobre a prática tradutória contemporâneas ao trabalho de Ana Cristina Cesar, embora não nos tenha sido possível comprovar o conhecimento que a poeta pudesse ter dessa obra, a tradução literária não poderia concentrar-se somente em regras fixas e preceitos gerais sem antes considerar a idiossincrasia de cada trabalho literário de determinado autor. Muitos críticos de tradução, como Anne Cluysenaar, já questionaram propostas tradutórias que não manifestavam uma reflexão teórica própria e que teriam levado a resultados pouco atentos aos elementos estruturais e formais de determinado texto. A teoria de Susan reivindicaria exatamente a tradução como um ato consciente diante do texto literário a ser transposto. O tradutor, por assim dizer, deveria considerar a estrutura dominante de cada trabalho de maneira individual. Tal visão estruturalista, advinda de teóricos como Robert Scholes, percebe o texto literário como uma rede de sistemas interligados dentro de sistemas culturais e linguísticos muito complexos.

Segundo George Steiner, em sua obra seminal *Depois de Babel* (2005 [1975]), este sim citado textualmente por Ana Cristina como apontaremos abaixo, a mera engenharia linguística da tradução se consolida como uma verdadeira ontologia da linguagem e uma investigação deveras complexa do espírito humano que lê, interpreta e recria o mundo em que vive. Longe de ser uma decodificação ou transporte de conteúdos entre dois signos verbais, a tradução seria entendida por Steiner como uma condição perpétua de significação que, ao longo da história do pensamento, libertou-se gradualmente das amarras de um empirismo prático e ingênuo que reduzia o próprio fazer poético a dicotomias epistemologicamente frágeis como a oposição entre “palavra” e “sentido”. A quebra dessas fronteiras rígidas, que tratavam a palavra como um mero decalque estático da realidade, remonta ao período clássico, em escritos de expressão latina sobre tradução como os de Cícero (séc. I a. C.) e São Jerônimo (séc. IV d. C.). O amadurecimento desse entendimento, revelado por esses autores, mostrou que a passagem entre línguas não ocorre a partir de uma transposição literal, simples e equivalente, mas no interior

sistemas verbais vivos e complexos histórica e retoricamente situados em que cada termo carrega consigo uma gama de significações, ressonâncias e intencionalidades.

Ao retomar a célebre tripartição de Roman Jakobson que divide a tradução em intralingual, interlingual e intersemiótica, Steiner parte de uma premissa de que a tradução não opera de maneira marginal ou posterior à linguagem, mas em uma engrenagem constitutiva e vital. A visão técnica e formalista de Jakobson seria recuperada para elevá-la a uma dimensão ontológica e quase existencial que retomariam saberes advindos de Charles S. Peirce e reelaborados por Jakobson nessa tríade que, de algum modo, compreende a tradução como a essência do significado:

> Adotando a teoria de Peirce dos signos e significados, Jakobson postula que para nós "tanto como linguistas quanto como usuários comuns das palavras, o significado de qualquer signo lingüístico é sua tradução em algum outro signo alternativo, especialmente um signo 'no qual ele está mais inteiramente desenvolvido" (a última frase é de Peirce). A tradução, então, é a inescapável, perpétua condição da significação. A tradução de signos verbais pode ser dividida em três tipos. Nós reenunciamos quando traduzimos um signo-palavra por meio de outros signos verbais no interior da mesma língua. Toda definição, toda explicação é, como mostra o modelo de Pierce, tradução. A tradução propriamente dita, ou tradução entre línguas, é uma interpretação de signos verbais por meio de signos de alguma outra língua. Por fim, diz Jakobson, existe a transmutação: neste processo "intersemiótico" os signos verbais são interpretados por meio de sistemas de signos não verbais (pictóricos, gestuais, matemáticos, musicais) (Steiner, 2005, p. 282).

Com base nas formulações de Jakobson e de seus alegados débitos em relação a Peirce, Steiner fundamenta sua visão tradutória como um processo semiótico universal que entende a transposição sígnica como um processo invariavelmente tradutório, isto é, toda e qualquer reelaboração do signo verbal pode ser entendido como uma processo de tradução, seja entre dentro da própria língua, entre línguas ou entre signos não verbais. O significado portanto não é algo estático que reside “dentro” do verbo, mas um processo de contínua transformação em outro signo. Se o sentido da palavra é a sua tradução em um signo mais ou menos desenvolvido, então a sua compreensão só ocorre pelo movimento. Não há entendimento, compreensão ou interpretação sígnica sem uma tradução interna ou externa. Isto posto, Steiner

eleva a tradução ao status de um processo quase orgânico que toma esse “movimento tradutório” como parte do processo de compreensão da palavra. Toda vez que explicamos uma ideia, estamos operando um mecanismo tradutório, para Steiner, portanto, toda comunicação é tradução.

Ao incorporar as teorias de Jakobson a partir de Peirce, Steiner postula que a tradução é a recorrente significação de um signo que só tem o seu sentido através da sua transposição para um outro signo, manifestando-se de maneiras muito distintas. No âmbito da literatura, mais especificamente da poesia, algo que muito interessa a AC e ao escopo desta tese, o conceito de “transposição criativa” também é explorado por Steiner:

> Jakobson conclui dizendo que a poesia, regida como é pela paranomásia - pela relação entre a unidade fonêmica e semântica como num trocadilho - é "por definição" intraduzível. Somente a "transposição criativa" é possível: de uma para outra forma poética no interior da mesma língua, de uma língua para outra ou entre meios e códigos expressivos bastante diferentes. Mas, embora a poesia seja, como sempre, o exemplo crítico, toda tradução de um signo linguístico é, em algum nível, uma "transposição criativa". As duas realidades primárias da linguagem como tentei defini-las são operativas nesta frase: a criativa e a camuflada. "Transpor criativamente" é alternar a aparência e a relação das coisas (Steiner, 2005, p. 283).

A ideia de Steiner sobre a tradução poética, como uma transposição criativa a partir de Jakobson, considera esse tipo de transposição além da mera reprodução mimética, mas como uma reconstrução inventiva incontornável diante das complexidades da linguagem da poesia. Ele fundamenta-se, primeiramente, no obstáculo da paranomásia, sobretudo na poesia, em que a fusão entre as dimensões fonêmicas e semânticas inviabilizariam, por definição, qualquer correspondência literal e equivalente. Por conseguinte, superando essa busca por uma equivalência estática, o tradutor assumiria a função de um mediador que recodificaria, recebendo a mensagem e alterando deliberadamente a sua aparência e, mesmo, sua relação sígnica, para postular a importância da eficácia do discurso poético no sistema de chegada. Para Steiner, essa reconstrução estende-se para toda e qualquer prática tradutória, convertendo o ato de transpor as fronteiras linguísticas em um exercício constante de criação e significação em

que se transmuta o signo para outros signos para haver comunicação, compreensão e discurso, portanto.

A prevalência desse tipo de transposição em relação à poesia refletiria na natureza essencialmente inflacionária de toda tradução, como mais adiante veremos, este seria um dado levado em consideração nas reflexões de Ana Cristina acerca da tradução do poema curto. Tal característica é compreendida por Steiner ao discutir o caráter inevitavelmente aditivo do processo tradutório, uma vez que o leitor apreende o significado implícito de forma imediata através da compactação contextual do texto original e, quanto ao tradutor, desprovido dessa imediatez, explicita o que faz subjacente e sobrepujante ao texto-fonte. Esse ímpeto de tornar manifesto o que está implícito, talvez até como um ato de explicar o que está sendo transposto, exigiria a elaboração de um contexto explicativo e interpretativo que expandiria as dimensões físicas e conceituais da palavra do original nesse processo que, segundo Steiner, expande (inflaciona) o texto de partida:

> No processo de "transferência" da tradução, perdem-se, em maior ou menor grau, a inerência dos significados, a compactação contextual, nas palavras originais, de significações plurais e até mesmo contraditórias. Desse modo, os mecanismos da tradução são primordialmente explicativos: eles explicam (ou, falando estritamente, eles "explicitam") e tornam visíveis, tanto quanto possível, a inerência semântica do original. O tradutor busca mostrar "o que já está lá". Em razão de a explicação ser aditiva, de ela não apenas repetir a unidade original mas dever criar para si um contexto ilustrativo, um campo de ramificações atualizadas e perceptíveis, as traduções são inflacionárias. Não pode haver qualquer presunção razoável de co-extensão entre o texto de partida e a sua tradução. Na sua forma natural, a tradução excede o original [...] (Steiner, 2005, p. 297-298).

Steiner articula a tradução como um processo de transferência que, por sua própria natureza, produz certo deslocamento e multiplicação de significados. Ao tornar explícito ou buscar, de certa forma, explicar o que o texto de partida deixa implícito, o tradutor desdobra essas camadas semânticas e comprimidas tornando-as em algo discursivamente acessível e/ou elucidado que, por conseguinte, está acrescido. Essa operação (seja ela explicativa ou criativa) não se esgota em uma réplica, pois se institui em contextos ilustrativos e ramificações

interpretativas que expandem o campo semântico e o elemento puramente linguístico do enunciado originário, como Steiner revelou entender como tradução "inflacionária". Diante disso, como veremos mais adiante nos ensaios de Ana Cristina, que retoma essa perspectiva inflacionária de Steiner na sua concepção de tradução, seria insustentável qualquer pressuposto de coextensão literal e equivalente entre o texto de partida e sua versão traduzida. O ato tradutório se configuraria como uma intervenção não somente linguística, mas teórica, prática e dialógica. É no ato de traduzir que entendemos que a palavra traduzida é transposta também para explicitar uma perspectiva e uma tomada de consciência do tradutor que também se revelaria em seu ato tradutório.

Conforme pudemos inferir, a teorização de Steiner acerca da relação da tradução com a tradição hermenêutica vai aparecer nos escritos de Ana Cristina a partir de uma concepção de que a tradução, como todo ato de enunciação, se faz pela linguagem em um processo complexo de interlocução e reelaboração sígnica consciente e constante. Integrando os conceitos de "transposição criativa" de Jakobson e "pervivência" de Benjamin, Steiner assume que a tradução é em essência um processo de significação em que a palavra traduzida realiza-se plenamente através da recriação e da transposição de códigos que desafiam a ideia pura da literalidade. Esse movimento de expansão criativa, e é nessa "expansão" no sentido textual que estaria a percepção de sua natureza inflacionária, indicaria talvez uma correspondência com a tese benjaminiana, no sentido de que a obra de arte que se traduz atinge um estado de "pervivência" no desdobramento vital da palavra que persiste e que vive através do texto traduzido. Steiner reelaboraria essa ideia ao postular que a natureza da tradução seria ontologicamente inflacionária e, assim sendo, acabaria por expandir, explicar e manifestar as potências latentes do texto de partida.

Por outro lado, Steiner distancia-se de algumas perspectivas mais místicas ou puramente linguísticas e estruturalistas da tradução e aproxima-se do que entendemos ser uma perspectiva ontológica e fenomenológica da linguagem (a partir de Husserl, Merleau-Ponty e

Lévinas) em que a tradução seria vista como uma mediação humana e existencial regida por uma “indeterminação radical” na qual o ato de habitar o sentido e cruzar essas fronteiras de linguagem permanece são processos ativos complexos na apreensão da essência latente do sentido da palavra de origem.

A linguagem que habita o mundo de forma física e perceptiva exige do tradutor essa sensibilidade para a materialização dos sentidos e das coerções diante da palavra a ser traduzida que, por conseguinte, se dá em um encontro entre perspectivas, elaborações da linguagem e realidades. O encontro com o outro, a relação escritor e tradutor, assumiria essa responsabilidade de acolher, ler e reelaborar o outro a partir de si, o que torna esse movimento tradutório um ato consciente de transposição e reelaboração que não se envereda na tentativa de domesticar ou reduzir a palavra do outro, mas de compreender as suas formações, sentidos e contiguidades.

As ideias de Paulo H. Britto, Walter Benjamin, Roman Jakobson, Susan Bassnett e George Steiner vêm a confirmar a tarefa profundamente complexa da tradução e a responsabilidade imensa da figura do tradutor de literatura. Britto destaca a indispensabilidade cotidiana e universal da tradução, enquanto Benjamin a eleva a um gesto quase metafísico em que se realiza a pervivência da obra através dos tempos. Jakobson, por sua vez, elabora a tradução como um processo semiótico contínuo e inevitável, no qual o tradutor reinterpreta e transmuta os signos, evidenciando que todo entendimento linguístico é, intrinsecamente, um ato tradutório. Bassnett acrescenta uma dimensão crítica e estrutural à prática, exigindo do tradutor literário uma consciência aguda sobre as amarras estéticas e culturais do texto original. George Steiner, por fim, consolida essa tradição ao conferir à tradução uma perspectiva ontológica e fenomenológica em que o tradutor assume a função de "explicitador" de sentidos outrora compactos, operando um processo inerentemente "inflacionário" que, longe de ser mera técnica, configura-se como um encontro ético com a alteridade do texto estrangeiro e uma habitação existencial própria da linguagem sob a perspectiva da "indeterminação radical". Tais

abordagens em conjunto evidenciam, com as particularidades inerentes a cada um desses autores, que a tradução literária se constitui como um campo interseccional entre linguagem, cultura, filosofia, história e arte, no qual o tradutor é, ao mesmo tempo, autor, leitor e crítico, responsável por atualizar sentidos e formas, construir significados e legitimar, através do texto de chegada que ele produz, a obra literária a ser reinserida no contexto e no tempo a que pertence.

À luz dessas ideias, muitas das quais influentes no trabalho tradutório de Ana Cristina Cesar, a tradução literária se apresenta como um mecanismo complexo que vai além da substituição das palavras de ordem literal de um idioma para outro. O processo de traduzir determinado texto é um processo complexo de adaptação, interpretação e reescrita. A obra literária que é reinterpretada, realocada e transmutada em outros códigos e contextos passa por um processo de reestruturação sígnica que é linguística, semântica e histórica. A palavra literária estrangeira em sua elaboração textual será repensada pelo tradutor, a partir dos fonemas, morfemas e sintaxes originais e só alcançará sua plenitude original quando conseguir ser refletida no texto de chegada. De maneira concomitante, a palavra é repensada a partir dos seus sentidos primários que virão a ser transformados em outros sentidos na língua do tradutor. O mesmo acontece com o contexto de produção dessa palavra que foi "parida" em um tempo e espaço muito específicos. Toda a complexidade da palavra literária se reflete na complexidade da sua transposição para outro idioma. Tal operação não reside na literalidade do verbo ou no uso prosaico do mesmo, mas na consciência de sua estrutura e das suas implicações.

3.1 A Tradução Poética de Ana Cristina Cesar

A prática tradutória de Ana Cristina Cesar transcende a mera transposição linguística, configurando-se como um instrumento de potenciação poética e diálogo intertextual em que se confundem escritores/as e tradutora em um processo de quase co-autoria. Ao escolher

cuidadosamente interlocutores como Katherine Mansfield, Emily Dickinson, John Donne, Dylan Thomas e Sylvia Plath, a tradutora-poeta (ou poeta-tradutora) não apenas transfere conteúdos de um texto de partida para um texto de chegada, mas incorpora e reavalia técnicas e recursos estilísticos próprios dos seus originais, evidenciando um método que articula rigor técnico, criatividade e, sobretudo, uma apreciação cuidadosa dos textos que estão sendo tateados por ela.

Através do uso sistemático de verbetes, exposição de experimentações vocabulares e análise crítica das interferências subjetivas, Ana Cristina externando uma espécie de negociação com as pessoas que a lêem sobre a tensão entre fidelidade e liberdade expressiva, especialmente na tradução de poemas curtos e densos, por conta de suas especificidades textuais. Ademais, sua reflexão distingue as particularidades da tradução de poesia e prosa, destacando a centralidade do ritmo e da musicalidade na primeira, em contraposição à predominância da fidelidade semântica na segunda. Seu posicionamento dialoga criticamente com as abordagens de poetas-tradutores brasileiros, como Manuel Bandeira e Augusto de Campos, expondo divergências quanto à dimensão estética, ideológica e sociocultural da tradução poética. Desse modo, a prática da tradução revela-se para Ana Cristina um campo de produção literária complexa, onde autorias e linguagens se entrelaçam numa constante reinvenção poética.

Em seu ensaio acadêmico “Até segunda ordem não me risque nada”, Flora Sussekind aborda algumas características marcantes da escrita autoral de Ana Cristina Cesar e as relações dialógicas e intertextuais do seu ofício na tradução. Primeiramente no seu texto, Sussekind enfatiza que a escrita da poeta seria profundamente marcada por um diálogo consciente e explícito com a poesia e a prosa de diferentes escritores(as) ao longo dos anos. Autores e autoras que aparecem na escrita de Ana Cristina trazem consigo suas subjetividades estilísticas próprias, constituindo uma forma da escritora deliberadamente encontrar suas próprias características e sua própria voz no exercício da escrita:

> O seu movimento em direção a uma dicção própria também parece passar por uma série de diálogos propositadamente explícitos com técnicas literárias diversas (da prosa de Katherine Mansfield à poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Francisco Alvim, Baudelaire, Emily Dickinson ou T. S. Eliot) (Sussekind, 2016, p. 9).

Esse diálogo com autores da prosa, como Katherine Mansfield, e da poesia, como Carlos Drummond, Manuel Bandeira e Emily Dickinson, não sugere uma mera influência passiva e desapercebida, mas uma apropriação ativa de técnicas literárias de personalidades autorais escolhidas de maneira deliberada, com as quais a escritora Ana Cristina interage de maneira crítica, reflexiva e intencional. Dessa forma, a poeta brasileira não se limita a imitar ou reproduzir os estilos que vai percebendo ao longo de suas leituras, mas uma assimilação consciente desses estilos e temas que acabam sendo incorporados em sua própria escrita que vai se se potencializando em um complexo processo dialógico com tais colegas de ofício. A maneira como Ana Cristina vai construindo e encontrando a sua própria dicção, por assim dizer, se estabelece no processo dialógico com as múltiplas personalidades autorais as quais ela escolhe. Sobre essa escrita que tem como base o diálogo, Sussekind afirma:

> A escrita como conversação, como fala: este é um dos traços mais característicos da escrita de Ana Cristina Cesar, cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro. Às vezes o texto até começa como recado ou relato à primeira vista coeso, mas, de repente, surgem aspas, interrogações, sugestões de interlocução (Sussekind, 2016, p. 13).

É na construção do diálogo, da conversação e da fala que Flora Sussekind percebe uma das marcas mais distintivas do trabalho literário de Ana Cristina. A crítica pontua que a poeta desenvolve um estilo que se aproxima da oralidade e rompe com a rigidez da escrita tradicional. A sua escrita estabelece, partindo dessa premissa da oralidade, uma relação mais direta (ou íntima como consideramos) com suas/seus leitores/as e autores/as que também, parece-nos, são moldados pela relação dialógica e intertextual estabelecida em seus textos. O uso de recursos como aspas e interrogações, já vistos em outros autores lidos e escolhidos por

Ana Cristina, sugeriria um processo recorrente de interlocução na escrita da autora e que envolveria esse outro na construção de sentido do texto por meio de um envolvimento ativo com a leitura e percepção dessas marcas textuais. Tais elementos funcionam como ferramentas que ora desestabilizam ora estruturam a linearidade do discurso, criando uma narrativa (ou textualidade) interativa em que o texto não é uma mera exposição, mas um convite para a interlocução.

Sobre a escolha dos autores que participam dessa interlocução direta com os textos de Ana Cristina, Sussekind afirma:

> Como Ana Cristina foi bastante seletiva na escolha de seus objetos de tradução literária, não é de estranhar, então, que esta fosse em parte, também uma seleção de interlocutores para o aprimoramento de seu método poético. Em alguns casos tratava-se de traduzir para observar mais de perto este ou aquele traço estilístico, esquema rítmico ou imagem recorrente. Já em outros - veja-se o caderno de traduções e esboços de tradução de Emily Dickinson - estreitam-se, e muito, os laços (Sussekind, 2016, p. 46).

A tradução de determinados nomes da literatura nacional e estrangeira é parte fundamental da prática literária de Ana Cristina Cesar. Para a autora, o ofício de tradução vai além de um exercício de transposição linguística; trata-se de um meio de aprofundar-se nas técnicas e nos estilos observados para, logo após, inseri-los ou absorvê-los, até certo ponto, em seu próprio modo de fazer poesia. Ao traduzir, Ana Cristina buscaria compreender e absorver as nuances estilísticas e formais das obras de outros autores, tais como o ritmo, a imagem e as estruturas textuais. A tradução, portanto, emergiria como ferramenta de aprimoramento do seu próprio estilo e método literário. O exemplo do caderno de traduções de Emily Dickinson sugere que Ana Cristina se aproxima de certos autores de maneira mais íntima e aprofundada, estabelecendo uma relação direta com suas obras. O processo de tradução não é apenas uma prática de adequação linguística de um código para outro, mas uma forma de enriquecer e refinar a sua própria poética compreendida tanto na sua poesia autoral quanto no seu ofício de tradução. Nem é preciso dizer que essas ideias foram fundamentais para o desenvolvimento de

nossa tese que procura desdobrar e desenvolver essa interpretação de Sussekind mais plenamente em relação a Emily Dickinson, além de procurar aprofundar, a partir do trabalho de outras/os intérpretes, sua hipótese de indiferenciação de métodos na criação e tradução que a poeta brasileira nos legou, mas é preciso dizer que o extrato do trabalho tradutório da poeta americana publicado em *Crítica e tradução* (2016), tomado por corpus nesta tese, não aparece referido por Sussekind que teve acesso e se refere aos cadernos manuscritos da poeta carioca.

A relação mais ou menos estreita entre o texto a ser traduzido e a poética de Ana Cristina Cesar, observada por Sussekind (2016), pode ser evidenciada tanto em seus cadernos de tradução quanto em seus manuscritos em geral a que a crítica teve acesso. Isso, de certa forma, explicitaria a íntima relação da poeta com os textos que escolheu traduzir e as técnicas que utilizou durante esse processo. Há traduções feitas a lápis no próprio livro de poesia (como alguns poemas de Anthony Barnett), outras traduções apresentam mais de uma versão (como as versões datilografadas da tradução do poema "*Do not go gentle into that good night*" de Dylan Thomas), há textos com muitas interrogações em versões quase prontas (como em muitos poemas traduzidos de Emily Dickinson), há traduções que são declaradamente consideradas bem resolvidas pela autora (exemplo do poema "*Words*" de Sylvia Plath) e outros textos traduzidos em parceria (como os poemas de Sylvia Plath que traduziu com sua colega de curso Ana Candida Perez). Alguns casos específicos, como as traduções de Emily Dickinson, Marianne Moore e William Carlos Williams, invadem seus cadernos de rascunho ou apresentam seus próprios cadernos de maneira sobrepujante, sugerindo um decisivo estreitamento entre a prática da escrita e a da tradução na poética de Ana Cristina.

Outro aspecto da sua prática tradutória de certos poetas é o convite à exposição do seu processo de leitura do poema a ser traduzido. Como nos poemas de Dylan Thomas e Sylvia Plath, observa-se que Ana Cristina guardou os rascunhos de tradução e, juntamente ao texto original, apresentou um esboço de análise no qual explicita as suas trocas constantes entre voz ativa e voz passiva e as analogias observadas e feitas que orientam a sucessão de imagens do

poema de Plath. Tal exposição crítica do seu trabalho de tradução aparece de maneira concomitante ao seu hábito de comentar os seus próprios exercícios poéticos em meados dos anos 1970 e que, de alguma forma, ressoam como uma atitude inicial perante o exercício tradutório e autoral que "parece diretamente proporcional à própria insegurança, à percepção de que ainda estava treinando a mão" (Sussekind, 2016, p. 47). Mais de uma década depois, por volta de 1982, observa-se que Ana Cristina ia na direção oposta a esse movimento primeiro.

Nas traduções de Anthony Barnett, Emily Dickinson, Marianne Moore e William Carlos Williams, Ana Cristina traz exclusivamente o seu trabalho de tradução seguido de listas de vocabulário. Algumas dessas traduções, como a de Barnett, são feitas no próprio livro com as alterações ou ambiguidades identificadas à lápis. Outras, como a de Emily, ganham cadernos próprios.

As traduções de Emily Dickinson feitas por Ana Cristina Cesar estão separadas em um caderno de tradução à parte de todos os outros cadernos, manuscritos e rascunhos e são antecedidas por uma epígrafe que consta logo na primeira página: "*The sailor cannot see the North, but knows the needle can*" (Sussekind, 2016, p. 49). Curiosamente, essa epígrafe foi retirada de uma carta de Emily para um dos seus preceptores e correspondente de longa data Thomas W. Higginson. Tal citação, em meio ao contexto da carta, parece demonstrar a apreensão de uma poeta que, mesmo sabendo da sua inerente habilidade artística e poética, ainda se sentia perdida quanto ao destino da sua própria poesia. É curioso que no ensaio "cinco e meio", nossa fonte para o trabalho da poeta-tradutora, isto é, o corpus da presente tese, seja uma epígrafe de Nabokov, a registrada no texto de *Crítica e tradução* (2016), originalmente publicado em 1999 e por nós adotado, como exploraremos no capítulo 3, o que comprova que Sussekind seguiu a leitura dos manuscritos e não do texto efetivamente utilizado por nós.

Ana Cristina talvez estivesse sugerindo aqui, sendo precedida pelos dizeres de Dickinson, que o seu trabalho de tradução também seria uma experimentação sem um rumo pré-estabelecido, embora possamos agora dizer que o seu resultado seja bastante certeiro como

projeto/produto tradutório. Após a primeira página, segue uma lista cuidadosa com os poemas a serem traduzidos de acordo com a primeira edição de Thomas H. Johnson (290, 292, 636, 998, 675, 987, 1100, 479, 216) e as traduções dos respectivos poemas: "[...] uma página para cada poema, o título em inglês no alto da folha, sua parte superior dedicada a um breve levantamento de termos mais difíceis ou ambíguos, e a uma listagem de palavras-chave" (Sussekind, 2016, p. 49).

Com acesso privilegiado aos cadernos de rascunho de Ana Cristina a partir de um contato aproximado com os seus pais, também responsáveis pelo seu acervo, Maria Luiza e Waldo Cesar, Sussekind compreende essa organização feita pela tradutora-poeta, no que concerne às traduções de Emily Dickinson, como a sua forma muito pessoal e particular de aproximar-se da poeta de língua inglesa ou talvez o seu gesto inicial como tradutora de poesia. O uso do verbete, a seleção vocabular e as mudanças de sentido que aparecem como lista na parte superior da folha, logo depois do número do poema, se apresentariam como "chaves" ou "esconderijos" que Ana Cristina identificaria na poesia de Dickinson e buscaria decifrar ou fazer uso mais frequente ao longo do seu processo tradutório. Tais recursos, segundo Sussekind (2016), funcionariam como uma espécie de "toalete" para a tradução de Emily Dickinson, isto é, o recurso à listagem, ao inventário metódico e aos quase-verbetes acompanhariam o exercício de tradução de Ana Cristina e sugeririam um preparo prévio (vide o termo toalete) que dá sustento e referência ao processo que irá seguir adiante ampliando assim as possibilidades de execução e construção do texto traduzido.

Um exemplo do recurso à listagem que pode ser extraído do caderno em questão é a tradução do poema "*Of Bronze and Blaze*" que, assim como outros poemas do caderno, não entram no cômputo do ensaio "cinco e meio" que viria a ser o ensaio publicado postumamente e que traz os poemas de Emily Dickinson traduzidos e comentados por Ana Cristina. As palavras destacadas por Ana Cristina no topo da página são "*blaze*", "*preconcert*", "*strut*",

"*stem*" e "*menagerie*" e acompanham, cada uma delas, as possibilidades de tradução em língua portuguesa como vemos a seguir:

Blaze	Chama, labareda, fogo, fogueira, luz intensa, brilho, esplendor, fulgor, arroubo;
Preconcert	Combinar previamente;
Strut	Superior, segurar com escora;
Stem	Tronco, talo, haste, pé, suporte, base (gram.), raiz, origem;
Menagerie	Coleção de animais selvagens (circo?).

(Sussekind, 2016, p. 50).

Embora este movimento inicial de buscar palavras no dicionário pareça muito óbvio quando falamos de tradução, vemos em Ana Cristina uma postura distinta diante do processo. A necessidade da tradutora recairia na experimentação no campo da linguagem para conseguir visualizar a todo momento as palavras com que trabalharia. A presença física, sob a forma de termos, listas ou verbetes, funcionaria como uma espécie de "palavras-guia" da composição para a tradutora-poeta. As palavras sugeririam possibilidades de tradução e condução das imagens no texto a ser reelaborado e, assim sendo, ampliariam o campo lexical e semântico da tradutora-poeta que os visualiza e os insere na tradução. Tal método, da listagem ao verbete em si, pode ser visto como uma espécie de mapeamento do texto de Dickinson, onde cada palavra é observada e escolhida de maneira sistemática e deliberada. O processo da busca pelas palavras e seus significados não é uma mera substituição de certas palavras por outras, mas uma exploração dos significados e das possibilidades semânticas, o que amplia as opções de tradução e cria uma base para a nova versão do poema escolhido. A metáfora do toalete, conforme já mencionamos, unida aos exemplos acima sugeriria que há um preparo prévio no terreno da tradução por Ana Cristina, assim como alguém se prepara para sair ou mesmo para dormir. A construção do campo lexical vai guiar toda a tradução e possibilitar a exploração

dessas imagens de maneira mais ampla e criativa. É a atitude experimental da tradutora que entra em destaque ao invés da obviedade da listagem de vocábulos desconhecidos pelo tradutor.

O envolvimento ativo de Ana Cristina com a linguagem passa pela escolha e manipulação das palavras para a criação de textos que refletem a sua própria voz poética e, ao mesmo tempo, respeitam a originalidade do poeta a ser traduzido. Em um movimento aproximado e quase metódico, vemos a poeta Ana Cristina Cesar usar tais recursos já explorados no processo de tradução de poesia (como vimos anteriormente) para a sua composição poética autoral. No caso do poema "Estou sirgando, mas", datado de 2 de outubro de 1983, há um quadro com um verbete em destaque no lado direito da página seguido pelo poema centralizado e uma citação entre aspas:

Sirgar	Puxar ou conduzir (uma embarcação) por meio de sirga (corda com que se puxa uma embarcação ao longo da margem).

Estou sirgando, mas
o velame foge.
Te digo: não chores não.
Aqui é mais calmo, é suave ardor
que se pode namorar à distância.
Não é teu corpo.
É a possibilidade da sombra.
Que se recorta e recobre.
Eles se desencaminham,
mas não se pode fazer por menos.
Querida, lembra nossas soluções?
Nossas bandeiras levantadas?
O verão?
O recorte dos ritmos, intacto?
É para você que escrevo, é para
você.

"My life closed twice before its close."
Emily Dickinson

(Sussekind, 2016, p. 50-51).

O verbo "sirgar" fornece, ao mesmo tempo, a imagem central do poema e o tom "à beira de" que o permeia desde o início. O poema em questão apresenta uma situação que é acentuada pelo tom de conversação que a voz lírica acentua. O "você" a quem se dirige o eu-lírico está

sempre em silêncio embora esteja sempre presente. Há um diálogo que está sendo estabelecido, portanto. Uma voz que destina aquilo que quer ser anunciado para um outro indivíduo que não se pronuncia. Outro ponto a ser observado é a presença do verbete e da citação direta antes e depois do poema, respectivamente. Tais nomenclaturas e citações, segundo Sussekind (2016), não são mera coincidência:

> Porque não é à toa que neste belo texto, cuja disposição na folha de caderno já lembra tanto a das traduções do caderno Challenge, com verbete-guia à mão inclusive, a última fala seja exatamente de Emily Dickinson. Da responsável indireta pela incorporação sistemática do verbete ao método poético de Ana Cristina Cesar. E não apenas de modo conceitual-irônico como em alguns de seus textos mais antigos [...]. Mas como uma espécie de carta de orientação. Às vezes apenas para ser posta em xeque. Ou como um interlocutor dentre outros (p. 52).

A citação direta ao poema de Emily Dickinson no final do novo poema de Ana Cristina apresentaria um papel significativo, conforme afirma Sussekind. A citação não seria apenas uma referência, mas uma espécie de direcionamento que se conecta diretamente com o estilo e a abordagem poética de Ana Cristina. Dickinson, com seu estilo único e deveras enigmático, teria contribuído para a interpretação do verbete e do poema apresentados. O uso do termo anteriormente explanado e da citação final funcionam como uma espécie de carta de orientação para o leitor, trazendo à tona questionamentos e reflexões que poderiam auxiliar na própria interpretação do poema. Ao final da leitura, a citação de Dickinson poderia ser vista como ponto de partida para repensar a interpretação de todo o texto, pois é uma voz externa que foi decididamente utilizada como um eco de uma outra voz lírica que poderia provocar uma outra experiência poética da poesia autoral de Ana Cristina que, estabelecendo um diálogo entre o eu-lírico e outra voz lírica dentro do poema, também proporia um diálogo entre a sua voz lírica e a de Emily Dickinson.

O verbete (palavra-guia) e a citação direta são, no campo da composição poética de Ana Cristina Cesar, uma apropriação do seu típico procedimento de tradução. O “sujeito-como-voz” do poema, identificado por Flora Sussekind, se afirma “em meio à tensão entre flutuação

anônima, sem sujeito pessoal e intransferível, do verbete, e a marca pessoal, a assinatura em grifo, da citação" (Sussekind, 2016, p. 52-53). Torna-se pois metódico o processo de incorporação de recursos típicos da tradução em seu processo de escrita autoral. Como já mencionamos, Sussekind teve acesso aos manuscritos da autora de maneira privilegiada, o que infelizmente não nos foi possível, adentrando o universo da palavra poética e do exercício de tradução de Ana Cristina por um viés muito informal, pessoal e intimista. Os cadernos e as anotações, em sua maioria, traziam uma despreocupação com o mercado editorial e apresentavam um laboratório de escrita, seja ela autoral ou tradutória, em que aparecem outros poemas de Emily Dickinson escritos, rabiscados e traduzidos, mas nunca de fato publicados por Ana Cristina. Os poemas ali encontrados por Sussekind (290, 292, 636, 998, 675, 987, 1100, 479 e 216) não entram para o ensaio "cinco e meio" e podem ser compreendidos como uma espécie de trabalho experimental anterior ao ensaio e ao jornal que tomaremos como corpus no capítulo 3 e que demonstram aspectos da poética autoral e do ofício da tradução poética de Ana Cristina. Isto demarca decididamente a presente tese, cujo corpus dickinsoniano adotado foi os poemas traduzidos e comentados no ensaio oficialmente publicado postumamente, "cinco e meio", e que traz os poemas acompanhados das anotações, marcações e comentários acerca da tradução feitos por Ana Cristina.

3.2 Reflexões sobre tradução por Ana Cristina Cesar

Para compreendermos o que pensa Ana Cristina sobre a tradução de poesia, numa espécie de mapeamento e sistematização de seu próprio ideário/projeto tradutório, que nos é fundamental nesta tese, selecionamos alguns ensaios críticos retirados do livro *Escritos no Rio*, publicado inicialmente em 1993 pela editora Brasiliense e posteriormente incorporado à edição *Crítica e Tradução*, que veio a lume em 1999 pela editora Ática. *Escritos no Rio*, uma seleção póstuma organizada por Armando Freitas Filho que reúne textos produzidos pela escritora entre

os anos de 1973 e 1983 e veiculados no que Armando chama de "imprensa alternativa" no Brasil que acolheu o talento jovem de Ana Cristina, evidentemente ressaltando o empreendedorismo da Editora Brasiliense, que publicou *A teus pés*, primeira publicação de poemas em livro de autoria exclusiva de Ana Cristina em 1982. Nosso recorte considerou os ensaios "pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir", "o rosto, o corpo, a voz" e "bonito demais" (Cesar, 1999), por contemplarem de modo particularmente expressivo a crítica e a reflexão de Ana Cristina Cesar acerca de questões de tradução e, mais especificamente, de tradução de poesia.

Em seu ensaio intitulado "pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir", publicado em meados de 1980 no período em que Ana Cristina Cesar estava na Inglaterra, a autora trata de maneira muito pessoal e espontânea, sendo até de mais criativa que acadêmica, sobre tradução. Inicialmente, no subtítulo "*plot*", afirma haver dois movimentos possíveis na tradução, que transitam entre um movimento mais empenhado e outro menos.

Sobre o *movimento de mais empenho*, ao qual nomeia movimento tipo *missionário-didático-fiel*, ela afirma:

> [...] empenhado no seu desejo de educar leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. As variações vão desde o *trot* (tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão literalizada. Tentação recorrente (ou às vezes recurso inevitável): explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original (Cesar, 2016, p. 266-267).

Na sequência, ela disserta sobre o *movimento não empenhado*, curiosamente numa perífrase, ou seja, sem a irônica nomeação do conceito anterior por justaposição em aposto:

> [...] livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano do país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do trot compromissado com o leitor, àquela coisa fascinante que são as "imitações" - o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê (Cesar, 2016, p. 267).

Ambas abordagens à tradução evidenciam os diferentes objetivos e estratégias no trabalho do tradutor e no seu compromisso com o texto a ser traduzido e com o leitor. No primeiro movimento, o empenhado e/ou missionário-didático-fiel, teríamos o claro intuito de tornar a cultura possível e acessível aos leitores através de um conteúdo que pode ser mais literal ou mais literário, mas que se mantém fiel à proposta do texto traduzido. No segundo movimento, o não empenhado, observamos que o compromisso com o texto original e com a propagação cultural é menor e destacam-se as criações artísticas, a confluência de vozes autorais, as invenções, as imitações e as adaptações que podem ser algo totalmente novo e desprendido de referências. À vista disso, Ana Cristina parece dar ênfase ao grau de comprometimento do tradutor com a experiência cultural e estética em suas abordagens tradutórias e vai destacar como essas atitudes perante o texto poderiam modificar ou nortear todo o processo de apreensão, leitura, interpretação e, em linhas gerais, da experiência com o texto literário como se o mesmo fosse a divulgação da cultura de determinado autor.

Partindo dessa mesma noção do texto traduzido como divulgação cultural, Ana Cristina Cesar vai tecer comentários sobre a "Elegia" de John Donne, poeta inglês do século XVI, que foi traduzida por Augusto de Campos, poeta e tradutor brasileiro e, logo depois, na década de 1980, ganhou uma adaptação para a música na voz de Caetano Veloso. Augusto de Campos, enquanto figura central do movimento concretista ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, exercia o papel fundamental de não somente traduzir com assiduidade e variedade muitos poetas em diferente línguas, mas assumir um projeto ideológico que propunha traduzir de maneira teórica e didática, o que era afinal peça integrante da ideologia de daquela tendência estética:

> A militância cultural do grupo concretista inclui a tradução divulgação como atividade fundamental. Traduções, manifestos, ensaios e até poemas concretos foram todos produções do desejo de modernizar a cultura do país, atualizar linguagens, afirmar uma evolução de formas, divulgar as figuras consideradas chaves dessa afirmação, internacionalizar e até exportar cultura como parte do processo de tomar pé (Cesar, 2016, p. 267).

A partir da tradução, segundo o que Ana Cristina chama de militância cultural do grupo concretista, temos o ímpeto de trazer para a nossa cultura a modernidade, a internacionalização e outras linguagens possíveis. Quando traduzimos um texto literário, em vista disso, estamos em contato com a cultura do outro, expandimos as possibilidades de conhecimento acerca daqueles grupos e suas respectivas práticas e atualizamos também o nosso próprio conhecimento e a nossa prática durante o processo tradutório. É um processo dialógico, intertextual e transnacional que importa e exporta a nível de cultura e linguagem.

John Donne foi um dos poetas que Augusto de Campos colocou em circulação no Brasil, buscando evidenciar, à luz da sensibilidade concretista, o seu "movimento de embaralhar cartas, misturar dominó, desmontar quebra-cabeça, com humor e autoironia" (Cesar, 2016, p. 268). O poeta inglês, considerando a sua divulgação por Augusto e pelos poetas e críticos ingleses, foi resgatado pela geração concretista e ficou "na moda", mais uma vez, no âmbito literário erudito. O mesmo poeta, entretanto, na voz de Caetano Veloso, teve outros alcances com a sua poesia.

A tradução de "*To His Mistress Going to Bed"* de John Donne vira uma canção/interpretação na voz de Caetano Veloso em 1980 e é a partir desse contexto de circulação que as possibilidades de tradução, seu alcance e seu projeto como forma específica de produção cultural mudam. Neste cenário, a divulgação erudita de Donne não é mais o cerne da discussão, como vimos anteriormente na tradução de Augusto de Campos. Nas palavras de Ana Cristina:

> Mas não se trata mais de divulgar eruditamente Donne. Também não se trata de "pura tradução". Quando Caetano canta Donne, essa combinação não revela exatamente um projeto mas tem sim uma coerência, uma consistência, uma - identidade, arrisco. Quando Caetano canta Donne, só para mim, naquela biblioteca-filmoteca-discoteca, passa um filme, um filme não, um documentário inglês da BBC sobre John Donne, que diz que Augusto podia traduzir mas Caetano não podia cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante; e que diz que Donne escreveu essa elegia ou parte

> dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles, onde meu corpo é um impedimento para o amor (Cesar, 2016, p. 269).

Sabendo que os versos de Donne remetem a uma exaltação carnal de dois amantes entrelaçados e das concupiscências humanas através de metáforas recorrentes de descobrimentos e novos mundos que eram assuntos costumeiros à época em que o poeta inglês vivia, Ana Cristina enxerga aqui uma relação de identidade entre o texto e aquele que o dissemina, no caso, o cantor brasileiro. Quando Caetano canta a "Elegia", o efeito advindo da circulação e recepção de tais formas literárias na voz do cantor não remete mais ao erudito no sentido de remeter ao velho poeta John Donne, mas sim de "identidade com a tradução de Donne" que se resvala em outros temas e efeitos de sentido a partir da canção, como no "desejo", no "arrepio" e "na mistura 'metafísica' das grandes abstrações e dos grandes tesões" que, de maneira semelhante ao que fazia o poeta inglês em seu tempo, dialogam com o contexto cultural, histórico e social de Caetano Veloso (Cesar, 2016, p. 273). É como se a partir de um mesmo texto, o fragmento recortado por Caetano produzisse um diferente efeito visceral, que agradava mais a Ana Cristina do que o mesmo poema no livro de Augusto de Campos.

Na resenha que faz ao livro *Folhas das Folhas da Relva*, de Walt Whitman, traduzido por Geir Campos com prefácio de Paulo Leminski, lançado em 1983, talvez uma das primeiras aventuras suas como crítica de traduções, Ana Cristina oferece um bom exemplo de que a liberdade tradutória e de sentimentos que ela já intuía na relação autor-tradutor (o que sinaliza nos muitos exemplos de Álvaro de Campos, leitor de Whitman), não deveria relaxar em relação à forma, que seria o corpo do poema original.

Explorando as escolhas de alguns tradutores/intérpretes (Borges e Fernando Pessoa) de *Leaves of Grass* de Walt Whitman, Ana Cristina observou que eles exerceriam papéis distintos em relação ao texto traduzido. Jorge Luis Borges, conforme aponta, adquiriria uma postura de extrema atenção à forma com um gesto de incorporação muito mais literário do que pedagógico

ao manter o verso longo, o ritmo expansivo e a eloquência verbal de Whitman, buscando preservar a dimensão corporal e exclamativa do poema original sem cortes. Essa permanência da cadência whitmaniana foi valorizada por Ana Cristina, porque a voz autoral, a corporeidade poética por assim dizer, deveria ser correspondida no texto traduzido. É o texto que pervive através da tradução. A manutenção dessa voz por Borges seria aquilo que ele não teria deixado ser reduzido apenas por um objetivo divulgador, tendo ele se (pre)ocupado com a materialidade métrica que reafirma o estilo retórico e a voz efusiva (no sentido de derramada) nos longos versos do poeta. Ainda segundo Ana Cristina, o tratamento mais apaixonado e indireto de Álvares de Campos, heterônimo pessoano, em relação aos versos de Whitman, também teriam corporificado sua essência.

Por outro lado, Geir Campos, cuja tradução motivou a resenha, acabou por escandir (decompor) os versos longos de Whitman em unidades fragmentadas, mais curtas, o que, segundo Ana Cristina, teria quebrado a fluência exclamativa do poeta romântico e enfraqueceria a dimensão retórica e expansiva dos seus poemas. Ao privilegiar a acessibilidade a um público dito não erudito nessa tradução entrecortada e sintética, Geir Campos teria sacrificado a materialidade formal da poesia de Whitman, de modo que o livro deixaria de se apresentar como um objeto arquetípico e passaria a circular com um tom mais convencional. Nessa corajosa crítica de Ana Cristina, é possível perceber a valorização da relação íntima com o original em sentido, mas também na sua materialidade.

Já no seu breve ensaio intitulado “bonito demais”, publicado em 1983, Ana Cristina disserta sobre a poesia provençal traduzida por Augusto de Campos e o posicionamento do poeta-tradutor perante a sua tradução. Sobre a edição bilíngue do livro *Mais provençais*, ela afirma haver apenas seiscentos exemplares do livro circulando pelo país e que tal edição faz “subir à cabeça” um sentimento de urgência sobre a “maltratada questão da tradução de poesia” (Cesar, 2016, p. 290). A crítica de Ana Cristina reside no posicionamento de Augusto de Campos perante a sua tradução, que transita entre a competência do *Scholar* e a consciência da

tradução como ato político. Sobre isso, ela afirma que, dentre os poetas-tradutores, Augusto é aquele que mais explicita as suas opções de tradutor como militância.

Tomando o livro *Verso reverso controverso* de 1978 como exemplo, ela afirma haver na coletânea de poemas traduzidos uma espécie de didática estritamente poundiana e soluções impecáveis que já traziam a poesia provençal como destaque e que essa é uma paixão antiga de Augusto que retorna com a publicação de *Mais provençais*. O livro traz uma introdução do próprio poeta-tradutor acerca da história dos poetas provençais do século XII que, segundo ela, "reconfirma" a modernidade dos versos traduzidos com a tradução de duas canções de Raimbaut d'Aurenga e dezoito canções de Arnaut Daniel. Sobre a edição, ela afirma haver um primor gráfico de Cleber Teixeira, ao qual chama de "poeta-tipográfico-editor-visionário", que imprime manualmente essa e outras edições de outros poetas traduzidos.

Ana Cristina encerra o ensaio afirmando:

> E a urgência sobe outra vez: traduzir poesia, como diz Augusto (e agora num tom menos estrito e didático do que antes, quando Pound parecia presidir a fúria nossa contra o "subdesenvolvimento cultural"), não é exercício de divulgação; é sim um modo de ler criticamente a obra, "quem sabe até revivê-la em alguns momentos privilegiados" (Cesar, 2016, p. 291).

O trecho em questão explicita a visão crítica de Ana Cristina sobre a tradução de poesia e sugere que o processo tradutor não deve ser tomado como um simples exercício de divulgação cultural, portanto. Em vez disso, traduzir se torna um ato crítico e uma forma de leitura ativa e engajada que busca apreender e conceber a obra original em sua amplitude. A menção a Pound aponta para uma mudança de tom em relação aos períodos anteriores que, de certa forma, viam a tradução como uma prática para combater o subdesenvolvimento cultural e, assim sendo, promover o conhecimento de poetas e de suas respectivas culturas. Para ela, a tradução seria vista como uma prática reflexiva e criativa em que o tradutor é também co-criador e capaz de reavivar poéticas e procedimentos autorais advindos da obra original em suas traduções. A tradução demonstraria uma capacidade de reviver a obra a partir da recriação

de suas estruturas formais, conteúdos significativos e poeticidade do texto de partida em um novo contexto que respeitaria e dialogaria com a essência daquilo que estava sendo proposto.

Nos textos de *Escritos no Rio*, que apresentamos criticamente acima, podemos registrar a perspectiva de Ana Cristina acerca da literatura, da tradução e da própria autoria através de textos veiculados de maneira independente na imprensa alternativa. Esses textos circularam majoritariamente em jornais e revistas literárias que eram, de certo modo, desprendidos de finalidade exclusivamente acadêmica. Entre os anos de 1973 e 1983, suas perspectivas acerca da tradução foram tomando forma, consciência e robustez a partir de suas novas leituras também resultantes de seu ingresso na universidade de Essex na Inglaterra no final dos anos 1980.

É a elaboração de textos e ensaios advindos desse contexto acadêmico que foram reunidos postumamente em *Escritos da Inglaterra*, livro composto por uma seleção de estudos e reflexões realizados por Ana Cristina Cesar sobre a tradução de textos literários em poesia e prosa na modernidade durante o curso de literatura "Teoria e Prática da Tradução Literária" realizado na Universidade de Essex, Inglaterra, nos anos 1979-1981.

Segundo Armando Freitas Filho, poeta que escreveu o texto para a contracapa da primeira edição dos ensaios em questão, a obra se configura como "um livro de poeta que não quer ser *scholar*", isto é, seriam textos de cunho pessoal que fugiriam da tradicional escrita acadêmica e dos rigores metodológicos com novas maneiras de expressão e teorização da tradução e da escrita poética sujeitas a revisões e ironias que partiriam espontaneamente da própria autora. Abaixo, procuramos produzir uma síntese dos principais ensaios da edição que são preciosas contribuições da atuação da poeta-tradutora Ana Cristina Cesar na área da tradução.

Logo nas palavras iniciais em que ela apresenta seu trabalho de introdução, tradução e notas do conto "*Bliss*" de Katherine Mansfield, percebemos a intenção da tradutora-poeta em explicitar suas técnicas ao utilizar as notas de rodapé (ou "notas de pé de página", como ela prefere chamar) durante toda a extensão da tradução como elementos substanciais para sua

escrita e para a estrutura do próprio texto, convidando o seu leitor a prestar a devida atenção naquilo que ela diz nesse espaço, pois é ali que se expressa a sua prática tradutória como um todo. Segundo ela,

> [...] as notas, essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria substância do texto. Trata-se, na realidade, de uma dissertação formada por notas de pé de página, expressão essa que deixa de ter propriedade, uma vez que as notas ultrapassam o espaço reduzido de um pé de página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado (Cesar, 2016, p. 326).

As notas, portanto, acabaram tomando uma proporção muito maior e ficaram mais extensas do que a própria narrativa original em Inglês e a sua tradução para o Português. Elas revelam tanto gradual quanto pormenorizadamente todo o processo de tradução que estava sendo efetuado ou, segundo as palavras da própria autora, "os movimentos da mão e da mente do tradutor" e do "pensamento durante a tradução" (Cesar, 2016, p. 327). Neste ensaio de tradução e notas ficou patente e justificável para nós, pela primeira vez, o pleno exercício no trabalho tradutório de Ana Cristina daquele caráter inflacionário do texto traduzido, tal como ela leu em Steiner, como nominalmente explicitado em "a tradução do poema curto". Para nós, diante desse texto, foi o primeiro momento em que atentamos também para a indissociabilidade entre tradução e comentário na obra tradutória de Ana Cristina. A tradução para Ana Cristina, a partir do que fica claro neste ensaio, é *tradução-e-notas* assim inseparáveis. É nesse duo que se concretiza o importante papel da interlocução com quem a lê, o que nos ficou comprovado depois pela interpretação de Marcos Siscar que trataremos ao fim deste segundo capítulo da tese.

Além disso, são os comentários que podem revelar a gênese do interesse de Ana Cristina pela literatura que traduz e a insistência em determinados pontos a serem reconfigurados e reelaborados no texto de chegada, tudo o que nos explicitam características muito particulares de uma tradutora que também escreve poesia e conhece os recursos linguísticos e literários, além testemunharem um competente gesto de crítica literária atento aos

elementos extratextuais como a biografia e interpretações estilísticas. Como ela mesma confessa:

> [...] na qualidade de autora, essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz. E, na qualidade de tradutora - alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor -, não consegui deixar de estabelecer uma relação pessoal entre "Bliss" e a figura de KM (Cesar, 2016, p. 328).

Aqui, temos uma possível declaração de Ana Cristina sobre a sua postura pessoal perante a escrita literária a partir de duas perspectivas distintas: daquela que escreve o texto literário (autora) e daquela que o transpõe para outra língua (tradutora). Enquanto autora, diz-se "ser seduzida" pela intersecção da ficção e da autobiografia, o que pode nos revelar muito sobre o seu fazer poético em sua poética pessoal. Enquanto tradutora, porém, ela nos revela não somente o estabelecimento de uma relação pessoal entre o conto traduzido e a figura da autora que o criou, o que nos sugere uma inclinação para as relações biográficas que podem ser estabelecidas com a obra de determinado escritor a ser traduzido, mas sobre o próprio papel de tradutora que, segundo ela, seria "alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor". Isto é, a compreensão (absorção) inicial do que seria específico de determinado autor em sua singularidade para a então transposição (reprodução) em outra língua dessa mesma idiossincrasia identificada.

Em "*Bliss*", especificamente, Ana Cristina afirma estar mais interessada nas questões de *dicção* e *tom* que perpassam a narrativa e se relacionam com a oposição entre o poético e o prosaico que estão imbricados com o tema da obra e seu significado mais profundo, algo além do que uma tradução literal. Em dois momentos da introdução, ela nos explicita a sua intenção em se aproximar e reconhecer as particularidades semânticas e poéticas do texto a ser traduzido e se distanciar da pura transposição das palavras para outro idioma. Em primeira instância, ela afirma:

> Nesses trechos, eu me preocupava mais com o estudo da dicção e do tom do que com uma tradução exata, o que me levou a empregar palavras portuguesas

> mais ricas e também recursos de natureza poética. Algumas vezes não hesitei em traduzir palavras inglesas de uso comum por termos, em português, de caráter inteiramente literário, desde que o resultado obtido resultasse "natural" e corrente (Cesar, 2016, p. 330).

À vista disso, para Ana Cristina, o cerne da preocupação inicial com essa tradução seria o estudo da articulação das palavras e da maneira como as mesmas se arranjariam, interagiriam e construiriam sentido no texto, o que a levou a buscar recursos de natureza poética para que a linguagem estivesse mais próxima da experiência literária na língua original::

> Por vezes, tive que enfrentar problemas de caráter genérico bastante frequentes na tradução de prosa, do inglês para o português. Entre eles, o comportamento linguístico específico do pronome em ambas as línguas [...] e a tradução de diálogos, especialmente quando continham expressões idiomáticas e objetivavam a caracterização [...]. Outras vezes, me deparei com formas de expressão tipicamente anglo-saxônicas ou com recursos estilísticos que simplesmente não existiam em português. Uma tradução exata tornava-se, assim, impossível e tive que empregar a forma semântica mais aproximada, ou então a paráfrase (Cesar, 2016, p. 330).

Deparando-se com as especificidades de ambas as línguas, a tradutora-poeta se viu na impossibilidade de uma tradução exata e na necessidade de se lançar mão de recursos semânticos e interpretativos (de paráfrase, enfim) para reelaborar não somente aquilo que estava sendo expressado, mas nas formas pelas quais aquilo estava sendo expressado para produzir determinado sentido.

Dentre os tantos ensaios presentes em *Escritos da Inglaterra,* selecionamos os ensaios "o ritmo e a tradução da prosa", "bastidores da tradução" e "traduzindo o poema curto" pela preponderância e detalhamento de seu próprio entendimento de tradução literária que pode ser lido nas entrelinhas desses textos. Tais abordagens organizam os estudos teóricos de Ana Cristina desenvolvidos majoritariamente durante a sua estadia na Inglaterra, na universidade de Essex, e fornecem subsídios suficientes e conscientes para um panorama crítico sobre os desafios técnicos e estéticos da prática tradutória na perspectiva da poeta-tradutora, desde a autonomia rítmica da prosa machadiana até o paradoxo da "inflação" semântica na tradução de poemas densos e curtos de autores como Dylan Thomas e Sylvia Plath. Por outro lado,

reservamos o ensaio "cinco e meio" que compreende a tradução dos poemas de Emily Dickinson, também presente nesta mesma coletânea ensaística, para o último capítulo desta tese, de modo a nos propiciar uma compreensão a partir dos próprios pressupostos de Ana Cristina para seu trabalho com a poesia de Dickinson e a representação dessa interlocutora com quem Ana Cristina estabeleceu laços poéticos e tradutórios profundos. Assim, o desenvolvimento dos ensaios a seguir compreende uma extensa jornada teórica, crítica e auto reflexiva que iluminarão nossa análise da tradução dos poemas de Emily Dickinson em "cinco e meio" e que constituem o corolário dessa revisão de literatura que procedemos em relação a sua obra de criação e de crítica tradutória, buscando uma melhor delimitação de seu trabalho com Dickinson.

No ensaio "o ritmo e a tradução da prosa", Ana Cristina Cesar apresenta as suas concepções sobre a percepção de haver um ritmo presente em textos em prosa que se diferencia do ritmo da poesia e como esse ritmo poético e prosaico aparece ou não na tradução desses textos, especificamente nas traduções de *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis para a língua inglesa.

Quando lemos um romance, segundo Ana Cristina, parece permanecer em nós uma certa melodia, um ritmo narrativo, que flui e retorna como uma espécie de canção. O mundo do romance, portanto, parece se organizar em torno dessa corrente sintática que apresenta uma coerência de ordem musical. O ritmo da narração permanece em nós como uma memória particularmente viva, pois é pensado e orquestrado de maneira coercitiva e deliberada a partir das inúmeras possibilidades rítmicas do texto. Isto é, na presença de uma *voz* que narra, há também a presença de um *como* se narra que se entende como aquele que determina o ritmo e o tom da narrativa, questões que Ana Cristina já afirmou ter considerado ao traduzir o conto "*Bliss*" de Katherine Mansfield, por exemplo, e que observa de maneira análoga na escrita de Machado de Assis ao colocar o narrador como protagonista constantemente presente na progressão narrativa e que por vezes contesta tanto sua própria narração como as convenções literárias a ele impostas. Tais características e posturas perante o texto literário devem ser

observadas a fim de elucidar particularidades textuais que, de alguma forma, também podem aparecer na tradução se forem estudadas e adotadas pelo tradutor atento. Sobre a postura do tradutor, Ana Cristina afirma:

> Todo mundo sabe que, em poesia, o tradutor deve levar em conta, acima de tudo, o ritmo. Em prosa, o caso é diferente: o tradutor tende a concentrar-se em problemas semânticos. O tradutor de prosa não se preocupa tanto com a reprodução de efeitos rítmicos, como o tradutor de poesia. Pode-se afirmar que aquele tradutor não se pode dar ao luxo de aprofundar seu trabalho até esse nível, por razões ligadas à extensão da obra, ao tempo que ele dispõe, e até mesmo a problemas de *marketing* (Cesar, 2016, p. 413).

As questões fundamentais que diferenciam a tradução da prosa e da poesia levam em consideração, à vista do que afirma Ana Cristina, as particularidades de cada gênero e do trabalho tradutório. Enquanto tradutor de poesia, o indivíduo deve considerar principalmente o ritmo, pois ele é parte intrínseca da estrutura do poema e essencial para a experiência estética do leitor. Já na prosa, a preocupação maior se dá na fidelidade aos significados e ideias transmitidos no texto original e, assim sendo, devem ser a prioridade para a clareza e a coerência da narrativa. Cabe ao tradutor, a partir das limitações e/ou características específicas de cada texto e seu respectivo gênero, observar tais questões e adaptá-las ou não ao seu processo tradutório que já apresenta suas próprias dificuldades inerentes à prosa, como o volume de texto a ser traduzido, os prazos de entrega do seu trabalho e questões mercadológicas. Parece-nos que a tradução poética, aos olhos da tradutora e poeta, está mais para a recriação artística que leva em conta a experiência estética a partir do poema, enquanto a tradução de prosa tende a ser mais pragmática e funcional voltando-se para a transmissão de determinado conteúdo de maneira clara e objetiva, esquecendo-se, por vezes, dos elementos estilísticos mais refinados durante esse processo.

Acerca do ritmo da prosa e da poesia que devem ser considerados pelo tradutor atento, Ana Cristina cita o crítico literário e filólogo espanhol Amado Alonso:

> Eis aqui, agora, um traço capital: os limites da entidade rítmica que chamamos verso não são condicionados pelos limites do sentido. Um verso, unidade

> rítmica, não é necessariamente uma unidade sintática: não é uma oração, não é o sujeito nem o predicado, não é a subordinante nem a subordinada, não é um grupo sintático menor, um membro de enumeração, um complemento preposicional. De um lado ficam as pausas rítmicas do verso; de outro, as sintáticas do sentido [...]. Com muita frequência, ao se empenhar o poeta em construir sua figura rítmica — o verso —, ele viola as normas sintáticas da língua (Alonso *apud* Cesar, 2016, p. 414, tradução nossa).

A partir dos conceitos centrais de Alonso, Ana Cristina discute a autonomia do verso em poesia em relação às normas da linguagem como um todo. Argumenta-se que os limites rítmicos presentes no verso não estão necessariamente subordinados aos limites da sintaxe, ou seja, o verso, enquanto unidade rítmica, não necessariamente coincide com uma unidade sintática, como uma oração, um sujeito, um predicado, etc. Observa-se, de maneira oposta, que as pausas rítmicas do verso frequentemente divergem das pausas sintáticas do discurso e que o poeta recorre à transgressão consciente das normas gramaticais para alcançar determinada configuração rítmica. Essa ruptura intencional evidencia que a construção do verso está mais vinculada à estética rítmica e sonora do que às normas linguísticas de determinado idioma. Isto posto, parece-nos que o ritmo da prosa tende a manter um maior alinhamento com as normas sintáticas da língua a qual o escritor está construindo o seu texto pela própria natureza do gênero textual embora ele não esteja totalmente isento de explorar os seus recursos rítmicos para alcançar efeitos estéticos e discursivos. Tais observações devem ser consideradas pelo tradutor que, seja em poesia ou em prosa, enfrenta os desafios e responsabilidades que transcendem a mera transposição de sentido de um texto para outro. O ritmo se faz elemento essencial da estética do texto literário e caberá ao tradutor preservá-lo ou recriá-lo de forma a manter a experiência estética do leitor na língua de chegada.

Nesse ensaio em questão, Ana Cristina considera duas traduções de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis para a língua inglesa para tecer os seus comentários sobre o ritmo da prosa na tradução em detrimento ao ritmo poético. Ao se fixar nos expedientes rítmicos de Machado, nota-se que, curiosamente e até contraditoriamente, ela parece atribuir algo de poético nesse expediente habilmente trabalhado pelo autor. As traduções que foram

tomadas como corpus para a sua reflexão foram os textos traduzidos de E. Percy Ellis em 1955 e de William L. Grossman em 1973. Ambos os textos foram equiparados a fim de demonstrarem a percepção dos tradutores para os padrões rítmicos de Machado Assis em sua obra a partir da sua verborragia e de "uma tendência à frase longa e tortuosa, à enumeração, ao paralelismo sintático amplo" (Cesar, 2016, p. 416).

Tais recursos estilísticos são observados por Ana Cristina como obsessões do autor que podem ser confundidos como redundância ou idiossincrasia se não "disfarçadas" por ele, que é o grande estilista do seu texto. Se acompanhamos os olhos atentos da ensaísta crítica, portanto, as obsessões estilísticas em um texto em prosa "deverão ser mantidas sob controle, de forma a não entrarem em conflito com a fluência", enquanto o texto poético traz tais recursos (obsessões) de maneira mais aparente e sem tantos percalços a nível de identificação e compreensão. Em outras palavras, a ensaísta pontua que, na tradução da prosa, essas características precisam ser tratadas com cautela para preservar o equilíbrio entre a estilização e a fluência, evitando que se tornem obstáculos à leitura. Enquanto isso, no texto poético, essas "obsessões" estilísticas podem ser mais evidentes e aceitas, já que o gênero frequentemente permite maior liberdade para tais estruturas.

Ao decidir usar mais palavras, reproduzir com ousadia as longas frases de Machado, usar insistentemente as conjunções e, de certa forma, "não se assustar" com o tom retórico que foi usado pelo escritor brasileiro no texto original, William Grossman se aproximaria da identidade literária de Machado de Assis na sua tradução em 1973. Percy Ellis, no entanto, tenderia a usar menos palavras e daria indícios de se sentir impaciente perante os excessos de Machado, o que diminuiria o impacto rítmico na sua tradução em 1955 e o distanciaria da identidade literária machadiana. Em determinado trecho da narrativa, Ana Cristina ainda observa que WG (como ela se refere a William Grossman) não somente transpõe os paralelismos do texto de partida nos trechos em que os mesmos aparecem, mas implementa tal recurso estilístico em momentos da narrativa que julga necessário:

> [...] neste trecho WG introduz um paralelismo que não existia no original, como se estivesse absorvendo os ritmos de Machado de Assis: é um caso interessante de oposição entre literalismo (PE) e fidelidade (WG) do ponto de vista rítmico. Posso, por fim, generalizar e afirmar que, contrariamente à minha primeira impressão, a tradução de WG demonstra maior consciência do ritmo, reproduzindo com mais eficiência os movimentos sintáticos que são essenciais na prosa de Machado de Assis (Cesar, 2016, p. 426).

O trecho destaca as distintas abordagens em relação ao ritmo na prosa de Machado de Assis e como ambas partem de perspectivas em relação à identidade autoral. Enquanto um tradutor (PE) adota um literalismo mais rígido e prioriza a fidelidade ao conteúdo sem considerar de maneira mais aprofundada os padrões estilísticos rítmicos do original, o outro tradutor (WG) demonstra maior interesse e sensibilidade ao ritmo da obra, até mesmo criando estruturas estilísticas que capturam os movimentos sintáticos característicos do autor brasileiro. O exemplo que Ana Cristina traz para tal afirmação, a introdução de um paralelismo que não está presente no texto original e que WG decide inserir no texto traduzido, sugere que o tradutor não busca apenas a transposição literal das palavras, mas maiormente a reprodução de uma experiência estilística e estética do texto que é essencial na prosa de Machado de Assis. Convém notar que a exaltação dessa recriação da experiência estética do original por parte do tradutor acaba por sinalizar a preferência de Ana Cristina para essa maneira de traduzir.

No ensaio “bastidores da tradução”, Ana Cristina apresenta uma resenha em que explicita diferentes modos de traduzir, a partir dos livros *Poemas traduzidos* (talvez a reedição de 1978 pela Editora José Olympio), de Manuel Bandeira, e *Verso reverso controverso* (1978), de Augusto de Campos. Suas questões norteadoras aparecem logo no início do ensaio e levantam discussões acerca da militância cultural de ambos os poetas, os problemas relativos à tradução de poesia em geral e os contextos sociais definidos que circundam esse tipo de tradução.

Começando com Manuel Bandeira, um antigo “interlocutor” de Ana Cristina, como já notamos no primeiro capítulo desta tese, ela tece algumas observações sobre a edição de *Poemas traduzidos* e afirma que a antologia não é bilíngue e nela aparecem somente os poemas

traduzidos sem os textos originais de aproximadamente 57 poetas, o que a leva a conjecturar estarmos "na realidade, nos defrontando com um livro de poesias de Manuel Bandeira" (Cesar, 2016, p. 450-451). Na obra, Bandeira não traz referências, notas, prefácios ou textos originais, mas convida o seu leitor a esquecer qualquer problema porventura existente nos poemas e, de alguma forma, centrar sua atenção essencialmente na fruição da leitura dos próprios textos. A voz que ressoa e dá unidade ao livro é, acima de tudo, a voz de Manuel Bandeira. Toda a seleção e técnica da tradução são direcionadas pela necessidade de expressão a partir de temas que atravessam a própria obra do poeta brasileiro, como a morte, o sofrimento, a melancolia, a sensualidade e a mulher. Para Ana Cristina, "o efeito imediato dessa unidade temática é o desaparecimento das diferenças entre os autores, através da presença literária de Manuel Bandeira" (Cesar, 2016, p. 451).

Sobre a prática tradutória de Bandeira, Ana Cristina revela ter feito "descobertas interessantíssimas". Primeiro, sobre o soneto de e. e. cummings intitulado "*Unrealities*", ela afirma que o mesmo foi "desmodernizado" pelo poeta e transformado em um poema romântico que inicia cada verso com letras maiúsculas, apresenta alteração na pontuação original, tem seus adjetivos suavizados e uso de um vocabulário mais rebuscado e afinado com a tradição poética romântica. Embora o tema se mantenha, o poeta norte-americano e toda a sua singularidade poética, com marcante uso de expedientes gráficos e visuais, parecem desaparecer inteiramente no poema traduzido.

Já sobre o soneto "*Remember*" e o poema "*Song*" de Christina Rossetti, Ana Cristina afirma crer que ambos foram traduzidos "adequadamente", pois foram apresentados como fortes poemas de amor e morte que não "traem" o espírito do original. Em ambas as críticas, a tradutora-poeta deixa transparecer o seu próprio entendimento acerca da tradução de poesia que dialoga com a autenticidade dos autores traduzidos e a singularidade do poema como objeto estético autônomo submetido, no entanto, à interpretação e incorporação do tradutor à sua própria poética. A descaracterização de um texto moderno para atribuir em seguida

características românticas ao mesmo, como no caso da tradução de e. e. cummings, resultaria em uma descaracterização da própria experiência estética e das singularidades do poeta norte-americano pela idiossincrática maneira que o tradutor interpreta sua poesia.

Ana Cristina, a partir dessa apresentação geral das traduções de Manuel Bandeira, reflete sobre a postura do poeta perante a tradução com a pergunta "O que poderia, porém, ter ditado tal discrepância entre poeta e tradutor?" (Cesar, 2016, p. 452) e a partir dessa indagação tece algumas possibilidades. A sua pergunta parece uma tentativa de compreender como essas duas facetas de poeta e de tradutor se conectam e se distanciam, apontando para uma possível tensão entre o ato de traduzir e o ato de fazer poesia. As hipóteses são levantadas considerando a possível fixação do poeta em determinados temas, a sua relação particular com o ato da tradução que pode ser considerado um desafio técnico em que a sua subjetividade pode se expressar livremente ou ainda a modernidade como uma espécie de fardo para a intensa subjetividade do poeta. Tais possibilidades caracterizam as tomadas de decisão de Manuel Bandeira perante a tradução e talvez nos explicitam atributos muito particulares do poeta-tradutor perante o verso, seja ele criado ou traduzido, como a sua possível obsessão por determinados temas que restringiria de alguma forma a sua liberdade criativa ou mesmo a sua técnica tradutória; a tradução de poesia como um espaço para o poeta expressar a sua subjetividade de maneira mais livre e desimpedida, mas também limitando a sua liberdade em alguns momentos pela exigência de uma certa fidelidade ao texto original, o que refletiria a dualidade entre o equilíbrio da técnica e da inspiração/expressão artística; o peso que a modernidade exerce sob Bandeira com suas demandas por inovação e ruptura e como isso refletiu na tradução de poesia como uma extensão dessa modernidade que, ao mesmo tempo que conecta, rompe com algumas tradições e referências anteriores.

Ainda acerca da marcante subjetividade de Manuel Bandeira na sua prática de tradução poética, Ana Cristina pontua de maneira mais enfática a tradução dos poemas de Emily Dickinson pelo poeta brasileiro:

> O poeta também traduziu cinco poemas (número mágico) de Emily Dickinson. Pondo de lado os problemas relativos à modernidade, posso reconhecer, nessas traduções, o compasso simples e enxuto da autora, o padrão rítmico, as rimas bem marcantes de seus poemas, uma densidade de expressão que não dá margem a qualquer tipo de sentimentalismo. A individualidade do autor (original) está constantemente se dissolvendo neste livro - o que não é nada difícil de entender e de justificar. O resultado é desconcertante e parece indicar uma prática de tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito (Cesar, 2016, p. 453).

O que Ana Cristina nos explicita a partir das traduções da poeta norte-americana por Manuel Bandeira é que há uma tentativa do poeta em manter algumas características próprias do poema original, como o seu estilo mais enxuto, o ritmo, as rimas bem marcadas e a densidade de expressão que não dá espaço para sentimentalidades. Mesmo com essa tentativa, os poemas traduzidos parecem "dissolver" a individualidade do autor original pela obsessão do poeta-tradutor em um tema favorito. Isto é, neste processo de absorver o poema original e reconfigurar determinados temas de sua preferência a partir de suas próprias convicções e visões de mundo, Manuel Bandeira estaria se distanciando essencialmente da poesia de Emily Dickinson e de como a poeta (e não ele) enxergava o mundo ao seu redor.

É preciso dizer que, por algum tempo, quando lemos pela primeira vez este ensaio na confecção desta tese, parecia ser esta uma crítica pesada ou negativa à prática poético-tradutória de Bandeira. De modo que chegou a nos parecer haver uma inclinação mais positiva em relação à prática de Augusto de Campos. Mas quando apreciamos a tradução de Emily Dickinson em "cinco e meio", ficou clara a força desse modo de traduzir bandeiriano em sua prática, como alguns posicionamentos da tradutora, destacados no capítulo 3 desta tese, explicitarão.

Por sua vez, quando Ana Cristina passa a tratar da antologia de versos traduzidos por Augusto de Campos, ela destaca um movimento empenhado e intencional que, acima de tudo, "faz muito mais do que uma simples glosa métrica" (Cesar, 2016, p. 453). Para ela, esse tradutor, imbuído de uma inspiração poundiana ou, talvez, seguindo o paideuma de Ezra

Pound, busca ordenar a informação para que os leitores subsequentes venham a descobrir de maneira rápida e acessível os pontos vitais da poesia. Esse poeta-tradutor estaria munido de uma missão engajada e política de não somente traduzir, mas de organizar didaticamente os poemas traduzidos, distribuindo-os em seções diferentes com introduções críticas muito específicas e trazer o contexto social de cada poema/poeta. Além disso, os textos traduzidos são acompanhados dos textos originais como que convidando seus leitores a compararem os poemas dispostos na página e a aprenderem pelo cotejo entre original e tradução. A atitude de Augusto de Campos perante o texto traduzido, segundo Ana Cristina, é muito mais voltada ao engajamento didático e político, portanto:

> A seleção apresentada nesta antologia não tem caráter arbitrário, nem tampouco foi ditada por um tipo de leitura enfática, por analogias de subjetividades. Pelo contrário: Augusto de Campos continua sendo um militante que expressa seus princípios, sua orientação ideológica na escolha de poetas e poemas. É uma atitude bastante política, uma vez que se expressa dentro de uma estrutura coerente de valores pró/contra e de conceitos de poesia nos termos "dominador/dominado" (Cesar, 2016, p. 454).

Parece-nos que o trabalho de Augusto de Campos, nos dizeres de Ana Cristina, estaria voltado para a luta ideológica por se colocar contrário a posicionamentos tradicionais do *establishment* literário, daí a importância de selecionar poetas que produziram uma poesia "revolucionária" e/ou orientada por uma revolução do campo da linguagem. A consciência do seu trabalho de tradução para a cultura brasileira não está somente focada em traduzir aleatoriamente ou subjetivamente poesia, mas traduzir conscientemente poetas específicos e que produziram uma mudança em certos conceitos ou padrões já estabelecidos e normalizados no meio erudito. Em outras palavras, Augusto de Campos dará preferência para a tradução de poetas que, de alguma forma, "lutaram por um estandarte e lemas radicais: invenção e rigor" (Cesar, 2016, p. 455).

No destaque que dá a "estandarte" ou "lema", Ana Cristina interpreta quatro definições acerca da abordagem tradutória de Augusto de Campos: a irreverência temática, a tecnologia

poética, o significado intencionalmente "obscuro" ou "difícil" e o tipo de poesia mais intelectual. Primeiramente, a irreverência temática traz aqueles poetas que travaram um conflito aberto com as formas dominantes de poesia e, a partir da temática que permeava seus textos, trataram de assuntos menos enaltecidos pela sociedade, como a sexualidade explícita, o erotismo, a sátira social, a violência, o humor "negro"[1] e todos elementos reconhecidamente vulgares para aquela época e sociedade. Em segundo lugar, temos a tecnologia poética que diz respeito ao trabalho rigoroso com a linguagem que funciona como um artesanato formal nas mãos do poeta que se preocupa com a densidade, concisão e precisão do verso; é uma poesia reconhecida por seus excessos e que parece privilegiar mais a forma do que o conteúdo. Outro ponto relevante, em terceiro lugar, é o significado intencionalmente "obscuro" ou "difícil" que se opõe criticamente contra a decifração fácil da poesia dita "expressiva" ou "subjetiva" na qual o conteúdo não se mostra desafiador ou não oferece dificuldade ao seu leitor; a dificuldade, por assim dizer, torna a poesia mais rica e consequentemente mais crítica. Por último, temos o quarto conceito que aborda uma poesia mais intelectual e que se distancia da poesia emocional a partir de um tipo de verso que instiga o pensamento e a crítica podendo até mesmo, se necessário, provocar o sofrimento e o suor como se o leitor estivesse lutando com um problema matemático.

Os quatro conceitos abordados por Ana Cristina acerca da abordagem tradutória de Augusto de Campos revelam uma postura que critica e ao mesmo valoriza o modo como o poeta brasileiro enxerga e exerce a tradução de poesia. A coragem de abordar temáticas consideradas marginalizadas, o destaque ao rigor estético, o distanciamento de interpretações fáceis e superficiais e a dimensão intelectualizada da poesia acima da emoção são concepções que demonstram a valorização de uma poesia que não é meramente transposta para uma outra língua para ser compreendida e fruída naturalmente, mas que enaltece a inovação formal, a complexidade temática e a capacidade de incomodar e promover reflexões profundas, o que o

[1] Termo utilizado por Ana Cristina Cesar entre os anos de 1979-1981 quando o termo ainda era amplamente utilizado mesmo em contextos acadêmicos.

posiciona em uma perspectiva contrária às concepções de Manuel Bandeira acerca do processo tradutório.

Acerca do que os difere, Ana Cristina afirma:

> Ele [Augusto de Campos] está altamente interessado na defesa de um determinado tipo de militância poética e, às vezes, pode até parecer didático demais ou excessivamente exigente, embora seja, em geral, um tradutor de categoria. O leitor logo descobre seus objetivos e estabelece seus limites. Por outro lado, a personalidade de Bandeira é mais fluída e ambígua e, de certa forma, mais atraente. A oposição entre os dois tradutores é a que existe entre arte abstrata e arte figurativa (Cesar, 2016, p. 461).

Augusto de Campos é reconhecidamente uma figura ligada ao concretismo e, assim, a sua postura, um tanto didática e exigente, busca um rigor formal e uma experimentação no âmbito da linguagem que requer do leitor uma leitura ativa e atenta às nuances do signo verbal e da linguagem poética. Partindo de sua identidade poética irremediavelmente concretista, Augusto atua na tradução com uma técnica igualmente rigorosa e estruturalista que, ainda que seja admirável a nível da linguagem poética formal, cria barreiras para uma poesia mais acessível e mais aberta ao caráter abstrato, subjetivo e intangível do material poético. Em contraponto, Manuel Bandeira apresenta uma postura mais ambígua, emotiva e fluída perante o texto traduzido, talvez compreendida a partir da sua ligação pessoal com o lirismo e a expressividade subjetiva em sua poesia. Essa fluidez, isto posto, pode ser observada em sua atuação como tradutor de poesia que se caracteriza por uma sensibilidade maior ao tom e ao espírito do poema de partida, priorizando aspectos de natureza musical e temática do poema, por exemplo.

Por fim, a oposição observada por Ana Cristina Cesar entre os dois poetas-tradutores seria comparável ao contraste entre a arte abstrata e a arte figurativa, pois enquanto Augusto de Campos se aproxima de uma poesia notoriamente experimental que exige um olhar para a técnica e para o conceito (o que interpretamos por figurativa), Manuel Bandeira se aproxima de uma poesia mais acessível e sensorial, evocando seus símbolos, suas emoções e suas imagens

(sendo por isso mais abstrato). Essa abordagem tradutória de ambos os poetas não reflete somente sobre as suas distintas perspectivas no campo da tradução, mas para o próprio material poético como um todo. Sendo inegável, este é nosso entendimento, a preferência de Ana Cristina pelo "atraente" modo de traduzir de Manuel Bandeira.

O ensaio "traduzindo o poema curto", segundo Ana Cristina, representa uma tentativa de organizar os seus estudos sobre a tradução literária e mais especificamente teorizar a tradução do poema curto a partir dos seminários apresentados em sua estadia na Inglaterra. Compreendido fundamentalmente como uma forma condensada da arte escrita, o poema curto traz para o tradutor de poesia muitos questionamentos e obstáculos pela sua condensação e densidade que conferem ao ato de traduzir quase que uma atitude irremediavelmente contraditória, dada a sua natureza tantas vezes inflacionária (necessidade de reformular com mais significantes, como já vimos em Steiner sobre Jakobson e Peirce no início deste capítulo) e explicativa (necessidade de perseguir um dado significado). Sobre essa contradição, Ana Cristina declara:

> Essencialmente, qualquer ato de tradução extrapola o texto original, explicita sua inerência semântica - numa palavra, diz muito por medo de dizer muito pouco. Portanto, a mecânica criativa natural da poesia se opõe diretamente à mecânica criativa natural da tradução. Em princípio, traduzir um poema é como nadar contra a correnteza (Cesar, 2016, p. 465).

O paradoxo da tradução deste tipo de subgênero poético apresentado por Ana Cristina nos revela em essência a tentativa da tradutora em manter a essência (significado) do poema original e como essa atitude, diante de palavras e espaço do verso, acaba por requerer mais ou maiores significantes (o maior número de sílabas das palavras em Português em relação ao Inglês é um problema detectado na tradução de Emily Dickinson, cf. capítulo 3).

A concisão do poema curto exige que cada palavra poética carregue múltiplos sentidos em sua existência material e referencial, o que torna a sua transposição para outra língua uma tarefa de difícil realização. A tradutora, diante do desafio de manter o equilíbrio entre fidelidade e interpretação, se coloca em uma árdua tarefa de tensionar aquilo que se pretende

traduzir e, por conseguinte, ampliar ou explicar demais a simplicidade e a densidade do original. Ana Cristina ressalta essa tensão ao afirmar que a tradução tende a dizer mais do que dizia o poema original por medo de perder as nuances do significado, o que confirmaria a inflação defendida por Steiner. Isso ocorreria, segundo ela, porque a criação poética, a atitude primeira perante o verso, opera por meio das sugestões e das lacunas, enquanto a tradução tende a buscar, por sua natureza responsiva, uma espécie de fixação do que se lê a partir das suas explicitações. Contrariedade essa que a metáfora "nadar contra a correnteza" ilustra: traduzir poesia não é a mera transposição de palavras para outro idioma, ou seja, uma tarefa fácil, e até natural, mas a reconstituição de todo o material sígnico e poético mais sutil (sua musicalidade, ritmo, poeticidade, etc.) e a consciência permanente da dificuldade de apreender a sua materialidade.

Segundo Ana Cristina, as "melhores traduções", tendo em vista o poema curto, são aquelas que procuram reduzir a taxa de inflação, tentam absorver o esforço original de condensar o poema e procuram encontrar certas equivalências para esse esforço específico. Se a tradutora de gêneros mais dissolutos vai se deparar com muitas decisões complexas e sacrifícios de valores no exercício do seu ofício, como é perceptível no trabalho de Ana Cristina com "*Bliss*", quando ela chega ao o poema curto, topará com o paradoxo da condensação e da inflação, ou seja, com um processo coercitivo ainda mais desafiador. Tomando um soneto como exemplo dessa problemática, ela afirma:

> [...] o soneto é uma forma de poesia particularmente condensada. Existe nele uma condensação que é quase artificial. Visualmente, em termos aritméticos, representa um modelo, uma miniatura de composição, uma técnica de condensação. Isso traz dificuldades específicas para o tradutor, visto que no soneto há uma aura de perfeição, uma ordem perfeita, que não pode ser quebrada, um desenvolvimento único e preciso - por assim dizer, uma sequência ideal (Cesar, 2016, p. 466).

A tradução de um poema curto desse tipo, com seus quatorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos, exigiria do tradutor uma habilidade especial para manter a essência

daquela estrutura enquanto transmite seu significado e complexo verbal (metro, ritmo, rima). A sua rigidez formal implica em uma grande responsabilidade por parte do tradutor, pois a sua estrutura deve ser respeitada sem perder a qualidade e o impacto da obra a ser traduzida. Outro ponto a ser considerado é a condensação do soneto que pode gerar dificuldades ao tradutor na escolha de palavras e na sua capacidade de expressar as nuances do significado sem comprometer a fluidez e a musicalidade do poema. Portanto, nesse exemplo, percebe-se que a tradutora-poeta está atenta à dificuldade já presente na tradução de poesia com uma certa rigidez formal, por assim dizer, mas clássica, e tal reflexão abre caminho para sua abordagem do problema do poema curto na modernidade que parece revelar questões além de natureza concreta (complexo formal a ser seguido), também abstrata (nuances e incompletudes), retomando a oposição arte figurativa e arte abstrata que, como vimos, ela identifica na diferença entre Augusto de Campos e Manuel Bandeira .

Segundo Ana Cristina, a poesia moderna exige talvez uma relação mais elástica ou criativa com a pessoa que reescreve o texto e que busca soluções poéticas específicas. Ao traduzir os poemas "*Do not go gentle into that good night"* de Dylan Thomas e "*Words"* de Sylvia Plath, Ana Cristina se deparou com algumas problemáticas muito específicas do que, segundo ela, seria o poema curto moderno. Embora os dois poemas apresentem elementos em comum como a temática acerca do destino, da determinação e talvez de uma condenação, o poema de Thomas traz uma linguagem mais associada à emoção daquilo que está evocando no verso enquanto o poema de Plath apresenta uma linguagem com valor absoluto e fechado em si mesmo.

Acerca do poema de Dylan Thomas, ela afirma:

> O poema de Dylan Thomas é, de certa forma, um "trabalho aberto": não enfrentamos as dificuldades de uma decifração interna. É um poema analítico e objetivo, que discute um assunto, divide o problema em itens e desenvolve um tema - o significado não é levado em conta. Tem também uma estrutura marcante, repetitiva como uma canção, com decassílabos, aliterações e rimas e ritmos regulares (Cesar, 2016, p. 472).

Em oposição ao poema de Thomas, ela compara a sua tradução do poema de Sylvia Plath:

> [...] o poema “Words”, de Sylvia Plath, pode ser considerado como uma obra “fechada” ou hermética, que exige decifração “interna”. Sua estrutura é “aberta”, mas apesar disso o leitor precisa desvendar o poema, que é sintético e denso. Não é repetitivo, mas desenvolve associações e conexões implícitas. Observa-se nele como que o movimento de um jogo de bilhar - ou então o eco das batidas das bolas. É, basicamente, um poema de imagens e não de raciocínio (Cesar, 2016, p. 473).

Ana Cristina faz uma distinção entre os dois poemas traduzidos, enfatizando como a estrutura e o estilo de cada poeta impactam no processo de tradução. No poema de Dylan Thomas, temos um “trabalho aberto” com estrutura mais analítica, objetiva e sequencial. Ele discute um tema de maneira clara sem um grande desafio de decodificação interna. A repetição, o ritmo e as rimas tornam o poema mais acessível ao leitor, porém consideravelmente mais difícil para o tradutor. Em contrapartida, o poema de Sylvia Plath é considerado um trabalho “fechado” e “hermético” que exige uma decifração interna mais profunda, mas a sua estrutura é mais aberta e talvez fragmentada, exigindo que o leitor se envolva em um processo complexo de exploração e interpretação das imagens e suas respectivas associações e implicações.

O motivo pelo qual Ana Cristina afirma estar mais próxima de uma solução poética para a tradução do poema de Plath do que o de Thomas pode recair sobre a diferença de abordagem poética de cada autor. Dylan Thomas, mais objetivo e se servindo de uma estrutura marcada e regular, ofereceria menos espaço para a experimentação no processo de tradução, enquanto a poética exercitada por Plath, mais imagética e menos sequenciada, o que podemos entender como mais abstrata, demandaria uma intuição ou imersão por parte da tradutora para que, devido à riqueza de imagens e a fragmentação, buscasse preservar a densidade e a condensação do poema na tradução, mas não somente.

Voltando àquela discussão aberta em nossas considerações sobre “bastidores da tradução”, porque esse entendimento sobre Plath é revelador de uma importante perspectiva tradutória exercitada e pensada por Ana Cristina. Quando tomamos o viés mais

missionário-didático-fiel em campo tradutório, como expresso por Ana Cristina, percebemos uma particularidade dessa abordagem que, exemplificada pelos textos traduzidos por Augusto de Campos, funciona como uma operação crítica e organizadora, marcada por introduções, contextualizações e por edições bilíngues, de modo a convocar um leitor apto à comparação e intelectualmente mais ativo. No caso da tradução de John Donne, Ana Cristina observa que Augusto não se limitaria a "divulgar" o poeta inglês, mas o reinscreve em uma lógica de circulação cultural moderna orientada por um projeto de esclarecimento. A sua tradução, nesse sentido, também é um modo de educar e orientar o leitor para a complexidade formal dessa obra que se traduz. Por conseguinte, Augusto de Campos é lido por Ana Cristina como um tradutor que assume essa postura explicitamente ideológica, militante e quase pedagógica diante do texto para selecionar poetas e poemas de maneira nada arbitrária, mas a uma coerência de valores estéticos e políticos em que tradução, crítica e militância convergem para que essas estruturas do poema estejam visíveis e circulantes.

Em contrapartida, Manuel Bandeira aparece como exemplo de uma prática mais subjetiva, fluída e passional em suas traduções. Em *Poemas traduzidos*, Ana Cristina observa a ausência de uma edição bilíngue e do aparato crítico, o que produz a impressão de que o leitor não está diante de um livro de poemas traduzidos, mas de um livro de poesia de Manuel Bandeira. A unidade temática que é dada pela voz e pelas escolhas do poeta brasileiro se impõe sobre a diversidade dos autores selecionados, fazendo com que esses temas recorrentes em sua obra, como a morte e a melancolia, reorganizem toda a leitura e enfraqueçam a singularidade de cada poeta traduzido, embora consigam trazer para o livro uma voz muito bandeiriana e deixem os textos, segundo Ana Cristina, mais "chamativos" ou "atraentes". Tais procedimentos também são identificados no tratamento dado a e. e. cummings por Bandeira que, ao traduzir *Unrealities*, "desmoderniza" o poema e o reinscreve em uma dicção mais romântica, com inicial maiúscula e pontuação mais convencional. Ana Cristina interpreta esse gesto como uma absorção do texto original por Bandeira a partir de uma sensibilidade muito própria, menos

interessada em preservar a alteridade formal do poema e mais empenhada em dar uma unidade temática que se destaca pela voz do poeta-tradutor e suas inclinações afetivas e estéticas. Mesmo quando Manuel Bandeira traduz Emily Dickinson, por exemplo, Ana Cristina observa que a manutenção do compasso enxuto, das rimas marcadas e da densidade expressiva permanece nos poemas traduzidos, isto é, Bandeira buscou manter os traços características da poeta norte-americana, embora ainda haja a tendência à dissolução da individualidade do original em favor de temas favoritos do poeta-tradutor.

Nas traduções de Christina Rossetti feitas por Bandeira, Ana Cristina enfatiza o seu traço dominante de poeta-tradutor (ou tradutor-poeta) que deixa se levar pela sua subjetividade. O que se destaca, portanto, não é apenas o aparato técnico e puramente linguístico da tradução, mas a maneira como a voz de Bandeira permeia e reorganiza o outro a partir de suas próprias inclinações afetivas e estéticas.

Retomando as considerações de Ana Cristina em "pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir", no caso de Caetano Veloso, quando ele performa o poema de John Donne traduzido por Augusto de Campos, há uma tendência ainda mais explicitamente afetiva e performática diante da tradução. Ao cantar Donne, ele desloca a tradução de um plano erudito e formal para o plano da arte e da canção, fazendo com que o texto se atualize como voz e corpo na presença daquela que performa. Ana Cristina insiste que já não estamos diante de uma tradução "pura" que se preocupa com um projeto de divulgação culta, mas de uma reelaboração iniciada por uma identidade, desejo e contemporaneidade muito bem marcados e sensíveis em que a dimensão do poético ganha outras interpretações, perspectivas e modos de ser.

Diante disso, o poema de Donne não enfraquece, mas adquire uma outra forma de circulação orientada para uma outra comunidade, um outro público-leitor que se dá em uma comunidade artística, afetiva e geracional, talvez. O que percebemos em Caetano, observado por Ana Cristina, é essa capacidade de fazer com que a abstração e a subjetividade a partir da performance sensual e artística consigam captar essa mesma sensualidade e arte a partir do

poema que fala sobre voz, corpo e sexualidade, como se o texto houvesse sido escrito para esse novo corpo de enunciação. A tradução aqui não visa explicitar o original, mas inscrevê-lo em um regime de presença em que a recepção é outra, pois são outros espaços e tempos a receberem tal texto. Na tradução de Augusto cantada por Caetano, talvez Ana Cristina sinta um diálogo, aquele que ela própria reivindica em sua tradição, já que, segundo ela, "Caetano canta Donne, só para mim", trecho que vale a pena reproduzir mais cabalmente:

> Quando Caetano canta Donne, só para mim, naquela biblioteca-filmotecadiscoteca, passa um filme, um filme não, um documentário inglês da BBC sobre John Donne, que diz que Augusto podia traduzir mas Caetano não podia cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante (Cesar, 2016, p. 269).

Concluindo nossa abordagem à "tradução do poema curto", essa perspectiva abstrata e apelativa (que envolve o receptor) orienta Ana Cristina a entender a sua própria operação tradutória diante dos poemas de Dylan Thomas e Sylvia Plath, na distinção daquilo que é mais ou menos traduzível em termos de voz, poética e autoria. Ao distinguir o poema aberto, analítico e repetitivo de Thomas do poema hermético e imagético de Plath, ela demonstra como a tradução pode corresponder a uma estrutura específica de cada texto sem precisar reduzir a sua forma ou a sua densidade. Isto é, as atitudes diante dos poemas podem ser distintas e idiossincráticas, porque os poemas e os poetas são distintos e únicos em sua forma de agir perante a palavra poética. Enquanto o poema de Thomas exige essa escuta atenta ao ritmo, o poema de Plath requer uma liberdade inventiva para preservar a condensação e a potência de suas imagens.

Quanto às traduções de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ana Cristina também observa dois posicionamentos distintos em relação às atitudes perante as traduções, assim como observou em Bandeira e Campos, embora ambos tradutores de Machado estivessem preocupados com a clareza e a transmissão do texto traduzido. Percy Ellis buscou reduzir o excesso verbal de Machado através da redução da frase e o enfraquecimento do impulso

rítmico da sua prosa, o que produziu uma versão mais literal no plano semântico, mas menos atenta à pulsação sintática machadiana. Por outro lado, William Grossman preservou e até recriou os paralelismos e encadeamentos de Machado, demonstrando maior consciência dos movimentos rítmicos da prosa machadiana e, por conseguinte, aproximando-se mais da identidade formal do texto. É justamente nessa ambivalência que Ana Cristina faz ver a diferença entre uma tradução que se limita ao plano do significado e outra que reconhece a forma como uma dimensão constitutiva do sentido. A fidelidade não se reduz à literalidade da palavra, mas se manifesta na escuta da sintaxe, do discurso e da cadência do narrador machadiano. A concisão e a impaciência do tradutor, no caso de Ellis, diminuiu o impacto estilístico da obra e enfraqueceu aquilo que a crítica chama de "identidade literária" da prosa. O leitor, em cada caso, é também um interlocutor-destinatário diferente: em um caso, espera-se uma leitura mais fluída, rápida e funcional, em outro, uma leitura capaz de acompanhar a densidade e a complexidade da construção narrativa original.

Ana Cristina faz dessas críticas a projetos tradutórios alheios também fixações daquilo que pensava sobre atividade de tradução. Ao comparar autores, versões e modos de circulação, vemos que ela busca não uma oposição mecânica de processos de tradução, mas a explicitação de gestos tradutórios que seguem diferentes tipos de empenho, mediação e subjetividade. Augusto de Campos, Jorge Luis Borges e William Grossman, cada um a seu modo, aparecem como tradutores que buscam preservar ou reorganizar a forma poética do texto de partida para um leitor mais exigente, erudito e atento às nuances poéticas dos textos literários, enquanto Manuel Bandeira, Álvaro de Campos e Caetano Veloso, também pela tentativa frustrada, segundo ela, de Geir Campos, também de maneiras muito singulares, revelariam modos mais subjetivos, incorporadores e passionais diante das traduções, em que a voz do tradutor se projeta com maior intensidade sobre o texto original e é incorporada de maneira mais explícita no texto traduzido. Em todos os casos, Ana Cristina é através da imprecisão e dos exercícios que trata a tradução como um espaço de relações entre textos, mas também como jogo de

afinidades de poetas, tradutores e leitores. Revelando-se leitora, Ana Cristina ressalta que a tradução sempre se dá no contato com o outro, seu interlocutor, seja de modo impessoal, seja, com o que parece concordar, de modo pessoal.

Esses olhares e anotações sobre as práticas de outros tradutores, como veremos mais adiante no capítulo 3 nos textos de Emily Dickinson traduzidos e comentados por Ana Cristina, nortearão suas escolhas no delineamento sempre titubeante de uma prática tradutória própria que se sabe e se quer sempre observada.

A organização/construção dessas interpretações sobre trabalhos alheios, bem como de suas próprias traduções, o que já mencionamos sobre Katherine Mansfield enquanto não chegamos no capítulo 3, sobre Emily Dickinson, estão sempre em função de uma presença pressuposta de quem a lerá, diante da qual as notas, os comentários, os verbetes e os deslocamentos, sua própria tradução enfim, funcionariam como marcas de interlocução que podem ser entendidas como uma maneira de endereçar o texto a um outro sempre presente.

Há sempre um(a) leitor(a) esperado(a), alguém que acompanha, compara e realiza a leitura do texto traduzido. Ana Cristina não encobre essa prática, ao contrário, ela busca tornar sempre visível o seu próprio gesto tradutório. Sua prática, desse modo. não apenas se concretiza diante da tradução, mas também encena o ato de traduzir, conforme testemunham seus comentários, notas e cadernos, como diálogo, tensão e exposição de um caminho muito pessoal e interno que só se realiza plenamente na relação com o outro que a lê. É justamente nessa perspectiva que a sua poética da tradução se dá.

De maneira análoga ao seu movimento em busca de uma dicção poética própria, que abordamos no capítulo 1, Ana Cristina foi tecendo, através da tradução, outros diálogos com os escritores da poesia e da prosa e, talvez, um exercício poético em outro grau. É nessa relação dialógica, intertextual e quase corpórea que a poeta-tradutora seleciona poetas (autores em geral) que assumem uma espécie de espaço de interlocução na escrita e na tradução e que, de

alguma forma, reverberam na sua obra poética, como vimos em seus poemas que trazem os versos de Manuel Bandeira e Emily Dickinson, por exemplo.

2.3 Tradução endereçada

Conforme já apresentamos anteriormente, a seleção desses interlocutores funcionaria como uma maneira de aprimoramento do seu próprio método poético e ler mais íntima e profundamente esses autores possibilitaria o conhecimento mais aprofundado dos seus estilos, temas e posicionamentos perante a poesia e o mundo. Isto posto, compreendemos a exposição do seu método de tradução, as palavras-guia, os verbetes e as notas de rodapé como mecanismos autorais e interdiscursivos que expõem essa relação com o outro, mas não somente o outro que é trazido para dentro da palavra como elemento constitutivo do material poético, mas aquele que receberá e lerá o texto, o interlocutor, o outro-leitor. Este é um ponto importante a que passaremos a dar destaque a partir do conceito de "endereçamento", obra que viemos a conhecer quando a redação do primeiro e segundo capítulos desta tese estava adiantada.

Na sua apresentação ao livro ensaístico sobre a escrita de Ana Cristina Cesar, *Escrever para quem? Ana Cristina Cesar e o endereçamento*, Marcos Siscar aponta para a presença constante do endereçamento na escrita poética de Ana Cristina, isto é, de uma mobilização de um interlocutor e de um leitor que é sempre esperado. Entendendo que em poesia há uma consciência autoral de uma existência declarada e pública, Siscar (2023) pontua que essa relação de alteridade está presente na poesia de Ana Cristina em que "existe sempre um outro envolvido" (p. 15), conscientemente esperado e identificado:

> Não é difícil notar como essa "grande questão" do endereçamento se estampa nos textos de Ana Cristina Cesar, tanto pela mobilização de um leitor/interlocutor preciso, quanto pelas tomadas de partido em relação à existência pública da escrita (poesia, crítica etc.); tanto pela crítica à manipulação do endereçamento ao "povo" quanto pela recusa à lógica restritiva

> e conservadora do mercado. O “para quem?” talvez seja a maneira mais aguda e pontual que a autora encontrou para recolocar a questão do “para quê?” (para que poesia? para que poetas?); como se reformulasse a pergunta de Caetano Veloso (endereçado a um autor muito estimado de Ana Cristina Cesar, Torquato Neto) e se perguntasse “a quem será que se destina?” (pergunta que, por ser social, não deixa de ser também um dilema psicanalítico e existencial). E, de fato, a questão do endereçamento tem um amplo leque de consequências: permite à poeta colocar-se, deslocar a questão para o corpo, tomar determinadas posições e armar-se contemporânea, sugerindo que não há política ou comunidade que não envolvam os impasses da relação com o outro (Siscar, 2023, p. 14).

Siscar destaca como a questão do endereçamento se faz elemento central da obra de Ana Cristina e se manifesta na convocação de um leitor e na sua postura crítica frente à esfera pública do texto literário. Essa estratégia nos direciona para questões fundamentais que indagam sobre o propósito da poesia e todo texto literário, seja ele em prosa ou poesia: para quê e para quem? Tais questionamentos permitem que Ana Cristina se posicione politicamente e deslocam o foco para a importância do corpo, do desejo e da subjetividade no processo de leitura e recepção desses textos. O poema é um texto literário que, antes de tudo, deve ser lido, compreendido e sentido. Siscar enfatiza como tais questionamentos direcionam a poesia de Ana Cristina para uma escrita da/na contemporaneidade e revelam que toda política, comunidade ou obra pressupõem a relação com o outro. A pretensa intimidade das cartas e dos manuscritos, talvez até mesmo das notas de rodapé e das listas de palavras, no caso específico da tradução, reinventam a intimidade como provocação ativa do leitor na poesia e crítica de Ana Cristina. A alteridade não é cisão, mas aparece nesse endereçamento esperado e consciente que sinaliza os desafios, os caminhos e os posicionamentos da escritora-poeta-tradutora inerentes ao texto literário que se articula na relação com a vida e o mundo.

Os deslocamentos no âmbito da poesia nas décadas de 1970 e 1980, segundo Siscar (2023), permitem uma maior inteligibilidade ao discurso historiográfico que unia a “pluralidade” ou a “multiplicidade” das potenciais unidades autônomas e muito singulares e que buscavam vincular teoria e corpo, erudição e mídia e polaridades e autoconsciência naquele período da literatura brasileira. A leitura de Ana Cristina, a partir desse contexto, permite-nos ter um vislumbre das transformações no que tange a relação da poesia e da

literatura com a sociedade e no concepção do texto literário como um todo. A leitura como transporte e endereçamento de que Siscar se serve para abordar a poética de Ana Cristina parte inicialmente de pressupostos teóricos, por ele mobilizados, a partir de concepções de Roland Barthes e Jacques Derrida e, mais especificamente, no caso do endereçamento lírico, de teorias de Joëlle de Sermet.

Segundo o escritor e crítico literário Roland Barthes, “A enunciação não tem outro conteúdo senão o próprio ato pelo qual é proferida" (Barthes, 1999, p. 149). Barthes acredita que, ao deslocar a centralidade da autoria, compreendemos a escrita como um texto literário que opera o sentido nele mesmo, no próprio ato de enunciação. Nesse contexto, a literatura não é apenas uma expressão de um autor, mas a operação de uma escrita que se constitui em um campo de múltiplas vozes, discursos e referências. A enunciação não é o transporte de um campo anterior, seja ele biográfico ou psicológico, mas é o próprio ato que é proferido, isto é, o lugar do acontecimento dessas mensagens e singularidades. A figura moderna do autor, concebido anteriormente como proprietário e originário de determinado texto, é criticada e colocada em questionamento, pois todo texto irremediavelmente vinculado ao seu autor tende a ser reduzido ao intérprete pela biografia e pelo “endeusamento” do autor. A leitura seria portanto a recuperação de um lugar de origem e não um espaço de produção de significados. Em termos de endereçamento, o “para quem” da escrita é pré-determinado por um emissor soberano que controla os discursos e os entremeios da escrita e reduz a direção do seu texto ao fixá-lo em um campo originário. Entretanto, Barthes reflete criticamente acerca dessa onipotência autoral:

> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. À semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escritura, o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de

> modo que nunca se apoie em apenas uma delas; quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a "coisa" interior que tem a pretensão de "traduzir" não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente (Barthes, 2004, p. 62).

Segundo o teórico, o texto literário não deve ser concebido unicamente como uma linha de palavras orientadas para um sentido único, garantido pela figura quase teológica desse "autor-Deus". Em contrapartida, o texto deve ser compreendido como um espaço em que operam múltiplas vozes e escrituras que se cruzam, se mesclam e até mesmo se opõem. Ao definir o texto como "tecido de citações", Barthes dissolve a ideia de um texto que se origina a partir de uma unicidade autoral inquestionável e desloca a interioridade do autor para o campo intertextual da cultura em que a escrita permite a reelaboração de vozes anteriores. A expressão e a tradução de uma suposta "coisa anterior" é criticada e colocada em cheque, pois é finalmente entendida como uma rede de palavras, quase como um dicionário, e discursos que só se esclarecem por outras palavras e outros discursos. Isto é, a escrita literária deixa de ser vista como uma emissão de uma mensagem puramente íntima e unilateral e assume um tecido de citações em que o endereçamento ao leitor não é a autenticidade de um "eu" anterior, mas do próprio jogo de escrituras, vozes e ideias que se permeiam na tecitura textual. O destinatário não é convocado para decifrar um "Deus" autoral que tudo sabe e tudo diz, mas para acolher e rearranjar esse conjunto de vozes. Para Barthes, a unidade do texto não reside mais na sua origem (no seu autor, portanto), mas no espaço de chegada, onde se redefinem e reelaboram os endereçamentos possíveis e se reconfiguram continuamente o "para quem" da escrita literária. Tal noção de endereçamento assim como a crítica e o questionamento do conceito de autoria aparecerão também no clássico livro de Jacques Derrida, "*La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*", publicado na década de 1980.

Em seu livro emblemático, Derrida coloca o fio condutor dos seus ensaios ali publicados como a problemática do endereçamento: para quem se escreve, quem é incluído e quem é excluído desse processo de escolha de um destinatário. A partir de uma sequência de cartas

ficcionais e ensaios, Derrida explora, a partir de um experimento teórico-narrativo, a escrita epistolar como uma questão filosófica e política e não apenas como meio de comunicação particular. Os textos articulam memórias de viagem, diários íntimos e elucubrações filosóficas e conceituais que insistem na dimensão lacunar da linguagem, no jogo etimológico e na desconstrução de um saber "estável" que passa a ser entendido como lugares de passagem, efeitos provisórios de permanência e fluxo de envios e reenvios textuais. Ao longo das cartas e dos ensaios, Derrida vai se colocando corporalmente e identitariamente na cena de sua reflexão, reendereçando e transformando a herança erudita e filosófica em diálogo crítico com autores e pensadores clássicos como Heidegger, Sloterdijk, Foucault e Blanchot.

No primeiro e grande capítulo do livro, Envios (*Envoi*), Derrida apresenta uma série de fragmentos que se emolduram como correspondências, cartas, que parecem apresentar uma datação e numeração instável e irregular, sugerindo que não há um arquivo linear e transparente, mas uma série de escritos reordenados e reenviados. O "envio" se apresenta como uma espécie de figura material da carta postal e que representa o gênero epistolar ao expor seus elementos constituintes (datas, vocativos, confidências) e ao misturar elementos reconhecidamente de outros gêneros, como o diário, o ensaio e a própria ficção. A escrita encena a si mesma e reconfigura os saberes anteriores (sejam eles da filosofia moderna ou da própria materialidade do texto). O capítulo parece funcionar como uma espécie de laboratório da escrita e da narrativa que, em vez de expor conceitos puramente, dramatiza na forma epistolar o biográfico, o corpóreo e o subjetivo em relação com a historicidade, a filosofia e a literatura. Em sua carta datada de 6 de junho de 1977, Derrida escreve:

> Você se dá conta, tudo em nossa cultura bildopédica [bildopédique], em nossa política do enciclopédico, em nossas telecomunicações de todos os gêneros, em nosso arquivo telemático metafísico, em nossa biblioteca, por exemplo, a maravilhosa Bodleiana, tudo é construído sobre a carta protocolar de um axioma, que poderíamos demonstrar, estender sobre um grande cartão, um cartão-postal evidentemente, de tão simples que é, elementar, breve estereotipia amedrontada (sobretudo nada dizer nem pensar que descarrile, que entrave a telecom.). A carta determina isto, simplesmente, devemos acreditar: Sócrates vem antes de Platão, há entre eles — e em geral — uma ordem de gerações, uma irreversível sequência de herança. Sócrates vem antes, não na frente mas

> antes de Platão, portanto, atrás dele, e a carta nos liga a esta ordem: eis como se orientar no pensamento, eis a esquerda e eis a direita, ande. Sócrates, aquele que não escreve, como dizia Nietzsche (quantas vezes lhe repeti que achava aquele lá também, às vezes ou mesmo sempre, um pouco ingênuo nas bordas; você se lembra daquela fotografia dele com aquele lado "bom gordo", no início em todo caso, antes do "mal", antes do desastre?). Ele não entendeu nada da catástrofe inicial, ao menos desta, pois das outras ele entendia. Ele acreditou como todo mundo que Sócrates não escrevia, que ele vinha antes de Platão, que escrevia mais ou menos segundo seu ditado, e o deixava, portanto, escrever sozinho, como disse em algum lugar. Desse ponto de vista, N. acreditou em Platão e não transmutou nada. Toda a "transmutação" permaneceu compreendida no programa dessa credulidade (Derrida, 2007, p. 27-28, grifo nosso).

Nesse trecho, Derrida articula justamente com aquilo que parece mais óbvio e natural no modo de pensar a cultura: a ideia de uma ordem indiscutivelmente estável de transmissão, de herança e de anterioridade, que organiza todas as coisas em uma espécie de sucessividade protocolar. A crença que há uma ordem cronológica, genealógica e hierárquica é um “axioma” que pode ser compreendido como “Sócrates vem antes de Platão”, o que implica em uma ordem irreversível de gerações e heranças: quem vem antes, quem vem depois e quem herda “o que” de “quem”. A política do enciclopédico, segundo Derrida, é exatamente essa decisão de ordenar o saber segundo uma temporalidade linear e precedida. Nesse contexto dado, a carta funciona como uma espécie de protocolo de legibilidade que nos indica quem lê quem, quem cita quem, quem “vem primeiro” e quem “vem depois”. Essa carta não é pura e simplesmente um suporte físico e textual, mas uma lógica do endereçamento que nos remete ao conhecimento e a história de todas as coisas.

Ao entendermos essa historicidade das coisas que se sucedem e a alegoria das cartas, compreendemos como, em matéria de conhecimento moderno, aceitarmos sem quaisquer questionamentos que “Sócrates vem antes de Platão” e, a partir disso, toda uma metafísica da origem, da anterioridade, da pureza autoral e originária e da derivação passiva. Trazendo ironicamente Nietzsche como um grande transmutador de saberes e valores, Derrida relembra que “acreditou” que Sócrates não escrevia e que Platão escrevia a partir do seu ditado. Há um antes (oral, não escrito) e um depois (escrito, derivado) que explicitam um processo de

transmutação e que também se prendem à ideia de ordem geracional e da autoria originária. O esquema explicitado por Derrida é, assim como visto em Freud e Heidegger, uma padronização no entendimento dos saberes que se dividem em anterior/posterior, originário/derivado, isto é, sempre de um "mestre" que é seguido por um "discípulo". Quando Derrida diz que "meu cartão-postal transmuta tudo", ele propõe uma espécie de experiência ficcional através da linguagem com o próprio dispositivo da carta que questiona as verdades absolutas do saber sequenciado, hereditário e originário e reelabora os dizeres em um espaço-tempo não cronológico e não hierárquico. Ele envia cartas em que Platão envia um cartão a Sócrates onde a ordem se inverte, se embaralha e até se erotiza. O "quem vem antes" colapsa.

O cartão-postal que "alegoriza o não-saber catastrófico da ordem" torna a segurança do saber primário, originário e autoral para desestabilizar a cadeia mestre-discípulo. A catástrofe é "não saber mais" que Sócrates vem antes de Platão, como uma origem pura e inquestionável. A ordem se desestabiliza e se reordena de maneira não-linear e não-originária para "poder enfim nos amar", isto é, poder compreender novas maneiras de relação que não são reguladas pelo modelo vertical e autoritário. A relação pode ser de outro tipo, menos hierárquica e mais aberta à reciprocidade e ao desejo. A crença em uma ordem geracional e hierárquica sustenta, segundo ele, sempre uma estrutura de poder que é sobretudo política e que, quando entra em colapso, também reconfigura as formas de autoridade e de poder no campo do saber e da cultura. Se trouxermos tais conceitos e entendimentos para a noção de endereçamento como vimos em Barthes, as ressonâncias são fortes.

O esquema comunicacional deslocado por Barthes, no excerto acima citado, supõe um sujeito autoral originário que envia uma mensagem linear e estável a um sujeito leitor receptor. O destinatário, em Barthes, é sempre uma figura parcialmente ficcional que o próprio texto configura, mas que nem sempre coincide com o leitor empírico. Isto posto, a leitura se define a partir de um re-endereçamento em que o leitor se inscreve e desloca o sentido do texto ao reapropriar-se dele. O "não saber catastrófico" de Derrida mina exatamente essa garantia de

anterioridade de um emissor soberano que se intitula como o autor-Deus de Barthes. O endereçamento literário deixa, nesse sentido, de ser um trajeto unívoco de um autor para um leitor estanques e incomunicáveis para constituir-se em um entrelaçamento de posições enunciativas em um jogo colaborativo e reconstrutivo que reinterpreta o "antes" em um campo de forças afetivas, culturais e políticas. Nessa perspectiva, a crítica de Derrida recai sobre o endereçamento linear e hierárquico e converge com a concepção de Barthes sobre uma literatura em que o endereço é sempre plural, virtual e em que a desorientação do percurso da carta (o texto fora do lugar na ordem enciclopédica das coisas) funda novas modalidades e possibilidades de relação e expressão.

Joelle Sermet, em seu artigo "O endereçamento lírico", propõe uma reflexão acerca da especificidade do discurso lírico e da figura do destinatário na poesia lírica. A enunciação lírica é tomada como um sistema original de endereçamento em que o sujeito que fala e o seu interlocutor não são identidades fixas, mas figuras que se deslocam e se constituem mutuamente no ato de fala, isto é, no verso. O texto parte da crítica à assimilação do lirismo ao gênero autobiográfico a partir dos pressupostos teóricos de Kate Hamburger, que postula uma identidade lógica entre o sujeito lírico e o sujeito biográfico do poeta. Sermet afirma que, se adotarmos uma perspectiva fenomenológica, o lirismo e a autobiografia não podem ser confundidos e devem, irremediavelmente, significar coisas distintas acerca do tempo e da memória:

> A autobiografia investe no modo da narração retrospectiva a memória de um narrador-autor para conferir um sentido pleno à vida rememorada a partir do ponto de vista que seria aquele de uma morte antecipada. O lirismo, ao contrário, constrói uma memória do sujeito no ponto preciso em que convergem, no interior do presente, os contornos de uma memória formal: memória sedimentada em tradição e cujos componentes coletivos foram interiorizados para gerar a singular figura do poeta, em relação à norma anterior do Poeta-arquétipo. [...] o sujeito não recupera os fios de sua aventura individual, mas sim o passado do lirismo que, fazendo-se assim, substitui-se à sua própria história. A memória poética é ao mesmo tempo interpessoal e pessoal na medida em que, intertextual, ela é também e necessariamente intratextual. Ela é a memória da invenção (Sermet, 2019, p. 263).

Diante disso, o lirismo não é compreendido como uma forma de autobiografia disfarçada, mas um modo específico de enunciação que busca operar com uma experiência do tempo e da memória radicalmente distinta daquelas da experiência autobiográfica. Na autobiografia, a memória é mobilizada a partir de uma narrativa em retrospectiva em que o narrador-autor olha para trás e organiza os acontecimentos da sua própria vida em uma sequência que lhes confere um sentido. Esse sentido é construído a partir de uma perspectiva que Sermet chama de "morte antecipada" em que o narrador fala como se já estivesse no final da sua própria história, dando unidade e coerência ao que antes era fragmentado e incerto. A memória autobiográfica é aquela que reconstrói os "fios de sua aventura individual" e liga passado e presente para formar uma identidade coerente e reconhecível. A memória lírica, intitulada "memória da invenção" por Sermet, não se organiza em torno de uma narrativa pessoal de vida, mas em torno de uma "memória do sujeito" que se constrói no presente da enunciação.

No momento em que se enuncia, na conjectura do verso, vemos a memória lírica se constituindo. Essa memória não é a memória da experiência biográfica individual, mas a memória sedimentada na tradição lírica, cujos componentes coletivos foram interiorizados pelo poeta para gerar a figura singular que se enuncia. O poeta não recupera os fios de uma aventura pessoal e individual, mas o próprio "passado do lirismo", isto é, a tradição poética em que se insere ao se fazer presente no verso. O sujeito lírico portanto não recupera sua própria biografia, mas o passado do lirismo que, "fazendo-se assim, substitui à sua própria história". A memória poética, nesse sentido, é ao mesmo tempo interpessoal (feita de citações, alusões e figuras tradicionais) e pessoal (porque é intratextual, construída pelo/no próprio verso). Não é a memória de um fato vivido, mas de um fato construído: a memória da invenção.

Ao conceituar a memória poética como "a memória da invenção", Sermet afirma que o texto literário não se limita ao registro ou a representação de um passado, mas à reinvenção e a transformação da memória e da subjetividade através do material lírico. O poeta não se limita a

contar o que viveu e o que fez (no caso das traduções de Ana Cristina, do próprio processo tradutor que busca estar sempre exposto), mas a construir uma subjetividade a partir dos recursos linguísticos e estruturais. O "eu" do texto é menos sujeito biográfico do que uma figura produzida pelo próprio discurso. A memória poética, assim, não é a memória de um "eu" que já existia anterior ao poema, mas a memória de um "eu" que se constrói no poema, no ato de fala, no endereçamento ao "tu". É nessa distinção entre a autobiografia e o lirismo que entendemos a teoria de Sermet como aquela que apreende a escrita literária como um sistema de enunciação em que o sujeito que fala e o seu interlocutor não são identidades puramente biográficas, originais e precursoras de todo o pensamento crítico, lírico e intratextual. Essas figuras, antes de tudo, se deslocam e se constituem mutuamente no ato de fala, na enunciação, na construção do verso. O texto literário não é mais reconhecido como uma expressão de um relato de vida, mas como um ato de invenção em que o sujeito se faz e se desfaz, se afirma e se perdem no complexo e consciente jogo de endereçamento.

Esse direcionamento pensado por Siscar que acabamos de elencar acompanhando de perto a perspectiva e as interpretações por ele elaboradas, dialoga proficuamente com o ato de deslocar a centralidade do autor e dos elementos biográficos do mesmo para pensar a escrita como um ato de enunciação que se constitui no próprio texto em um campo de multiplicidade de vozes, citações, referências e endereçamentos. Inicialmente, Barthes dissolve a ideia de um "autor-Deus" que detém todo o sentido de um texto e mostra que o texto é um "tecido de citações", um espaço de escrituras variadas que se mesclam e nem sempre se reafirmam, mas também se contestam e se friccionam. O sujeito em Barthes não expressa "uma coisa anterior" original e indiscutível, mas circula em um dicionário de palavras que só se explicam e se compreendem a partir de outras palavras (Barthes, 2004, p. 62). Derrida, por sua vez, radicaliza essa crítica ao questionar a ordem cronológica e hierárquica do conhecimento em que compreendemos sem qualquer questionamento que "Sócrates vem antes de Platão", demonstrando assim que o endereçamento epistolar e textual não se faz através de um trajeto

linear e estável, mas em um jogo de envios e reenvios em que o “antes” e o “depois” podem colapsar e se reconfigurar em um espaço não originário em que o sujeito se reendereça e se reafirma (Derrida, 2007, p. 27-28). Finalmente, Sermet aplica a lógica do discurso lírico que distingue o lirismo da autobiografia: o poema não recupera a aventura individual do sujeito, mas constrói, no presente da enunciação, uma “memória do sujeito” que é, ao mesmo tempo, interpessoal (intertextual) e pessoal (intratextual), uma memória de invenção em que o “eu” e o “tu” se constituem durante o ato de fala, no verso (Sermet, 2019, p. 263). Juntas, as teorias convergem na ideia de que o sujeito da escrita não é um mero emissor de conhecimento em que tudo se origina e se sabe somente a partir dele, mas uma figura que se faz e se refaz no jogo de escrituras, citações e endereçamentos em que o outro está sempre presente, seja na tessitura do verso ou na recepção do mesmo. Tais formulações e direcionamentos críticos nos auxiliam na compreensão do “eu” tradutora de Ana Cristina Cesar como um sujeito da enunciação e do próprio discurso tradutório paratextual em que a tradutora-poeta se constitui e se reconfigura constantemente.

Embora Ana Cristina tenha buscado uma pretensa intimidade e proximidade da sua prática de tradução com seu leitor e crítico através das notas de rodapé ou simplesmente notas de tradução que acompanham os seus cadernos e os seus textos traduzidos, vemos nessa prática, assim como vimos em Barthes, Derrida, Siscar e Sermet, uma complexa rede de performatividade, pluralidade, interlocução e constante endereçamento, assim como já vistos em sua própria obra poética. O sujeito que traduz em Ana Cristina não se reduz a uma identidade tradutória relacionada diretamente ao eu-tradutor biográfico ou puramente técnico, mas àquele que também se constitui e se mostra no próprio ato de traduzir, em um sistema complexo de endereçamento e performatividade. No projeto tradutório que Ana Cristina registra nas versões de Katherine Mansfield e Emily Dickinson, por exemplo, não temos uma mera apresentação dos textos traduzidos em uma transposição de um sentido prévio para um sentido posterior, de uma língua para outra, por assim dizer. Antes disso, temos um sujeito que

se inscreve no tecido de citações e vozes que dialogam com o texto original e recriam o mesmo em um espaço de escritura através das notas e dos comentários. Suas notas de tradução funcionam como um segundo texto que se dirige a múltiplos destinatários: o escritor, o leitor, o tradutor, o crítico ou o próprio texto que se traduziu. O dispositivo aqui criado é o endereçamento em que o "eu" tradutor se difrata em várias vozes, ora comentando o texto original, ora refletindo sobre o processo tradutório, ora dialogando com outras traduções e com a própria tradição poética. Esse "eu-tradutor", assim, não é um "tradutor-deus" original e unívoco que controla todo o sentido do texto, mas uma figura que desestabiliza a ordem entre texto de partida e texto traduzido, entre o "texto anterior" e o "texto posterior". A tradução crítica de Ana Cristina Cesar, portanto, pode ser lida como um ato de invenção e interlocução em que o sujeito se faz e se desfaz através das notas e do endereçamento ao "tu" sempre presente e esperado. Nesse contexto, o "eu" que traduz é uma figura produzida pelo próprio discurso tradutório.

No caso da tradução de "*Bliss*" feita por Ana Cristina Cesar, como já mencionamos, a sua prática tradutória é revelada através das notas de rodapé que assumem uma outra posição diante do texto traduzido e explicitam como o endereçamento também está presente na tradução comentada da tradutora-poeta. Acerca das notas, ela se dirige a quem vier a dialogar com ela na constituição deste texto em devir:

> As notas de pé de página constituem, em geral, a parte menos importante de um ensaio. Sua localização dentro da página corrobora esse fato. Podemos deixar de lê-las, quando o interesse pelo conjunto da obra é muito grande. Ou podemos estudá-las cuidadosamente, quando estamos mais interessados em detalhes microscópicos, digressões eruditas, fontes informativas, bibliografia obscura [...]. Alguns escritores particularmente interessados em facilitar a leitura de seus trabalhos tentam reduzir ao máximo o número dessas notas e até mesmo as eliminam completamente. Outros, porém, se regozijam com a maior quantidade possível de numerozinhos espalhados pelo texto - como sinais evidentes da fecundidade de suas pesquisas de background, que poderiam passar despercebidas aos olhos do leitor, não fosse aquele recurso usado para atraí-lo (Cesar, 2016, p. 326).

As notas de rodapé deixam de assumir o lugar tradicional e secundário no aparato crítico e paratextual para assumir o estatuto de espaço central da escrita a partir da sua potencial reflexão e intervenção. Tais tomadas de decisão repercutem diretamente na concepção de Ana Cristina sobre a tradução, não apenas no caso de "*Bliss*", mas em sua prática tradutória como um todo. Ao descrever a possibilidade de ignorar as notas quando se privilegia o "conjunto" e a possibilidade da leitura minuciosa em busca de "detalhes microscópicos", a autora marca a tensão entre um uso convencional e utilitário e um uso intensivo e consciente das notas. Quando ela afirma mais adiante que "as notas, essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria substância do texto" (Cesar, 2016, p. 326), aponta para uma inflexão decisiva em que aquilo que deveria ser suplemento passa a constituir o próprio corpo discursivo, ocupando um lugar de maior prestígio, destaque e privilégio. Essa operação não é apenas gráfica, mas implica em uma tomada de posição poética e crítica: a tradução deixa de ser compreendida como mera passagem de uma língua para outra e assume um gesto ensaístico, autoral e autocrítico, no qual o comentário e performatividade do tradutor não explicitam as decisões tradutórias somente, mas as inscrevem em um lugar de leitura que produz novos sentidos para o texto de partida.

Nesse sentido, a tradução do conto de Katherine Mansfield torna-se um exemplo de um procedimento mais amplo e que pode ser identificado na prática tradutória de Ana Cristina Cesar, em que o paratexto é sistematicamente tensionado e reorganizado como lugar de elaboração teórica, de exposição de impasses e de performatividade da própria leitura. Textos em que a autora reflete explicitamente sobre o ato de traduzir, bem como estudos críticos dedicados à sua atuação como tradutora, mostram que esse movimento perante o comentário, a explicitação do processo através da nota, não é ao acaso, mas constitutivo de um modo de traduzir que assume seu caráter interpretativo e identitário como um outro texto. Dessa forma, a prática tradutória de Ana Cristina articula a técnica, a crítica e a autobiografia de modo que o aparato das notas se converte em uma extensão do próprio texto literário e em lugar

privilegiado de crítica e problematização das questões de autoria, historicidade e recepção. É nesse percurso que aparece a relação da leitura proposta por Siscar acerca do endereçamento na obra poética de Ana Cristina com os seus trabalhos de tradução comentada.

As notas, concebidas como parte de uma cena de enunciação complexa, na qual o texto se organiza em função de destinatários múltiplos e instáveis, dialoga com o endereçamento observado por Siscar na poesia autoral de Ana Cristina. O endereçamento, nessa perspectiva, não se reduz à presença explícita de um "outro" ou de marcas ostensivas de interpretação, mas diz respeito a uma configuração de escrita que pressupõe e constrói uma leitura performativa e que expõe um "eu" que traduz e que quer ser observado e explicitado. A configuração da escrita pressupõe e constrói essa leitura e expõe, ao mesmo tempo, uma problemática na relação entre o privado e o público, como a tradutora-poeta já havia observado nas traduções de Bandeira e Campos, ao identificar uma tradução mais ou menos exposta e dialógica em ambos. A sua crítica recai nas relações entre o confidencial e o público, na intimidade e na circulação social do texto através das suas notas comentadas dos textos traduzidos, como identificamos igualmente na anotação dos poemas traduzidos de Emily Dickinson.

Quando Ana Cristina transforma os seus comentários em uma espécie de "ensaio" ou texto contíguo, ela atravessa e desdobra o conto traduzido, no caso de "*Bliss*", e produz uma cena de leitura em dois planos concomitantes: primeiro, o leitor acompanha a narrativa traduzida na versão em português; segundo, ele é convocado a seguir um percurso crítico, ensaístico e autorreflexivo da tradutora e que funcionam como convites reiterados a um deslocamento do olhar, do alto da página ao rodapé, mas também do ficcional ao metadiscursivo. Esse dispositivo formal encena de maneira material a noção de leitura como um "transporte", como vimos em Siscar, uma vez que o leitor é forçado a deslocar-se pelas páginas, pelos textos e pelas traduções de maneira física e cognitiva entre diferentes camadas do texto. A experiência da tradução não é um resultado acabado que se fecha na leitura do texto

traduzido, mas é um processo aberto à crítica, contestação, negociação e exposição dos sentidos ali construídos e atribuídos.

Quando a crítica Ana Cristina oferece suas reflexões sobre a tradução de Augusto de Campos e a performance de Caetano Veloso dos versos de John Donne, ela articula não somente o signo linguístico e literário intrinsecamente manifestado no trabalho tradutório por eles realizado, mas também na relação com o outro e na recepção/resposta que ela mesma consegue oferecer a essas traduções. Enquanto Augusto de Campos traduz o poema de Donne em um movimento de mais empenho que pretende divulgar culturalmente e educar o seu leitor, próprio de sua geração concretista, Caetano Veloso, a partir de um movimento menos empenhado e mais "passional", por assim dizer, performa o poema de Donne ao envolver-se emocionalmente e artisticamente com tais versos e revelar, através da sua canção, uma tradução endereçada para a sua geração e seu tempo.

As impressões de Ana Cristina acerca da tradução de Campos e Veloso não se limitam ao âmbito puramente linguístico em que um signo é transferido de uma língua para a outra, mas para a função e o envolvimento desses artistas-tradutores com o material a ser traduzido. A tradução de Augusto é reconhecida como participante de um projeto tradutor muito maior e que pertence ao grupo concretista e a tradução de Caetano é estabelecida como um texto que envolve palavra, melodia e corpo, pois considera o envolvimento do próprio artista com os versos a serem performados e a geração a qual ele pertencia. A tradução enquanto divulgação cultural de um determinado poeta e seu estilo e a tradução enquanto expressão artística que envolve e considera o seu tempo e a sua geração são diferentes abordagens do poema de John Donne e que revelam, através da crítica de Ana Cristina, como essa relação com o outro, o endereçamento, também está presente na sua concepção de tradução e, mais adiante, na sua própria prática tradutória.

Assim, a prática tradutória de Ana Cristina pode ser observada como um prolongamento direto de sua poética na medida em que o gesto de traduzir se constitui também

como gesto de endereçamento e performatividade. A tradutora-poeta endereça simultaneamente o texto original, a autoria, a tradição, os pares acadêmicos e o leitor que se posiciona como co-leitor do original e cúmplice das operações de deslocamento e crítica da tradução. As notas "que ocupam o lugar mais privilegiado" concretizam essa performance do processo de tradução anotada e comentada a partir do "eu" que se expõe, critica a sua própria tradução e busca comunicar-se com uma rede de múltiplos destinatários ao inscrever, no espaço de maior privilégio, ecos autobiográficos, reflexões feministas, arranjos metodológicos e tomadas de decisões teóricas, de modo que o paratexto se torna um outro texto e um dispositivo de endereçamento crítico e reflexivo.

Desse modo, o que será fundamental na nossa abordagem da tradução de Emily Dickinson, ao promover as notas e os comentários à condição de substância textual, Ana Cristina não apenas reorganiza e desloca a voz do crítico e do tradutor para um lugar central, mas torna visível a própria estrutura do endereçamento que sustenta a sua escrita e que, no âmbito da tradução, se configura como espaço de interlocução entre línguas, sujeitos, textos e possibilidades de leitura.

4. Ana Cristina Cesar: crítica, leitora e tradutora de Emily Dickinson

Success is counted sweetest
By those who ne'er succeed.
To comprehend a nectar
Requires sorest need.

(Dickinson, 1998, p. 59).

A poética de Ana Cristina foi sendo construída a partir das relações intertextuais com modelos predominantemente canônicos desde o início da sua carreira literária, embora se perceba também um exercício de estruturas textuais escolhidas que dialogavam diretamente com aquilo que se encaixava na sua própria prática de escrita, como as cartas e os diários que Camargo (2003) identificou como uma confissão e uma intimidade performadas através desses textos curtos, fragmentados, até mesmo datados e que traziam o cotidiano dessa voz lírica feminina e que, segundo Siscar (2023), aparecem como formas de endereçamento e interlocução na poética autoral de Ana Cristina que se constitui a partir da presença constante do outro-leitor. Ana Cristina parece constituir-se, ainda em sua fase imatura, a partir de modelos canônicos da poesia como Charles Baudelaire, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Mário de Andrade, por meio dessa prática se acercava da palavra de mulher que, aos poucos, lhe arrebatava à medida que se reconhecia. A sua palavra se confrontava com os textos da sua geração e, pouco a pouco, vinha descobrindo e elaborando a própria condição do que é ser mulher, escritora, crítica e intelectual naquela época. Embora estejam associados ao feminino, a fala coloquial, a voz íntima e o gênero confessional são elementos de sua poética que foram utilizados como simulacros e pastiches de confissão que ironizam o vínculo estabelecido entre o confessional e o literário (Camargo, 2003, p. 215-217). A reinvenção de textos e vozes já

canonizados e a reelaboração do texto confessional dão o tom particular da voz de Ana Cristina em sua fase madura.

Heloísa Buarque de Hollanda, em um esboço de resenha para o livro *The Madwoman in the attic*, publicado em meados de 1981, observa alguns aspectos que podem indiciar o novo cenário de compreensão e estímulo para uma engajada tomada de consciência do feminino e da ressignificação poética que impacta Ana Cristina da partir da perspectiva histórica que *Madwoman* abre para estudo e a interpretação de autoras da segunda metade do século XIX, além de outras mulheres escritoras que as precederam:

> As mulheres são esquisitas: não imitam os homens, mas tentam transcender a ansiedade de autoria revendo os gêneros masculinos, usando-os para registrar seus sonhos e histórias sob disfarce. Desviando-se tangencialmente das sequências centrais da história literária, atuaram um processo propriamente feminino de revisão e redefinição seguindo o conselho (tipicamente feminino) de Emily Dickinson de "Contar toda a verdade, mas contá-la obliquamente". Autoras como Jane Austen, Mary Shelley, Emily Bronte e Emily Dickinson produziram textos literários que são em certo sentido palimpsestos, textos cuja superfície oculta níveis de sentido menos acessíveis (e menos aceitáveis) (Hollanda *apud* Camargo, 2003, p. 217-218).

Nesse novo momento, Ana Cristina parece passar a refletir e reelaborar os gêneros literários femininos não como simples imitação dos modelos masculinos, mas seguindo o seu método de aprendizado de processo de reescrita, incorpora esse nova vivência do poético e subverte a tradição majoritariamente masculina. Sua prática reconfigura-se sempre de seu modo palimpséstico de maneira que todos os textos anteriores são evocados e ressignificados sob a sua perspectiva de escritora mulher. Ao invés de utilizar o disfarce como estratégia, a escritora se posiciona perante a palavra e a perspectiva feminina como mecanismo de afirmação e identidade. Nesse movimento, revisita gêneros que foram tradicionalmente associados à escrita feminina - como as cartas e os diários - para desconstruir a relação entre literatura e confissão.

4.1 O lugar de Emily Dickinson em Ana Cristina

Emily Elizabeth Dickinson nasceu em 10 de dezembro de 1830 na cidade de Amherst, no estado de Massachusetts, nos Estados Unidos, e foi uma das maiores vozes da poesia lírica romântica do século XIX. Emily foi criada em um ambiente familiar tradicional, religioso e puritano com prestígio local. A poeta frequentou a Amherst Academy entre os anos 1840 e 1847 e, em seguida, um seminário para meninas, instituição da qual se retirou após breve período por problemas de saúde e uma marcada resistência às normas disciplinares daquele local. Reconhecida por sua personalidade reclusa, Dickinson passou grande parte de sua vida na casa de sua família, conhecida como "*The Homestead*", onde viveu a maior parte de sua vida adulta ao lado dos pais e da irmã Lavínia. Embora sempre fechada nos aposentos da casa, manteve intensa troca de correspondência com amigos e mentores, dentre os quais se destaca Thomas Wentworth Higginson, crítico e editor a quem enviou poemas em busca de orientação literária. A poeta também se dedicou à botânica e ao cuidado dos pais na velhice, levando uma vida aparentemente tranquila, embora tenha alcançado leitores e reconhecimento apenas postumamente pelas inovações de conteúdo e forma na poesia que deixou quase completamente inédita, tendo publicado apenas 10 poemas em vida.

Após o seu falecimento em 15 de maio de 1886, os seus poemas foram descobertos encerrados em seu quarto, escondidos em baús, gavetas e armários, surpreendendo os seus primeiros leitores (parentes) pela singularidade formal e temática que desafiava as convenções de sua época no que tange à expressão de um "eu" feminino e abertamente questionador e reflexivo. Sua estética era marcada com um verso conciso que trazia uma linguagem elíptica e uma sintaxe estranhamente irregular, o que alguns críticos como Cristanne Miller apontam como uma estética do "*ungrammar*", isto é, de uma certa agramaticalidade, além do uso

sistemático e exacerbado de travessões e capitalizações não convencionais que, mais tarde, viriam a ser reconhecidos como marcas distintivas de sua poética.

Os temas centrais de sua obra incluíam a natureza, o amor, a morte, a vida e a espiritualidade, frequentemente tratados em tom irônico, paradoxal e metafísico. Em termos formais, a poeta valeu-se do metro de balada inspirado nos hinários religiosos que conhecia tão bem por conta do seio familiar cristão no qual passou toda sua existência, embora os ritmos e os hiatos fossem sendo inseridos para quebrar aqui e ali qualquer expectativa métrica. Em vida, Emily organizou cerca de 800 a 1.100 poemas em pequenos livros artesanais costurados à mão, conhecidos como fascículos, que traziam seus poemas em cadernos de 16 a 24 páginas, formando pequenos livros em um projeto de autopublicação que infelizmente nunca aconteceu. Dos seus mais de 1.800 poemas encerrados em seu quarto e encontrados pela sua irmã Lavinia, pouquíssimos foram publicados em vida e de forma totalmente anônima e sem reconhecimento, o que veio a acontecer anos mais tarde.

A primeira coletânea com os poemas de Emily Dickinson foi organizada por Mabel Loomis Todd e Thomas W. Higginson e publicada em 1890, obtendo sucesso imediato. As primeiras edições trouxeram alguma “regularidade” perante a pontuação e a gramática para alcançarem o público com mais facilidade, mas descaracterizam a estética original dos poemas de Dickinson. Somente em 1955, com a edição crítica de Thomas H. Johnson, os seus leitores tiveram acesso a textos mais próximos aos manuscritos da poeta, trazendo os 1.775 poemas numerados e organizados em ordem cronológica. Desde então, os seus poemas foram ganhando ainda mais notoriedade pela crítica e por leitores de poesia e, embora os nomes de Thomas H. Johnson e R. W. Franklin apareçam como fundamentais para a edição e propagação da poesia de Emily Dickinson em língua inglesa, é a partir da sua recepção internacional através da tradução que o nome da poeta atinge a literatura mundial com prestígio.

Entre os grandes nomes que se dedicaram ao ofício da tradução da poesia de Dickinson, destacam-se Juan Ramón Jiménez, renomado poeta espanhol que a traduziu para o espanhol no

universo Ibero-americano ainda na década de 1919, assim como outros nomes já reconhecidos da poesia e da tradução mundial, como Claire Malroux na língua francesa e Gunhild Kubler no alemão. No contexto brasileiro, a tradução inaugural da poesia de Dickinson foi realizada por Manuel Bandeira entre os anos de 1928 e 1943 a partir de cinco poemas que, segundo críticos, buscavam "abrasileirar" a dicção da poeta norte-americana e abrem as portas para sua poesia em solo brasileiro. A partir disso, grandes nomes da poesia e da tradução se aventuraram pela tradução da poesia de Emily Dickinson para a língua portuguesa do Brasil em diferentes cenários e contextos da modernidade no século XX, como Aila de Oliveira Gomes, Paulo Henriques Britto, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Cecília Meireles e Ana Cristina Cesar, revelando a vastidão da expressividade de sua poética através de diferentes perspectivas e abordagens tradutórias.

No cenário contemporâneo, José Lira, poeta, crítico e tradutor, foi um dos tradutores com maior destaque da obra de Dickinson, também o mais prolífico, realizando a tradução de 245 poemas de Dickinson em *Alguns Poemas* (2006) e outros 255 em *A branca voz da solidão: Emily Dickinson* (2011). Em seu trabalho, totalizando cerca de 510 poemas traduzidos para o português brasileiro, Lira buscou organizar as suas traduções de três concepções metodológicas: recriação, imitação e invenção, priorizando aspectos fônicos, o contexto e a clareza para o leitor "menos engajado" e o afastamento da estrutura poética de Dickinson para criar um novo poema a partir da "impressão de leitura" do texto-fonte. Outro tradutor e crítico contemporâneo de renome, o Adalberto Müller, realizou a primeira tradução da poesia completa de Dickinson para o português brasileiro em dois grandes volumes publicados em 2021 em parceria com as editoras UnB e Unicamp. Müller adotou uma perspectiva mais distante dos traços libertários e criativos de José Lira e preocupou-se com as edições manuscritas, os conhecidos fascículos, trazendo uma certa atenção ao traço dickinsoniano a partir da concisão e da estrutura presentes e observados através das instabilidades dos manuscritos da poeta e da estrutura dos seus poemas encontrados nesse fascículos.

Acerca das suas edições, as mais recentes no âmbito da tradução da poesia completa de Emily Dickinson para o português brasileiro, o professor e tradutor pontua:

> Ao contrário das antologias de Dickinson que ainda circulam no Brasil e em outros países, muitas das quais embaralham mais ainda a relação entre escrita e história, apresentando os poemas sem qualquer ordem que não a da escolha subjetiva do tradutor, retirando-os de qualquer contexto, como se fossem espécimes raros de um gabinete de curiosidades, a tradução da *Poesia completa* no Brasil tenta seguir o esforço realizado por Cristanne Miller de situar Dickinson em seu tempo e também em seu modo de pensar a literatura. Assim, trata-se de uma decisão – a do tradutor – que é acima de tudo ética. [...] Mas é um trabalho que se pauta menos pela escolha e exclusão do que pelo acompanhamento e inclusão. Como eu disse numa entrevista: algumas antologias de poesia de Dickinson – como as de Augusto de Campos – são como a *haute-couture*; meu trabalho é o *prêt-à-porter*, no sentido de que ele torna acessível a todos os leitores a costura e a sutura de Dickinson, as suas escolhas e as suas indecisões, o trabalho da artista inovadora que cria modelos únicos e o trabalho da artesã que repete seus próprios modelos. Assim, os dois volumes da *Poesia completa* são também livros para que outros possíveis tradutores se aventurem na experiência de traduzir, aumentando o repertório de poemas traduzidos, eventualmente usando partes das minhas traduções, como os costureiros que copiam modelos das revistas de moda (Muller, 2023, p. 25-26).

Diante do seu processo de apreensão e tradução da poesia completa de Emily Dickinson, Müller define a sua posição como um tradutor que tem o seu enfoque na historicidade e na totalidade da obra de Emily Dickinson, o que contrastaria, segundo ele, com a tradição de antologias que selecionam os poemas de maneira isolada. Ele interpreta o seu trabalho tradutor como um projeto ético em busca de situar a poeta em seu espaço e tempo e, acima de tudo, em seu modo de pensar, seguindo a edição crítica e exemplar de Cristanne Miller. A sua comparação com outras antologias artísticas, como as de Augusto de Campos, remontam à uma "alta costura" (*haute-couture)* por serem de caráter subjetivo e com tamanho refinamento que visa o impacto estético. As suas escolhas editoriais enquanto tradutor, a costura da estabilidade textual e a sutura que aceita a instabilidade dos manuscritos com suas rasuras, elipses e variantes, permitem que a tradução reflita o processo e o "tecido vivo" da poesia de Dickinson, mas também se faça exposto através das mãos do tradutor que tocam, reconstroem e reelaboram esse tecido linguístico e poético operado em outras máquinas de costura. A metáfora do tecido é

brilhante de todo o processo operado por mãos que entendem a escrita poética e a reconstrução desse material pelo processo tradutório.

Enquanto Müller opta pela tradução integral com base na ordem dos fascículos e na exposição desse processo manual de fazer poesia, José Lira é outro tradutor fundamental para entendermos que, embora ambos compartilhem um profundo rigor acadêmico e quase braçal de traduzir a poesia de Emily Dickinson para o português brasileiro, seus projetos e intenções diferem em alguns aspectos. Lira organiza seu trabalho em um projeto quase experimental e tripartido baseado em "estados de leitura" que buscam um texto mais fluído e explicativo em que a forma encontra maior liberdade, atualizando-se e incluindo ecos de outros textos. A tradução é vista como uma "urgência interpretativa" e um ato de "coautoria artística" que pensa o poema como "água e não pedra", isto é, fluído e mutável diante das operações criativas e tradutórias. Ambos os tradutores oferecem traduções que, embora distintas no que concerne a intenção tradutora, são exemplos de como a tradução é pensada antes mesmo de sua transposição linguística, mas considerando também a sua recepção leitora e crítica. A utilização da técnica como "teste da sinceridade" e a busca pela superação da ideia de que a poesia é intraduzível através de recriações e transposições criativas e autônomas fazem dessas traduções diálogos possíveis com seu público-leitor e com os futuros tradutores e poetas. A preocupação ou a simples reflexão de Müller acerca do seu mapa tradutório que possibilita novos tradutores "copiarem" seus modelos e expandirem o repertório da poesia de Dickinson e a exploração das múltiplas dicções e vozes possíveis consideradas por Lira demonstram como a tradução de poesia pode tomar rumos que superam a transposição meramente linguística do signo poético e assumir um papel significativo e constituinte do processo criativo e literário como um todo, questionando os limites do fazer literário e da tradução de poesia que investigaremos nesta pesquisa através da poética da tradução de Ana Cristina Cesar.

Um dos últimos textos escritos por Ana Cristina em vida e publicado postumamente apenas oito dias após o seu falecimento foi um artigo escrito para o caderno *Folhetim* do jornal

Folha de São Paulo em 6 de novembro de 1983 que tinha como foco principal a poética de Emily Dickinson, fornecendo justamente a tradução dos cinco poemas completos de "cinco e meio". O surgimento desse material no jornal poucos dias após a sua morte estabelece um marco melancólico e deveras potente da relação entre as duas poetas, oferecendo ao público uma análise crítica final sobre a linguagem, a concisão e a finitude observadas na poesia de Dickinson Na paisagem literária norte-americana do século XIX, Ana Cristina observa primeiramente que Walt Whitman e Emily Dickinson surgem como os grandes nomes que definem uma "simetria dos opostos" naquele contexto da poesia romântica:

> A exuberância, o excesso, a retórica desmedida da voz de Whitman, cujo imenso épico *Leaves of Grass* canta o desejo eufórico de mapear a terra americana e jogar-se nos braços do leitor — em oposição à tensão crítica e à secura dos poemas lacônicos de Emily, sua voz baixa que fala da morte sem drama e da renúncia sem lamento. O contraponto pode ser desdobrado quando se pensa nos dois personagens que a imaginação desejaria biografar: Whitman todo exterioridade, peregrino e homem de ação, Emily severa e reclusa a vida toda em pequeno território da Nova Inglaterra. Derramamento de vida e palavra; reclusão e concentração de forma: uma tensão que inaugura os caminhos da moderna poesia norte-americana (Cesar, 1983, p. 4).

Ana Cristina compreende, então, a fundação da poesia moderna norte-americana a partir dessa simetria de opostos que é personificada pelo embate estético entre a poesia de Whitman e Dickinson, uma oposição que mobiliza não somente as dinâmicas literárias, mas configura-se como matriz biográfica e existencial. Walt Whitman é apresentado pela exterioridade e pelo derramamento em sua poesia, compreendida como um épico que demanda o excesso e a retórica expansiva que mapeia o território e intenta abraçar o seu leitor em um gesto de euforia. Por outro lado, Emily Dickinson encarna a reclusão e a concentração formal, manifestando-se através de uma concisão e uma tensão lacônica cuja voz concisa aborda a morte e a renúncia sem recorrer ao drama e ao lamento. Isto posto, Ana Cristina compreende essa modernidade poética a partir do nascimento dessas duas tensões criadoras entre o olhar extrovertido e o olhar introspectivo, o exagero e a concisão, a verborragia e a economia de palavras.

Logo após essa breve introdução aos grandes nomes da poesia norte-americana do século XIX, Ana Cristina foca na divulgação da poesia de Emily Dickinson e na sua poética propriamente dita, descrevendo a sua recepção inicialmente lenta e marcada por uma certa incompreensão de sua obra, relatando que, quando a poeta submeteu quatro poemas a Thomas Higginson em 1862, a inovação formal de sua poesia notadamente heterodoxa, melódica e atipicamente rítmica incomodou de início o crítico que qualificou os versos como “notáveis, mas estranhos”, o que definiu primeiramente a sua inadequação para publicação. Talvez, esse tenha sido um dos motivos pelos quais Dickinson manteve os seus quase 1.800 poemas encerrados em seu seu quarto, praticamente inéditos ao longo de sua vida e publicados postumamente. Após essa breve introdução, Ana Cristina encerra com a sua perspectiva acerca da poesia de Dickinson com cinco poemas traduzidos, sobre os quais diz:

> Os poemas traduzidos aqui revelam obsessões temáticas de Emily (a morte, a renúncia) e mostram sua mania singular de pontuação, que confere a seus poemas uma desaceleração afetiva e ao mesmo tempo um sublinhado especial de certas palavras, sem no entanto aumentar-lhes o tom. Há como que um mesmo volume, uma espécie de "monotonia" formal na poesia de Emily (ecos da cantilena do hinário calvinista? metrônomo? mas melodia, não). O efeito é surpreendente: discrição extrema de tom, sintaxe meio telegráfica ("estenografia poética", diria alguém, notando ainda seus monossílabos e sua elocução intermitente) e temas de uma força que não julgaríamos passíveis de tanta contenção. Não há celebração, choro, vela nem autopiedade alguma. E a experiência sensível penetra obliquamente lá onde qualquer certeza metafísica está sempre prestes a se romper (Cesar, 1983, p. 4).

Ana Cristina observa que a poesia de Dickinson articularia temáticas, como a morte e a renúncia, por meio de uma forma rigorosamente contida, cuja cadência remete ao hinário religioso calvinista, não como uma adesão puramente doutrinária, mas como ressonância de uma tradição familiar e social marcada pela regularidade rítmica, pela repetição e pela canção religiosa. Nesse sentido, a referência ao hinário ajuda a explicitar a monotonia formal mencionada pela crítica através desse andamento disciplinado e melodioso. Ao mesmo tempo, ao caracterizar essa escrita como “estenográfica”, Ana Cristina enfatiza a sua extrema condensação, revelando uma dicção breve, elíptica e telegráfica, em que a sintaxe está sempre

cortada, pautada por marcações de pausa, e cada palavra adquire um alto valor expressivo sem que o tom se eleve bruscamente, o que produz tensão singular entre a contenção formal e a densidade semântica. É o espaço em que as certezas estão sempre “prestes a se romper”.

A abertura de Ana Cristina ao diálogo no espaço de interlocução poética não é completamente autêntica, mas construída com ambiguidades, bricolagens, vozes de outras vozes e deslocamentos propositais. Assim como Emily Dickinson afirmara, a sua verdade é revelada por vieses e camadas, explorando os limites entre a confissão e a ficção em um gesto que dialoga com a tradição literária, mas que também desafia as convenções até ali estabelecidas. Talvez, esse seja o ponto inicial de conexão que pode ser estabelecido entre Ana Cristina e Emily Dickinson: a transmutação e a ironização do cotidiano a partir de uma experiência do feminino em um fazer poético que nunca de fato se expõe totalmente, à medida em que é jogo (poético) e não apenas vida.

Sobre a relação entre as duas poetas, Camargo (2003) afirma:

> Emily Dickinson, que está no “'Índice Onomástico”, talvez constitua um dos “modelos” do que Ana considera válido como “poesia feminina”. Certamente poderíamos pensar nas “influências” da poesia de Emily Dickinson sobre Ana Cristina Cesar. Mas, em vez de “influências”, devemos falar em “cumplicidade”. Cumplicidade feminina que faz parte da linhagem lírica recuperada por Ana, mas com o outro ponto de vista: o da mulher. Talvez por isso mesmo Ana Cristina tenha escolhido para traduzir - sem paródia e apropriação - autoras como Emily Dickinson, Katherine Mansfield e Sylvia Plath (p. 219).

Tanto Emily Dickinson quanto Ana Cristina parecem construir suas poéticas através de um movimento de distanciamento das normas dominantes vigentes de seus respectivos contextos para, a partir da subversão da forma e da expressão do conteúdo, se afirmarem enquanto poetas mulheres que dominam o verso com uma voz autoral muito singular. Enquanto Dickinson rompe com a expansividade romântica, eloquente e linear em Whitman, Ana Cristina afasta-se do anti-intelectualismo e na subjetividade puramente espontânea da geração mimeógrafo para propor uma poética baseada na construção, no diálogo com alteridades do

cânone (de seu paideuma, se é que este termo poundiano seja adequado) e na ironização do cotidiano.

No contexto de Dickinson, do modo como foi apresentado por Ana Cristina no artigo de jornal acima referido, vemos que, enquanto Walt Whitman buscava o uso de versos longos e livres para celebrar um "eu" universal e público em sua poesia, Emily Dickinson procurava um "eu" contido, recluso, marcado pela contração, fragmentação e ironização do dito sublime. Ela se define como um "Ninguém"[2] em oposição ao "Alguém" exclamativo de Whitman. A recusa pela escrita do romance, da narrativa longa e quase épica, aparece em Dickinson a partir de um verso elíptico, enigmático, cheio de travessões e metros de balada típicos dos hinos religiosos. A linguagem de Dickinson é disjuntiva, quebrada e explora novas combinações de significado colocando o "sublime" e o "profano" lado a lado. Por sua vez, Ana Cristina aparece no contexto da literatura marginal dos anos 1970 a partir do seu rigor intelectual e do distanciamento da espontaneidade pura. Enquanto a poesia marginal era frequentemente "anti-intelectual" e "anti-biblioteca", a poesia de Ana Cristina trazia a consciência da tradição através do constante diálogo com essas vozes canônicas em sua poesia, explicitando uma perspectiva literária que reelaborava essas vozes, como vimos anteriormente, através do palimpsesto, da intimidade performada e da interlocução. Os diários e cartas não eram registros autênticos ingênuos e despretensiosos, mas dispositivos textuais e performáticos que confundiriam aquela pessoa pressuposta que a lê através da fusão entre biográfico e literário, cotidiano e universal.

É nesse posicionamento crítico perante as estéticas vigentes de seus respectivos contextos que nos deparamos com duas poetas que, muitas vezes, se colocaram em um "entre-lugar" cheio de ambiguidades, ironia e desarticulação do óbvio (guardadas as devidas diferenças de personalidades e contextos de produção) para poderem então se afirmar enquanto mulheres, poetas e pensadoras de seu tempo.

---

[2] Como se observa no célebre poema "*I'm Nobody! Who are you?*", no qual Dickinson constrói uma voz lírica que se irmana ao seu interlocutor a partir de uma relação de identificação derivada desse "não ser" ou "ser ninguém".

A consciência da forma vigente em ambas possibilita esse constante "forjar" em seus versos que aproximam temas sublimes ou mesmo "impopulares" à escrita feminina para poderem então afirmarem-se enquanto vozes femininas e poéticas. Assim como as estruturas observadas do hino religioso e na rígida construção de verso e rima predominante no verso dickinsoniano, os poemas como cartas e a simulação de correspondências de Ana Cristina desestabilizam internamente de maneira ambivalente e irônica os temas do cotidiano, da fé, da vida e da morte.

Ambas poetas usam da ironia, presente até na forma, como instrumento de desarticulação. Dickinson subverte o hino puritano para falar de liberdade, enquanto Ana Cristina subverte o diário íntimo para questionar a subjetividade da autoria na poesia. As duas operam através do fragmentário e da descontinuidade em que o poema é visto como um espaço de quebra e questionamento da identidade fixa e única em que as palavras se afirmam na incompletude, na performance e na construção de sentido em sua própria poética.

A relação que Ana Cristina estabelece com Emily Dickinson supera essa ambivalência da consciência da forma e dialoga de maneira concomitante na exploração da identidade feminina que se afirma no caminho contrário ao entendimento e subordinação perante as coisas ditas "comuns" e "óbvias" para suas performances e contextos, mas até mesmo na escolha de temas e metáforas como a questão da morte na poesia de ambas. Para as poetas, a morte não aparece como finitude e sofrimento, mas como uma presença constante que se deve estabelecer um vínculo.

Dentre os inúmeros poemas que abordam tal temática na obra de Cesar e Dickinson, compreendemos a personificação da morte através do cavaleiro e sua carruagem em "*Because I could not stop for Death*" de Dickinson na relação com o diálogo com os anjos em "Quando chegar" de Ana Cristina a partir dessa perspectiva em que a morte não é finitude e dor, mas um processo de transição, interlocução e até mesmo convite. O drama sentimental tradicional perante a finitude é superado por ambas a partir do tratamento do tema: enquanto Dickinson vê

a morte como um passeio de carruagem para a eternidade, Ana Cristina a vê como um desaparecimento no éter e um "breve e longo descanso". Entendemos que Ana Cristina tenha visto na poesia de Emily Dickinson uma possibilidade de afirmação identitária e aproximação com esse modelo de "cumplicidade feminina" ao tratar do mergulho insistente no tema da morte e da subversão de temáticas ditas "sublimes" para questionar a própria subjetividade e identidade feminina em contextos muito masculinos, patriarcais e predominantemente conservadores.

4.2 A tradução anotada: análise dos poemas traduzidos e comentados

Assim como Manuel Bandeira o fez de maneira inaugural com a poesia de Emily Dickinson em meados dos anos 1940, Ana Cristina traduziu cinco poemas (e meio) da poeta norte-americana, número que ela mesmo diz ser mágico (cf. bastidores da tradução). O ensaio "cinco e meio" escrito por Ana Cristina Cesar foi construído à maneira de uma contínua interposição entre traduções e reflexões tradutórias sobre alguns poemas de Emily Dickinson que, segundo ela, tinha conseguido traduzir bem.

O ensaio começa com a seguinte epígrafe de Nabokov sobre o ato de traduzir: "Desejo que as traduções tenham muitas notas de pé de página, notas que subam, como arranha-céus, até o topo das páginas, deixando entrever apenas a tênue sugestão de uma linha de texto entre o comentário e a eternidade" (Cesar, 2016, p. 433). A citação escolhida para iniciar o seu ensaio reflete uma visão crítica e profunda sobre o ato de traduzir A metáfora dos "arranha-céus" para as notas de rodapé também indica uma grande quantidade de crítica e interpretação que devem acompanhar esse processo, parecendo evocar a visibilidade da discussão sobre o trabalho como inextricável a ele – arranha-céus não se deixam passar despercebidos. As notas, os comentários e a reflexão, portanto, compõem uma unidade com o texto traduzido e salientam a presença do tradutor e sua abertura ao leitor sobre as tomadas de decisão do processo tradutório. Essa

epígrafe escolhida por Ana Cristina simboliza inicialmente a complexidade e a ambiguidade do processo de tradução, reconhecendo que ele é tanto uma reinterpretação quanto um processo passível de abertura.

Logo após a epígrafe, o ensaio começa abordando a complexidade da poesia de Emily Dickinson e como a sua poética pode ser um desafio para o "eventual traidor" que, segundo a autora, é o próprio tradutor que "sofre um castigo - e isso lhe traz felicidade":

> Ficamos perplexos com o estilo da autora: palavras usadas de forma concisa, seca, quase matemática, levando a extremos o caráter monossilábico da língua inglesa. A paixão que certas formas de expressão mínimas transmitem ao leitor nos inquieta, assim como o insistente mergulho no tema da morte. Sentimos, mais do que nunca, o peso inegável da língua portuguesa - sua pesada doçura e marcação silábica, sua sintaxe intrincada, todas as qualidades que são mais visíveis no ato de traduzir, escrever ou ler uma poesia. Esse tormento se acentua ainda mais devido à qualidade estrutural (isto é, emocional) das rimas de Emily - e descobrir rimas, como bem sabemos, é como que um pedregulho no caminho do tradutor (Cesar, 2016, p. 433).

Primeiramente, notamos que a inquietude e o sobressalto de Ana Cristina se dão pelo estilo de Emily Dickinson que, fazendo uso extremo do caráter sucinto da língua inglesa, usa palavras de maneira concisa e seca como em uma operação quase matemática, mas que consegue transmitir sentimentos e paixões muito próprios além de insistir no "mergulho no tema da morte". Tais características autorais são percebidas e logo ponderadas a fim de demonstrar que, em termos de tradução, certas idiossincrasias dificultam ainda mais o trabalho do tradutor, já citado anteriormente como um eventual traidor, e salientam o "peso inegável da língua portuguesa" para a tradução de poesia de língua inglesa.

A partir das teorias mobilizadas em torno da paródia e do palimpsesto (Camargo, Bosi e Hutcheon), do endereçamento (Siscar) e das próprias notas de rodapé (Cesar), compreendemos a poética de Ana Cristina Cesar como um projeto de escrita atravessado pela alteridade e pela consciência da materialidade do signo linguístico, seja em sua própria produção poética ou na tradução. No primeiro eixo, a leitura de Camargo nos permite evidenciar um trabalho sistemático de reelaboração intertextual e de reescrita palimpséstica em que aparecem a

paródia, o pastiche e a alusão como operadores estruturais de uma voz lírica que se faz em diálogo constante com a tradição e com outros poetas, incorporados e reiterados na tessitura do seu verso. Em convergência, Bosi interpreta essa poética como aquela que está consciente de sua composição estrutural e que rompe com qualquer pressuposto de transparência entre confissão, biografismo e literatura, de modo que a presença enunciativa surge a partir de uma problematização, uma instabilidade e uma demanda de participação ativa a partir do leitor para a construção do sentido. A perspectiva de Hutcheon, por sua vez, ao conceber a paródia como um elemento pós-moderno e simultâneo da sacralização e da crítica do passado, fornece arcabouço teórico para entendermos a escrita de Ana Cristina como prática crítica e reflexiva de reinscrição de uma tradição poética, na qual o texto se dá como campo de negociação e diálogo entre memória e invenção. Nessa mesma vertente, Siscar pontua o papel central do endereçamento na escrita de Ana Cristina, demonstrando que, em seu texto, existe sempre "um outro envolvido". O poema se configura como um ato de fala que problematiza o "para quem" e, assim sendo, o próprio "para quê?" da poesia, deslocando a função do poema para o plano ético e político da relação com o outro, seja ele autor, leitor, comunidade ou crítica. Nesse contexto, as notas de rodapé se inscrevem em um plano metalinguístico que pode revelar essa mesma inquietação com aquilo que é destinado à marginalidade literária, mas que ganha destaque em sua prática tradutória através da densificação crítica, da explicitação dos procedimentos internos, da exposição das camadas de leitura e da própria auto reflexão sobre o ato de traduzir, de modo que o texto traduzido se apresenta, desde a sua forma gráfica, como um campo de confluência de vozes, comentários e decisões que pressupõe um outro-receptor, consoante a nova perspectiva de endereçamento assumida pela poeta.

À luz dessas teorias, vislumbramos a prática tradutória de Ana Cristina Cesar, mais especificamente no que tange à tradução e à crítica referentes aos poemas de Emily Dickinson que traduziu e transformou no ensaio "cinco e meio", como um exercício de aproximação, intimidade performada e endereçamento complexo, no qual as notas de rodapé (os

comentários) assumem função decisiva. A tradução, além de se configurar como mera transferência lexical, revela-se um espaço de sobreposição de camadas discursivas e traz as notas de rodapé como texto essencial para esse diálogo com o texto traduzido, com a prática tradutória em si e com o leitor e comunidade crítica. Isto é, as notas, concebidas à maneira dos "arranha-céus" nabokovianos que quase engolem a linha do texto, funcionam como um espaço privilegiado de autocrítica, reflexão e explicitação do processo tradutório, em que escolhas lexicais sintáticas, rítmicas e semânticas são justificadas e, por vezes, problematizadas, de modo a deslocar o centro de autoridade do texto final para o próprio gesto de mediação linguística. Tal modo de configurar a tradução possui intensa correlação com a lógica do endereçamento sob a qual reside a hermenêutica de Siscar em relação a Ana Cristina e, também, com o íntimo trabalho de superação da tradição que vimos em Camargo: as notas interpelam simultaneamente o texto-fonte (Dickinson), o leitor e o campo literário em que se insere a tradução e reconfiguram a relação entre autor, tradutor e público. Assim, a tradução manifesta-se não como espelho direto de Dickinson, mas como uma prática crítica que expõe a impossibilidade de uma transparência plena entre as línguas e que inscreve a tradução como um ato de leitura situada, de cumplicidade, deslocamento e reflexão. Tradução e notas, são a tradução em si, já que encarnam numa unidade provisória de leitura-tradução-criação os princípios de sua própria poética: uma escrita fragmentada, estratificada e eticamente comprometida com o outro e pelo outro em que a voz que se afirma é sempre uma voz em relação, construída na sobreposição de camadas textuais e no convite, nunca plenamente escrachado, embora sempre presente, à participação interpretativa do leitor.

Diante de todos os pressupostos teóricos levantados acerca da tradução e diante da extensa crítica e expressividade de Ana Cristina diante do fazer poético, consideremos o primeiro poema traduzido, "*The Dying need but little, Dear*" (Cesar, 2016, p. 434):

1026	**1026**

The Dying need but little, Dear, *A Glass of Water's all,* *A Flower's unobtrusive Face* *To punctuate the Wall,* *A Fan, perhaps, a Friend's Regret* *And Certainty that one* *No color in the Rainbow* *Perceive, when you are gone.* - Emily Dickinson	Os que estão morrendo, amor, Precisam de tão pouco: um Copo d'água, o Rosto Discreto de uma Flor. Uma lágrima, talvez um Leque, E a certeza que nenhuma cor do Arco-Íris perceba Quando você for. - Tradução de Ana Cristina Cesar

Acerca do poema traduzido, Ana Cristina elabora seis comentários que sintetizam o seu trabalho e que explicitam tanto as formas (estruturas, rimas e estilo do poema) quanto os conteúdos (palavras e imagens poéticas escolhidas) empregados no seu processo tradutório.

O primeiro comentário corresponde à substituição de "*Dying*" por "Os que estão morrendo": segundo Ana Cristina, a tradução exata em português seria "moribundo" que, em suas palavras, é "palavra feia, com um tom mórbido nada adequado, acentuado pelo longo som nasal *u*" (Cesar, 2016, p. 435). No primeiro verso, ela prefere manter igualmente o uso do gerúndio da palavra "*Dying*" para "morrendo".

O segundo comentário faz referência ao uso de "amor" no lugar de "*Dear*": para a tradutora-poeta, a palavra "amor" não seria a melhor tradução para "*dear*" por ser uma palavra ligeiramente mais nobre e a sua escolha se justifica pela sequência das rimas que ela optou em utilizar ao longo de todo o poema (amor/flor/cor/for). Segundo ela, a melhor tradução seria a escolha da palavra "bem", mas ela prefere o recurso da banalidade das rimas em português e da supressão da letra maiúscula para deixar "mais acessível o tom, que é extremamente informal e coloquial" (Cesar, 2016, p. 435). Embora a tradutora não diga, parece-nos que a preferência por "amor" pode estar no paralelismo sonoro, "morrendo/amor" que reencena "*dying/dear"*, o que alcança uma resposta notável à melodia dickinsoniana.

O terceiro comentário diz respeito à alteração no padrão de rimas e na própria estrutura do poema. Ana Cristina afirma que "Precisam de tão pouco" apresenta tom coloquial e natural,

trazendo ainda uma rima secundária (pouco/rosto) que representa uma compensação na alteração do padrão de rimas do poema. Essa alteração decorre do uso do vocativo "amor" no primeiro verso e separado por vírgulas, resultando em uma quebra na ambiguidade se o vocativo viesse no final do segundo verso, o que poderia resultar em uma ambiguidade entre o mesmo poder atuar como um objeto direto. O uso da vírgula para o vocativo, segundo ela, "contrapõe totalmente ao tipo de pontuação de Emily Dickinson" (Cesar, 2016, p. 435) que é regida pela emoção e parecendo frequentemente ilógica. Quanto à estrutura do poema, Ana Cristina afirma ser importante reproduzir a estrutura do mesmo com uma afirmação inicial ("*The Dying need but little, Dear*") seguida pela enumeração de elementos que comprovam o pouco que eles (*Dying*) precisam.

O quarto comentário aborda a inutilidade da expressão "*is all*" em termos semânticos no original e a sua supressão no texto traduzido. Para Ana Cristina, o uso de "*is all*" ao final de "*A Glass of Water's all*" é puramente um recurso para a constituição de uma cadeia de rimas e, semanticamente falando, a sua presença ali no verso pode ser descartada, pois está clara (subentendida) no segundo verso.

O quinto comentário fala sobre a tentativa de manter o estilo condensado de Emily no verso traduzido e como isso implica em certas "perdas". Sobre o verso "O rosto discreto de uma flor", Ana Cristina afirma ter sofrido com as perdas, do eloquente adjetivo "*unobtrusive*" e de todo o verso "*To punctuate the Wall*", o que o que muito a desaponta, pois no texto original a imagem que se elaboraria de maneira sutil é a de um aposento onde alguém está morrendo. A palavra "Parede", segundo ela, seria uma palavra pesada e feia e prejudicaria as soluções de rima e ritmo no poema traduzido. A ausência dessas palavras na tradução, segundo ela, "faz com que a enumeração fique mais condensada - e a condensação é qualidade básica na poesia de Emily" (Cesar, 2016, p. 436). O seu lamento também recai sobre a omissão do verbo "*punctuate*" que focaliza não somente o aposento, mas também o olhar vagaroso de quem está morrendo.

O sexto e último comentário recai sobre a inversão da ordem dos elementos enumerados e na quebra da simetria dos objetos. A inversão de "*A Fan, perhaps, a Friend's Regret*" para "Uma lágrima, talvez um leque" pode ser compreendida como a tentativa de evitar a marcação dactílica caso a palavra "lágrima" recaísse no final do verso. Quanto à quebra de simetria, Ana Cristina observa que, no poema original, ela é observada na enumeração dos objetos mais concretos às ideias menos concretas. Na tradução, por sua vez, a alteração dessa ordem simétrica não enfraquece o sentido das coisas mais ou menos concretas e do "elemento humano" presente nas coisas mais banais:

> O efeito não fica enfraquecido, visto que *a friend's regret* é traduzido por "lágrima", palavra que passa a fazer parte de uma enumeração de objetos (o copo, a flor, o leque). *Lágrima* é o tênue eco da água dentro do copo - porém sem intenção "literária", sem artifício óbvio. A eliminação da presença humana explícita (um amigo) não é perda grave, uma vez que todos os objetos "inanimados" estão altamente carregados de emoção humana (nas entrelinhas) (Cesar, 2016, p. 436).

Logo após tecer os seis comentários acerca da tradução do poema de Dickinson, Ana Cristina pontua finalmente o que considera essencial para o esquema métrico e rítmico na poesia de Emily a partir de uma referência ao poeta e escritor norte-americano Archibald MacLeish. Segundo ela, Archibald afirmou anteriormente em um ensaio de grande sensibilidade que as construções de Emily Dickinson, do ponto de vista da prosódia, poderiam ser consideradas as mais simples da língua inglesa, fazendo uso de três ou quatro acentos de intensidade em uma linha (assemelhando-se aos hinários de religiões protestantes). O poema "*The Dying need but little, Dear*" é um exemplo desse esquema silábico que traz alternâncias entre a sexta e a oitava sílabas e um acento na segunda e na sexta. Ainda segundo MacLeish, uma leitura contínua dos poemas de Emily nos faria ter a impressão de estarmos ouvindo um metrônomo que marca o ritmo de maneira compassada, assim como acontece com Blake diante da simplicidade prosódica que não tem nada a ver com a densidade do sentido - "a não ser, talvez, que tenha tudo a ver" (Cesar, 2016, p. 437).

Para Ana Cristina, essa contradição observada por MacLeish é o ponto principal da poesia de Emily Dickinson. Ainda que a métrica não seja respeitada de maneira rigorosa, o que deveria ser mantido, segundo ela, é "a preservação da contradição, revelando a impressão de simplicidade, quase ingenuidade ou 'primitivismo' de prosódia" (Cesar, 2016, p. 437). Nessa primeira tradução, Ana Cristina buscou e acreditou ter alcançado esse efeito, embora não na mesma regularidade prosódica. De maneira concomitante, essa tradução inicial possibilitou uma primeira reflexão e talvez uma primeira postura crítica e tradutória diante da poesia de Emily Dickinson, a partir do que Ana Cristina acreditou serem os pontos básicos e essenciais que servem de guia para a poesia de Emily ou para os limites que definem e orientam a sua poesia:

> - prosódia simples (regularidade e "primitivismo") e, se possível, um padrão definido de rimas;
> - tom de conversa, informal, sem paixão, sem tom "literário" (uma espécie de "modéstia" de expressão); a rigor, o tom não é coloquial; é, por assim dizer, *seco*;
> - densidade/entrelinhas;
> - precisão (não ambiguidade)
>
> (Cesar, 2016, p. 437).

A tradução de Ana Cristina opta por uma estrutura rítmica despojada que remete a um certo grau de aparente ingenuidade embora seja deliberadamente construído. A metrificação tradicional e as rimas simples aparecem como uma substrato para manter a musicalidade e o ritmo regular sem grandes pretensões líricas e elevadas, o que se espera é a modéstia e a concisão diante de temas que possam ser exatamente o oposto dessa simplicidade. A contradição, como já intuía a autora anteriormente junto com MacLeish, é o que se espera na leitura da poesia de Emily.

A sugestão discreta que se afasta da eloquência emocional e do exagero. A economia expressiva, quase como um tipo de sobriedade e racionalização, reforça a densidade da poesia de Dickinson e explicitam uma tradução consciente dos pontos que, segundo a tradutora-poeta,

são essenciais para serem considerados na poesia e na tradução de Emily Dickinson. O rigor estético, a contenção emocional e a atenção para a forma, por assim dizer, são observados a partir dessa primeira tradução que adota uma postura que evita o lirismo exaltado e se aproxima da modéstia da expressividade característicos da poesia de Emily Dickinson. A precisão lexical e a construção do sentido nas entrelinhas, no tom seco embora pungente, mantém a densidade e a sugestividade do texto.

Ao traduzir o poema "*The Dying need but little, Dear*" (1026) de Emily Dickinson, Ana Cristina Cesar demonstra um profundo cuidado com a concisão, o tom, o ritmo e a sensibilidade do poema original. As suas escolhas são conscientes e deliberadas, sobretudo poéticas, em termos de substituição e construção de um outro poema na língua de chegada. A sua consciência perante a poesia de Emily Dickinson extrapola o campo linguístico, pois considera as escolhas e os estilos muito próprios da poeta norte-americana. Ao evitar as palavras "moribundo" ou "amigo" no texto traduzido, por exemplo, a poeta-tradutora opta por manter a concisão, a delicadeza e a suavidade do texto de partida em outros termos e palavras que, ao seu modo, apresentam a carga emocional que o poema em questão pretende trazer. De maneira análoga, ela escolhe algumas traduções não tão óbvias para certas palavras, como "amor" para "*dear*" e "lágrima" para "*regret*" para priorizar a sonoridade, a harmonia rítmica e a carga simbólica dos objetos listados no poema em português, evidenciando aqui como o seu papel de tradução busca além da mera transposição literal do poema de Emily, mas a preocupação de que a experiência leitora e interpretativa possa, assim como no poema em inglês, também experimentar em português a cadência dos elementos e a sublimação simbólica tão presentes na poesia de Dickinson. Deste modo, a tradução da poesia de Emily Dickinson por Ana Cristina Cesar supera a fidelidade lexical para revelar uma recriação poética, como um ato de autoria, que respeita o espírito da obra original, mas adiciona os traços da poeta-tradutora, aproximando-se da sua criação poética de palimpsesto. Sua atenção às escolhas de palavras, ao ritmo, à musicalidade e à simbologia dickinsoniana demonstra um

gesto tradutor atento à subjetividade e à materialidade do poema e permite que o leitor em língua portuguesa acesse as sutilezas e a densidade oferecidas por Emily em sua poesia. Essa recriação poética, longe de ser uma operação despretensiosa e neutra, inscreve-se em um gesto de escrita profundamente marcado por uma ética da voz e de um contínuo endereçamento. Ao construir um poema novo em português e ao tecer comentários sobre o processo de tradução, Ana Cristina não apenas traduz Emily Dickinson, mas se coloca em cena como sujeito da tradução, a partir de um "eu" que se sabe lido e, portanto, se dirige ao outro. Essa posição de sujeito-tradutor que transita entre fidelidade ao original e afirmação autoral pode ser compreendida à luz das teorias da intimidade confessional performática e do endereçamento na poética de Ana Cristina como vimos anteriormente.

A tradução do poema "*The Dying need but little, Dear*" de Emily Dickinson pode ser lida como um gesto tradutor que está profundamente ligado aos eixos teóricos que estruturam a sua própria poética: a construção de uma intimidade e/ou confissão e a problematização do endereçamento. Ao optar por uma estrutura rítmica despojada, rimas simples de um tom "seco", a tradutora não se limita a transpor formalmente as palavras de uma língua para outra, antes busca preservar aquilo que entende como essencial na poesia dickinsoniana, isto é, a impressão da simplicidade, quase ingenuidade ou primitivismo da prosódia, mesmo que isso implique em alguns desvios em relação ao poema original, como vimos na substituição de "*Dying*" por "Os que estão morrendo" e de "*Dear*" por "amor". Essas escolhas explicitam a contenção emocional, a precisão lexical e a densidade nas entrelinhas. A modéstia pela expressão, a economia expressiva e a recusa ao lirismo exaltado são gestos que, em sua obra, se articulam com uma ética da escrita que evita o "tom literário" em favor de uma voz que se quer próxima, quase coloquial, ainda que deliberadamente construída.

No plano mais subjetivo, percebemos a tradução dialogando diretamente com a noção de intimidade fictícia que Camargo (2003) identificaria como fundadora da escrita de Ana Cristina. Assim como na sua poética, onde a confissão seria uma encenação crítica e consciente

a partir de fragmentos, diários e anotações, na tradução de Dickinson, a tradutora-poeta constrói uma cena de proximidade - um "amor" chamado diretamente, um "tu" que se põe ao lado de quem morre, ainda que essa intimidade seja, em última instância, uma performance textual. A escolha de "amor" em vez de "bem", por exemplo, não se pode justificar apenas pela sequência de rimas (amor/flor/cor/for), mas também pelo tom informal e coloquial, quase de conversa, que aproxima o poema de um gênero confessional, como uma carta ou correspondência direta, gêneros que, segundo Camargo, delimitam o lugar de intimidade criada, pelo menos inicialmente, na escrita de Ana Cristina, em que biografia, autoria, realidade e ficção se confundem.

No que tange ao endereçamento, os seis comentários que acompanham a tradução revelam de maneira clara como a noção de um "outro envolvido" também está presente na concepção de tradução de Ana Cristina. Ao manter o vocativo "amor" no início do poema e separá-lo por vírgulas ("Os que estão morrendo, amor"), Ana Cristina cria uma segunda pessoa muito presente, um destinatário explícito, que não é apenas interlocutor, mas um coautor da própria cena poética. Esse "amor" funciona como um lugar de enunciação em que, esse outro a quem se fala, é diante dele que se enumera o pouco que o moribundo precisa e, ademais, é a ele que se dirige o tom informal e coloquial de todo o poema. A tradução, portanto, também considera esse tom informal, vocativo e de diálogo e que assume, através das escolhas lexicais, esse diálogo constante com o outro sempre presente. A exposição do processo tradutório a partir dos seis comentários que acompanham a tradução de "*The Dying need but little, Dear*" revela não o apagamento de um "eu", como Bassnett lembra sobre traduções, mas a presença marcante de um "eu-tradutora" que se coloca em cena, não como alguém invisível e marginalizado, como as notas de rodapé tradicionalmente são colocadas, mas como alguém que se sabe visto, que se sabe lido e que, portanto, se endereça a um leitor da margem em que se encontra.

Ao explicitar suas escolhas, as substituições, as preferências e até mesmo as supressões e inversões, Ana Cristina não apenas justifica as suas decisões, mas tensiona o texto traduzido e constrói uma voz reflexiva, crítica e poética que se coloca como responsável pelas perdas e pelas compensações do ato de traduzir. Esse "eu-tradutora" que lamenta a ausência de "*unobtrusive*" e de "*To punctuate the Wall*" em sua tradução, por exemplo, que se questiona sobre a adequação de tom e que reflete sobre a "contradição" entre a simplicidade prosódica e a densidade dos sentidos ali construídos, é um sujeito que deve acompanhar não apenas o poema traduzido, mas todo o percurso que o conduziu até ali.

Nesse sentido, vale relembrar os comentários críticos de Ana Cristina acerca das traduções de Manuel Bandeira em que, ainda que os poemas traduzidos sejam considerados livres e artísticos, são também despreocupados de qualquer relação literal e "engessada" com o poema original e não trazem qualquer indício de crítica ou procedimento, gesto que pode ser observado pela supressão dos poemas originais que não acompanham as traduções que, segundo Ana Cristina, são mais poemas de Bandeira do que poemas de Dickinson.

Outro ponto importante a ser considerado nessa primeira tradução é o uso de expressões muito subjetivas utilizadas nos comentários que acompanham a tradução e que trazem muitos adjetivos e explicitam os posicionamentos desse eu-tradutora que expõe o seu processo tradutório não apenas pelo aparato técnico, mas também pela aproximação (intimidade) performada e endereçada. Algumas expressões utilizadas nos comentários tecidos sobre a tradução do poema, por exemplo, revelam essa identidade crítica que não se restringe ao mero desenvolvimento técnico do trabalho do tradutor, mas revela uma faceta muito singular, quase informal, através das suas quebras de expectativa no âmbito da linguagem empregada em seu discurso. Logo no primeiro comentário, acerca da tradução primeiro verso "*The Dying need but little, Dear*", a palavra "moribundo" é considerada uma "palavra feia" pela tradutora que acha o seu tom mórbido e nada adequado, preferindo o uso da expressão "Os que estão morrendo" que não traduz exatamente o uso de "*Dying*" do poema em inglês, mas mantém o uso do gerúndio.

O adjetivo “feia” também é utilizado no quinto comentário que fala sobre a tradução dos versos três e quatro, “*A Flower's unobtrusive Face / To punctuate the Wall*”, em que ambos são resumidos em “O Rosto / Discreto de uma Flor”. Tal perda é reconhecida pela tradução, pois a palavra “Parede” é também considerada “pesada e feia” e o seu uso traria prejuízos para as soluções de rima e ritmo na tradução.

O uso de adjetivos como “feia” e “pesada” nos comentários acerca dessa primeira tradução revela um eu-tradutora que se afasta de uma postura unicamente técnica e crítica, talvez comumente considerada neutra, para assumir uma postura subjetiva, afetiva e explicitamente endereçada. Ao qualificar a palavra “moribundo” como uma palavra “feia” e a palavra “parede” como “pesada e feia”, a tradutora-poeta não se limita ao mero descritivo das propriedades linguísticas da substituição das palavras de uma língua para outra, mas expressa uma relação íntima e emocional diante desses termos, colocando em primeiro plano o seu gosto, a sua sensibilidade e o seu corpo diante da tradução. Essa subjetividade rompe com a convenção de uma crítica distante, impessoal e puramente técnica, transformando o comentário técnico em um ato de exposição desse sujeito que traduz e que também hesita, prefere, rejeita e sente. A presença constante do “eu” que acha, julga e se incomoda com a estética e o sentido das palavras empregadas constitui um gesto de endereçamento que aproxima o leitor da crítica e cria um efeito de intimidade performada. o leitor não está diante de uma autoridade técnica e fechada em si mesma, mas de alguém que se mostra constantemente vulnerável, opinativo ou até mesmo errante. Ao reconhecer as perdas no processo tradutório (como a expressão “parede” que não pôde ser utilizada) e justificá-las por razões de cadência rítmica e adequação ao tom desejado, Ana Cristina constrói um eu-tradutora que não busca se esconder e se anular diante do texto traduzido e da inevitabilidade da tradução. O eu-tradutor que observamos na tradução comentada de Ana Cristina se manifesta como um sujeito crítico, afetivo e diretamente voltado ao seu interlocutor, revelando uma identidade profundamente singular e intimamente ligada ao processo de leitura, reescrita e crítica da tradução.

Consideremos o segundo poema traduzido, "*There is no Frigate like a Book*" (Cesar, 2016, p. 438):

1263 *There is no Frigate like a Book* *To take us Lands away* *Nor any Coursers like a Page* *Of Prancing Poetry -* *This Traverse may the poorest take* *Without oppress of Toll -* *How frugal is the Chariot* *That bears the Human soul.* - Emily Dickinson	**1263** Não há Fragata igual a um livro, que daqui Nos distancie Nem Corcel que galope mais que um Verso De poesia - Não custa Pedágio ao pobre Essa Travessia - Frugal é o Carro que nos leva Nesta Via. - Tradução de Ana Cristina Cesar

O segundo poema traduzido por Ana Cristina Cesar, por sua temática mais especialmente metapoética, permite à tradutora em resposta a Dickinson abordar e ampliar a imagem a respeito dos poderes da literatura a partir de quatro metáforas principais. Segundo ela, "As quatro imagens se referem às quatro maneiras de viajar, como se indicassem a permeabilidade e compromisso total desse ato de fuga, isto é, da leitura - por mar, a cavalo, a pé, de carro" (Cesar, 2016, p. 439).

Diferentemente do que ocorreu em relação ao primeiro poema, Ana Cristina tece comentários gerais acerca da estrutura e da compreensão do poema como um todo e comentários mais específicos que se dividem a partir das quatro metáforas (imagens e concretude verbal) evocadas no poema: a fragata, o corcel, a travessia e o carro. O seu primeiro comentário recai sobre o uso da rima na tradução e na fidelidade da transposição tradutória:

> Optei, novamente, pelo uso de uma única rima em todo o poema, o que difere um pouco da tendência de Emily Dickinson (usar rimas emparelhadas). Tenho a impressão de que esta tradução não é tão fiel como eu gostaria que fosse. No entanto, o poema não é daqueles que impressionam mais e sua tradução pode ser encarada como uma espécie de exercício (desculpa a que os tradutores recorrem, quando a tradução não satisfaz) (Cesar, 2016, p. 438).

A afirmativa de Ana Cristina sobre a sua tradução do poema de Emily Dickinson explicita uma reflexão sincera e crítica acerca do seu trabalho de tradução. Ela destaca que escolheu usar apenas uma única rima em todo o poema, o que representa uma diferença significativa em relação ao poema original de Dickinson com suas rimas emparelhadas. Ao optar pela supressão desse emparelhamento, a tradutora reconhece na tradução um certo distanciamento do texto traduzido com o texto original. Além disso, quando ela afirma "tenho a impressão de que esta tradução não é tão fiel como eu gostaria que fosse", a tradutora expõe a sua percepção de que a adequação ou a correspondência entre o texto traduzido e o original poderia ter sido melhor, sobretudo no esquema rítmico que a autora norte-americana costuma empregar em seus versos.

Essa autocrítica demonstra a dificuldade inerente ao trabalho de tradução poética que, como pontua Ana Cristina, tem correspondência com a "fidelidade" ou o "comprometimento" para com o texto de partida. As nuances formais, musicais e semânticas do poema original devem ser consideradas e refletidas para que, caso seja do intuito da poeta-tradutora, o grau de comprometimento seja estabelecido. Por último, parece-nos que a consciência dessa limitação linguístico-tradutória se expressa na afirmação de que o poema "não é daqueles que impressionam mais" e que a sua tradução pode ser vista como um "exercício", funcionando como uma espécie de justificativa comum entre tradutores quando sentem que o resultado obtido não atingiu plenamente as expectativas dos envolvidos.

Ademais, Ana Cristina reconhece a estrutura do verso de Dickinson a partir do esquema de versos longos nas linhas ímpares e curtos nas linhas pares como uma espécie de consciência dos padrões utilizados pela poeta que lê e traduz. Tal postura de leitura, percepção e tradução evidencia o caráter experimental e autoavaliativo do seu processo tradutor, especialmente no que tange a poesia, em que ritmo, rima e imagem poética são elementos complexos de serem transpostos integralmente de uma língua para outra e fazem parte do seu trabalho como poeta-tradutora.

Após esses primeiros comentários mais estruturais e autocríticos, Ana Cristina divide os seus próximos comentários a partir das quatro metáforas do poema traduzido. Sobre a primeira metáfora, "a fragata", ela afirma:

> O primeiro verso tem tradução literal. O segundo ("to take us Lands away"), porém, é traduzido por "que daqui nos distancie", sendo omitida a palavra "lands". O efeito é o seguinte: a ideia de nos distanciarmos do lugar onde estamos fica mais forte do que a ideia de chegarmos a novas terras (Cesar, 2016, p. 439).

Sobre a tradução dos dois primeiros versos e da primeira metáfora, a poeta-tradutora opta por manter a literalidade do primeiro verso, mas altera significativamente a imagem do segundo verso. Acerca dessa alteração, Ana Cristina afirma ter omitido a palavra "*lands*" para que o sentido de "nos distanciarmos do lugar onde estamos" fique mais forte do que a imagem poética de sermos levados a novas terras. Parece-nos que, pelo menos nessa primeira tradução, as suas escolhas recaem mais sobre o sentido de nos afastarmos do lugar em que estamos do que a chegada a outros lugares (novas terras). A palavra "*lands*", que reforça a imagem da nova terra ou destinos que a leitura possibilita visitar ou chegar, fica implícita ou até apagada, possibilitando uma sensação abstrata do afastamento. A experiência subjetiva da leitura como um meio de fuga, saída ou distanciamento é o foco da sua escolha. Tal adaptação para a tradução em língua portuguesa, considerando o ocultamento da palavra "*lands*" pode ser pela dificuldade, como já explicitada anteriormente pela própria Ana Cristina, em condensar, assim como Emily Dickinson o faz em língua inglesa, as imagens poéticas em língua portuguesa. A omissão tende a buscar um verso mais conciso, mais curto e evitando que a palavra (ou as palavras) referentes à "terra ao longe" não se encaixem tão naturalmente no poema traduzido, escolhendo a concisão do poema dickinsoniano e alterando a metáfora original da "leitura que leva" para "a leitura que nos distancia" do aqui e agora, um deslocamento mais subjetivo, semântico e existencial.

Acerca da segunda metáfora, "o corcel", Ana Cristina pontua:

> Temos aqui o deslocamento da palavra "*prancing*" (que expressa uma qualidade), o que não prejudica a metáfora como um todo, mas elimina a expressão "*prancing poetry*", muito citada e de caráter quase conceitual. Uma versão de minha própria tradução: "*Nor courser that gallops more than a verse of poetry*". Sei muito bem que *prance* não é o mesmo que *gallop*, mas *galopar*, em português, pode transmitir a ideia de uma andadura orgulhosa. "Poesia galopante", porém, soa ridículo. "*A verse of poetry*" é expressão ligeiramente hiperbólica em oposição a "*a page of poetry*"; essa diferença, porém, não é perceptível na versão em português. O encantamento do leitor converge para o verso (em vez da página), o que se assemelha muito à maneira de ser de Emily Dickinson e de suas composições condensadas (Cesar, 2016, p. 439-440).

Ana Cristina opta por deslocar a palavra "*prancing*" de "*prancing poetry*" para "o corcel", o que não prejudica inteiramente a metáfora geral, para manter a ideia de um movimento orgulhoso e vibrante transmitido pelo galope pois, segundo ela, associar o galope com a poesia no poema traduzido em português soaria estranho. Ademais, "*a page of poetry*" é alterado para "um verso de poesia" para manter a leveza hiperbólica e a concisão do original, valorizando o impacto da leitura de um verso em vez de uma leitura mais prolongada. Tais escolhas e adaptações explicitam como Ana Cristina reconhece que certas imagens e termos em inglês não possuem equivalentes diretos em português e que consigam assumir a densidade poética do verso dickinsoniano. O seu foco recai na condensação e na intensidade típicas da poesia de Emily Dickinson como uma estratégia de reforçar a natureza concisa, fragmentária e imagética da poesia da autora norte-americana. Parece-nos que, em termos de escolha e adaptação, Ana Cristina aceita certas mudanças que alterem detalhes do poema original para que a poesia funcione na nova língua com certa naturalidade, considerando o leitor em língua portuguesa, considerando o efeito da poesia/do verso, mais do que seus membros/palavras. O efeito evocativo, a imagem poética e a concisão próprios da poesia de Emily Dickinson são considerados para que, em língua portuguesa, provoquem efeitos tão expressivos quanto a experiência com o texto em língua inglesa.

Sobre a terceira metáfora, "a travessia", Ana Cristina explicita:

> Minha versão: "*This crossing does not cost (any) toll to the poor*". A inversão da ordem direta, neste caso, parece bem natural em português e é comum em frases que começam com o verbo *custar*. Nota-se uma diminuição da ênfase com a supressão do superlativo (*poorest*) e do substantivo *oppress*. Esses cortes combinam com a poesia de Emily, num contexto mais amplo. Reserva e quietude são elementos característicos da voz de ED, especialmente em seus melhores poemas (Cesar, 2016, p. 440).

Tais escolhas tradutórias, nesta terceira metáfora, refletem a sensibilidade tanto linguística quanto poética de uma tradutora atenta aos versos e, em alguma instância, leal à poeta que traduz. A inversão da ordem direta na oração "*This crossing does not cost (any) toll to the poor*" indica um esforço para preservar uma certa naturalidade da recepção desse verso em língua portuguesa, já que a construção soa mais espontânea no idioma quando o verbo utilizado (custar) inicia a oração. Tal decisão no ato tradutório demonstra uma preocupação em manter a fluidez e a familiaridade no texto traduzido, viabilizando uma compreensão maior e até uma proximidade com a sonoridade e a imagem do texto poético. Além disso, a escolha por suprimir o superlativo "*poorest*" e o substantivo "*oppress*" revelam, como citado por AC, uma decisão deliberada de atenuar a afirmação enfática do poema original, conferindo um tom mais suave e contido ao poema traduzido. Essa escolha também fortalece a distinta voz poética de Emily Dickinson que frequentemente valoriza a sutileza e a economia expressiva em seus poemas. A inversão e a supressão de palavras, neste caso, demonstram como as escolhas de Ana Cristina não apenas respeitam a estrutura linguística do poema em língua portuguesa, como também buscam a harmonia entre o estilo poético de Emily Dickinson e a sua recepção em outro idioma. O tom e a essência da voz poética original são questões pertinentes e consideradas por Ana Cristina e que determinam algumas escolhas de tradução.

Acerca da quarta e última metáfora do poema, "o carro", Ana Cristina declara:

> Foi nesta parte da tradução que me senti mais afastada do original, visto que "carro" não é palavra tão precisa como "*chariot*" e não reproduz a nobre dicção de *frigate* e *courser*. No português moderno do Brasil, carro significa automóvel e, paralelamente, as palavras "*frigate*" e "*courser*" têm tradução adequada (isto é, quanto ao significado e dicção); assim, dentro desse contexto, o sentido moderno da palavra "carro" se desvanece e o leitor tem condições para ver a imagem de uma carruagem ou, pelo menos, de um veículo: não creio que se ponha a pensar num reluzente conversível. Omiti por completo a

> expressão "*human soul*" e a proverbial excelência dos dois últimos versos, exclusivamente por amor a uma rima adequada. Pensei também (e ainda penso) na possibilidade de deslocar o adjetivo *human* assim: "Frugal e Humano é o Carro que nos leva/ Nesta via". Seria uma solução melhor? Esse arranjo ainda não me convence, tendo em vista que a tendência geral de Emily consiste em encurtar seu verso e poupar os adjetivos. (Cesar, 2016, p. 440).

Ana Cristina inicia a explanação da quarta e última metáfora afirmando que essa seja talvez a tradução em que ela se sentiu "mais afastada do original", demonstrando consciência das suas escolhas tradutórias ao longo de todo o poema. O distanciamento da palavra "carro" com a palavra "*chariot*" no poema original demonstra que, dentro do contexto do poema, o leitor tem a possibilidade de visualizar a carruagem ou o carro antigo e não um carro moderno. Além disso, a supressão de "*human soul"* para preservar uma certa rima adequada, trazendo outras opções de readequação do adjetivo "*human*" na tradução, mostram que a tradutora preferiu a economia de adjetivos que também é característica do estilo de Emily Dickinson. As decisões perante a tradução, aqui, também revelam um equilíbrio delicado e decidido entre lealdade (ou fidelidade) e adaptação cultural e estilística. As escolhas e as trocas lexicais reconhecem a limitação semântica do termo no contexto moderno, mas aposta na capacidade leitora de ler e visualizar tais termos inseridos em um contexto específico. As supressões também estão preocupadas em manter a estrutura e a cadência sonora do original, evidenciando o valor dado à musicalidade e à fluidez do poema, elementos que se caracterizam como centrais na poesia de Dickinson. A tentativa de reposicionar alguns vocábulos também reflete uma busca por soluções que mantenham a economia verbal e evitem o excesso que poderia comprometer a concisão dos versos, característica típica da autora norte-americana.

As escolhas deliberadas por Ana Cristina ao traduzir as quatro metáforas centrais do segundo poema de Emily Dickinson também revelam um eu-tradutora profundamente consciente, crítico e afetivo diante do processo de leitura e reescrita. Ao comentar a metáfora da "fragata", a tradutora-poeta justifica a omissão de "*lands away*" com a intenção de enfatizar o sentido de distanciamento do lugar em que se está e se distanciar da imagem de chegada a novas terras por um viés de deslocamento "daqui" sugerido no poema original o que lhe basta

para completar o sentido de fuga. Essa escolha evidencia uma tradutora que prioriza a experiência individual e subjetiva, talvez interna, da leitura e que, ao mesmo tempo, reconhece as limitações da língua portuguesa em condensar imagens poéticas com a mesma densidade da língua inglesa, assumindo esta omissão como uma estratégia para manter a concisão e a força do poema de Dickinson. Da mesma forma, a partir da metáfora do "corcel", a tradutora explicita a impossibilidade de manter a expressão "*prancing poetry*" em português, optando por deslocar a qualidade do movimento "galopante" de uma *prancing poetry* (poema de elogio ou encomiástico) para o próprio animal, pois para ela "poesia galopante" soaria ridículo. O uso do adjetivo "ridículo" e a substituição de uma imagem poética por outra revela uma decisão de um eu-tradutora que está atento às convenções estilísticas das línguas as quais está manipulando e que também tem uma relação pessoal e emotiva de compromisso poético com a autora primeira que as manipulou.

A recusa às soluções de caráter prático e objetivo que soariam artificiais ou mesmo excessivas revelam a preferência por uma leveza e uma contenção que não se comprometem com as palavras e as expressões isoladas do poema, mas com o tom, o sentido e a naturalidade do poema traduzido assim como a sua expressão no original. Acerca da metáfora da "travessia", a tradutora reconhece a perda do superlativo *poorest* e do substantivo *oppress*, mas justifica essas supressões como coerentes com a voz do poema original de Dickinson, marcada pela contenção, pela quietude e pela economia expressiva, o que demonstra um eu-tradutora que não apenas respeita as estruturas linguísticas formais, mas que também busca a harmonia entre o estilo poético da autora primeira com a recepção no idioma de chegada. Por fim, na metáfora do "carro", Ana Cristina revela ter se sentido "mais afastada do original", pois a palavra "carro" não teria a mesma nobreza lexical da palavra "*chariot*" em inglês. Aqui, mais uma vez, temos a expressão de um eu-tradutora que não se esconde diante do processo tradutório, mas se expõe diante dele. O uso de expressões como "soa ridículo", "me senti mais afastada" e "por amor a uma rima" utilizadas nas notas a essa segunda tradução demonstram

um eu-tradutora autocrítico, reflexivo e sensível diante dos procedimentos empregados durante a tradução. A sua preocupação não é somente acadêmica, tradutória e objetiva, mas sensível, relacionada com o outro, com a palavra, com o texto traduzido e com o texto de partida. É na relação interpessoal e intertextual que o sujeito crítico, tradutor e poeta aparece na tradução de Ana Cristina demonstrando um texto sensível aos atributos linguísticos, literários e, mais especificamente, poéticos.

Compreendemos que Ana Cristina encara a tradução como um espaço de diálogo entre contextos, vozes, tempos e espaços de maneira consciente, crítica e reflexiva perante todo o processo tradutor. A sua tradução revela um posicionamento como tradutora sensível às especificidades das estruturas linguísticas e poéticas e o seu engajamento com os desafios que surgem a partir dessas particularidades. Sua prática vai além da transposição textual literal, mas configura-se como um exercício criativo e crítico em que ela equilibra fidelidade e lealdade ao tom e à forma original com a adequação cultural e linguística. A sua tradução de Emily Dickinson se mostra atenta às singularidades do universo poético da autora e reconhece as características formais - como a concisão, a economia lexical, o tom seco e a musicalidade contida - e busca reproduzir da língua portuguesa aquilo que lê, reflete e percebe na poesia de Dickinson. A sua tradução busca respeitar o estilo e a densidade da poesia dickinsoniana ainda que tais atitudes exijam readequações e supressões no poema traduzido. Tais comentários que acompanham a segunda tradução revelam, nesse sentido, como essas reflexões acabam expondo o processo tradutório e dialogam de modo estrutural com as teorias da intimidade performática e fictícia e do endereçamento, pois não se limitam a uma justificativa meramente técnica, mas configuram um gesto de escrita que dramatiza uma voz e se dirige a um outro, constantemente mobilizando o leitor como um coautor e participante da cena tradutória.

A noção de “intimidade fictícia” que se aproxima desse leitor, como vimos em Camargo (2003), assinala uma voz confessional na poesia de Ana Cristina que não opera uma transparência biográfica, mas se revela como uma encenação em que biografia, autoria,

realidade e ficção, através do verso, se confundem e criam um "eu" que existe para/na escrita poética. Esse mesmo dispositivo também pode ser visto nos comentários sobre a tradução do segundo poema, ao empregar expressões como "optei", "tenho a impressão" e "me senti mais afastada", por exemplo, a tradutora não se apresenta como um sujeito neutro e distante do leitor, mas como um "eu" que se põe em cena, que se mostra hesitante, autocrítico e reflexivo sobre o processo tradutório. Essas marcas de subjetividade são elementos constituintes de uma intimidade encenada e performada para o verso: elas simulam uma confissão, uma exposição do "eu" tradutor, embora essa exposição seja, em última instância, uma construção textual discursiva de um "eu" que existe apenas para a escrita. A tradutora-poeta não apenas explica suas escolhas, mas também dramatiza as suas impressões e sentimentos diante da tradução, como se estivesse escrevendo um diário ou carta, gêneros que, segundo Camargo, delimitam o lugar da intimidade performática na poesia de Ana Cristina em que o interlocutor é, ao mesmo tempo, receptor e co-autor dos seus versos. De maneira concomitante, observamos o endereçamento presente nessa poesia que se estrutura como um ato de fala dirigido a um destinatário sempre concebido, entendido e presente. O "para quem?" reconfigura a própria questão do "para quê?" na poética de Ana Cristina assim como na sua prática tradutória. Esse princípio se repete a partir dos comentários que não se configuram como um mero apêndice técnico, mas em um discurso que se dirige a um leitor do processo tradutório, a um outro que deve acompanhar não apenas o poema traduzido, mas o caminho percorrido até ele.

Quando Ana Cristina pontua que "esta tradução não é tão fiel como eu gostaria que fosse" (Cesar, 2016, p. 438) e que pode ser vista maiormente como um "exercício", ela não está somente reconhecendo os limites da sua tradução, mas também se colocando como um sujeito de um ato de fala. Esse "eu" que se sente afastado do original ou impossibilitado de concebê-lo em sua plenitude e que não se convence das suas próprias soluções é um sujeito que se reconhece em cena e observado e que, por isso, se dirige ao outro. Assim, a tradução literária concebida e realizada por Ana Cristina não é o ato neutro de transposição de palavras, mas

também um ato de endereçamento: é um eu-tradutor que se mostra para ser lido, que se confessa para ser compreendido e que, ao explicitar as suas escolhas, hesitações e sentimentos diante da tradução, transforma o ato tradutório em um gesto de escrita que, assim como a poesia autoral de Ana Cristina, se dirige sempre a um outro entendido, concebido e presente. Aqui, as expressões das suas notas revelam, portanto, uma pretensa exposição que é, concomitantemente, endereçamento e intimidade performada.

Vejamos o terceiro poema traduzido, "*So proud she was to die*" (Cesar, 2016, p. 441):

1272	**1272**
So proud she was to die *It made us all ashamed* *That what she cherished, so unknown* *To her desire seemed -* *So satisfied to go* *Where none of us would be* *Immediately - that Anguish stooped* *Almost to Jealousy -* - Emily Dickinson	Tão orgulhosa de morrer Que nos envergonhamos De tudo que amamos, E o seu desejo desconhece - Tão satisfeita de partir Que nós que não podemos Subitamente - percebemos Que à Inveja a Angústia quase cede - - Tradução de Ana Cristina Cesar

O poema "*So proud she was to die*" de Emily Dickinson, assim como os outros escolhidos por Ana Cristina Cesar para serem traduzidos, traz a densidade, a concisão e a contenção em si, elementos que são percebidos por ela na poética da escritora norte-americana. Inicialmente, os comentários tecidos recaem sobre a estrutura do poema:

> Alterei, novamente, o padrão de rimas e consegui um paralelismo formal bastante rigoroso, num poema que já era, por natureza, bastante simétrico. Pareceu-me ser essa a única solução para preservar inteiramente a precisão do significado. Combinações "não ortodoxas" de rimas, no que diz respeito a Emily, não estão inteiramente ausentes de sua poesia, como se pode ver no poema 710 (aabccb, como esquema) (Cesar, 2016, p. 441).

Na primeira tomada de decisão diante do poema de número 1272, Ana Cristina opta por uma fidelidade semântica e estrutural a partir de uma tentativa de reprodução/reelaboração do esquema rímico do poema original. Ao reconhecer que o poema é, por natureza, "bastante

simétrico", a tradutora compreende que a sua arquitetura formal deve ser mantida para a preservação do efeito de sentido, o que faz Ana Cristina a fixar um padrão de rimas em favor de um paralelismo formal mais rigoroso, mesmo sendo outro o padrão que ela consegue na língua de chegada. Essa primeira decisão revela um princípio tradutório central na sua prática: a forma do poema traduzido não deve simplesmente se restringir ao modelo original ou espelhá-lo para imitá-lo ou traduzi-lo literalmente, mas recriar, ou buscar recriar, a mesma densidade simbólica e a mesma tensão interna, ainda que isso exija algumas supressões ou mudanças não convencionais ou que não necessariamente estabelecem uma relação direta com as rimas e a estrutura do poema original. Isto é, buscar a mesma experiência do poema original, em sua essência, no poema traduzido, o que alcançaria, a nosso ver, um modo de tradução literal para Ana Cristina.

Ao justificar essa escolha em português com a observação de que, na poética de Emily Dickinson, como visto em outros poemas, a combinação "não ortodoxa" de rimas já tinha ocorrido, Ana Cristina legitima a sua intervenção como uma continuidade ou mesmo aproximação de procedimento poético também comum de Emily Dickinson, não como ruptura, mas como tentativa de seguir as escolhas, as intuições e as motivações que constituem a poética da escritora-norte americana, segundo a lê Ana Cristina.

Essa primeira atitude, portanto, assume a tradução como um ato de leitura intensiva e crítica em que a prioridade é a precisão do significado e a coerência com aquilo que o poema (e a poética em que está erigido) se propõe, mesmo que isso implique em uma invenção de um esquema rímico que desafie as convenções métricas da língua portuguesa. Quanto à prosódia do verso, a tradutora afirma que a solução é "perfeita", pois consegue manter a sistemática métrica que "evolui de versos de seis sílabas para oito sílabas, e que preserva a regularidade dos acentos: quarta e oitava sílabas, nas linhas 1, 4, 5 e 8; sexta sílaba nas linhas 2, 3, 6 e 7" (Cesar, 2016, p. 441-442). Aqui, a tradutora demonstra ter um controle sobre a técnica, mais especificamente sobre a métrica, assumindo que a cadência do poema de Dickinson só pode ser

transferida para o português mediante uma recriação que, aqui e ali, sofre alterações e compensações devidas às características singulares de cada língua. Essa tomada de decisão evidencia, por outro lado, uma concepção de tradução em que a forma nunca é um mero adereço, mas o próprio suporte de todo o sentido textual. A "perfeição" da solução reside justamente, segundo Ana Cristina, em conseguir manter a mesma tensão entre esquema rímico e densidade semântica típicos da poesia dickinsoniana na língua de chegada.

Sobre os desafios e tentativas de manter a fluidez e o impacto estilístico do terceiro poema traduzido, Ana Cristina afirma:

> Noto, igualmente, que todos os versos terminam em formas verbais, como no original (exceto na última linha). Em português, todas as rimas são constituídas por radicais verbais — num forte exagero do padrão *ashamed/seemed*. É esse o problema de minha tradução: o resultado é tão completo e simétrico que poderá levar a uma rigidez de construção não condizente com o estilo de Emily. Apesar da rima inexata desconhece/cede demonstrar o contrário, o último verso, com uma inversão meio estranha (por ter tido uma elaboração demasiado óbvia), prejudica o curto e esplêndido final: "*Almost to Jealousy*" — teria sido preferível terminar o poema com uma palavra equivalente a Inveja, que reproduzisse o impacto de algo inesperado. A ênfase na palavra Inveja é obtida através do deslocamento do objeto indireto, que precede o sujeito (Angústia). É recurso literário bastante usual, para enfatizar objetos direto e indireto, em português. Na linguagem usual, porém, não é comum (Cesar, 2016, p. 442).

Nesse trecho dos comentários acerca do processo tradutório do terceiro poema, Ana Cristina delineia uma autocrítica que problematiza a tensão entre a fidelidade formal e a captura da concisão estilística de Emily Dickinson em sua tradução para a língua portuguesa. A tradutora observa que a terminação verbal sistemática dos versos (exceto o último), reproduzindo o padrão original "*ashamed/seemed*", incide no poema traduzido em um "forte exagero", lê-se esforço, baseado nos radicais verbais, engendrando uma "rigidez" nessa reelaboração dos versos que pode dissoar da desaceleração afetiva e concisa, também fluída, dos versos dickinsonianos, cuja pontuação obsessiva subverte o drama sentimental em prol de uma secura rítmica. Apesar da rima "desconhece/cede", inexata para mitigar tal rigidez, a inversão sintática do último verso revela-se "meio estranha" e "demasiado óbvia", o que

compromete o “curto e esplêndido final” do original. Como uma alternativa ideal aos olhos da tradutora-poeta, o encerramento deveria trazer uma palavra equivalente a “Inveja”, cujo destaque emergiria do deslocamento do do objeto indireto ante o sujeito “Angústia”, recurso sintático literário recorrente na língua portuguesa para realçar complementos, embora não seja usual na língua falada cotidiana. Tal estratégia, segundo ela, poderia manter esse “impacto do inesperado” que aparece no poema em língua inglesa, alinhando-se à inversão temática de Dickinson na qual o orgulho de uma mulher prestes a morrer ou já morta transmuta na voz que fala no poema o afeto em vergonha e desejo irreconhecível nos que estão vivos.

Por último, ela pontua:

> O gênero feminino da palavra “orgulhosa” permite a omissão do pronome e do verbo “to be” na primeira linha. Embora haja uma certa superelaboração da forma (se compararmos com o original), a tradução preserva o tom reservado de Emily — a voz que não clama nunca, nem demonstra autopiedade, mesmo ao expressar palavras de agonia (Cesar, 2016, p. 442).

A partir dessas escolhas, podemos observar como essa tradução da poesia de Emily Dickinson por Ana Cristina opera não somente a partir de uma escolha formal e técnica que se caracteriza como uma certa “superelaboração” em relação ao original, mas também busca assegurar uma preservação da voz dickinsoniana que, de alguma forma, resultará em certas omissões, trocas e supressões no processo tradutório. A utilização do adjetivo feminino “orgulhosa” na construção do verso “Tão orgulhosa de morrer” viabiliza a elipse do sujeito “*she*” e do verbo “*was*” que aparecem no poema original, conferindo à frase uma densidade nominal e uma concisão conscientes e pretendidas. Essa omissão não constitui um acidente linguístico fatal, como vimos em outras omissões feitas por Ana Cristina durante a tradução, mas uma decisão estilística deliberada e que mantém a voz contida presente na poesia de Emily Dickinson, essa voz “que não clama nunca, nem demonstra autopiedade”. Essas opções tradutórias evidenciam uma concepção de tradução como um ato de leitura crítica e de reescrita que deve ser pensada como campo do poético, não puramente linguístico e tradutório. A tradutora prioriza a fidelidade ao espírito do original, à voz da poeta norte-americana, e busca

realizar essa tensão contida, a dignidade austera e a recusa pelo escândalo e pelo padrão estabelecido no poema traduzido. É a partir dos seus comentários que podemos ter um vislumbre dessas tomadas de decisão e como esse processo de tradução também é, na concepção de Ana Cristina, um processo de escrita. Por sua vez, essa escrita autoral que precede o texto e que passa pelos vieses subjetivos e autocríticos do tradutor se realiza através da explicitação dos seus desejos, vontades e recusas diante de um público-leitor que o conhece (ou ousa dizer que conhece) a partir da sua pretensa exposição processual autocrítica, subjetiva e performática.

A observação dessa prática tradutória de Ana Cristina Cesar, neste terceiro poema, revela que o esforço exercido ao transpor a poética de Emily Dickinson para o português não se restringe a uma operação linguística, mas configura-se como um prolongamento e quase tentativa de construção de uma estética no campo da tradução. Ao comentar suas decisões técnicas (como a elipse do sujeito para emular a contenção dickinsoniana), a tradutora-poeta estabelece um espaço de interlocução em que "a voz que não clama" da autora norte-americana busca ser absorvida pela subjetividade da tradutora brasileira. Os comentários que explicitam, aqui e ali, uma "solução prosódica perfeita" ou "é esse o problema de minha tradução", assim como a tentativa de transmitir o tom do poema original, estabelecem nesse espaço interdiscursivo uma tentativa de aproximação com o leitor através da manipulação da voz da poeta original e da voz da própria eu-tradutora que emerge no poema e nos comentários. Ambas as vozes vão sendo expostas durante o processo e permeiam as hesitações e autocríticas e, assim sendo, convertem o texto traduzido-comentado em um campo de experimentação literária, crítica e poética. A figura eu-tradutora se despe dessa pretensa neutralidade e assume uma autoria compartilhada, portanto endereçada, que transforma o rigor da métrica e da simetria formal em suportes para análise e crítica que é oferecida a quem lê.

Essa pessoa-interlocutora que é constantemente convocada a participar das tensões inerentes ao ato de traduzir aparece sob uma ótica do endereçamento que opera como um gesto

deliberadamente político, autocrítico e reflexivo sobre a tradução, a leitura e a poesia como um todo. As minuciosas justificativas, o uso de muitos adjetivos e as expressões muito pessoais diante das suas escolhas explicitam a preocupação com o "para quem" da escrita, como vimos em Siscar. Essa mobilização de uma pessoa-interlocutora sempre presente e a recusa a uma fluidez acadêmica e pragmática reafirmam como a tradução, na concepção de Ana Cristina, é um dilema que ultrapassa as barreiras linguísticas e opera em dimensões psicanalíticas, existenciais e amplamente literárias. Ao expor suas "superelaborações" e as "inversões estranhas", a tradutora não busca uma perfeição na equivalência dos versos, mas uma encenação de um encontro crítico com a alteridade. Desse modo, o endereçamento é construído para deslocar a questão puramente técnica da tradução para o corpo e para a presença de um autor e um tradutor reais, ainda que ficcionalizados pelo verso dentro do poema. A tradução de Dickinson por Ana Cristina é, antes de tudo, uma tentativa de ler, compreender e reproduzir uma voz poética distinta em língua inglesa e que pode, de alguma forma, ecoar em outros versos na língua portuguesa, ainda que sejam versos de Ana Cristina inspirados, embasados ou reescritos a partir da poesia Emily Dickinson, como se operassem em um gesto palimpséstico que já se mostrou presente em sua própria poesia.

Analisemos o quarto poema, "*The Past is such a curious Creature*" (Cesar, 2016, p. 443):

1203	**1203**
The Past is such a curious Creature *To look her in the Face* *A transport may receipt us* *Or a Disgrace -* *Unarmed if any meet her* *I charge him fly* *Her faded Ammunition* *Might yet reply* - Emily Dickinson	O Passado é estranha Criatura Olhá-la de Frente É Delícia pura / É Arrebatamento Ou Sofrimento - Ou Agonia - Se a encontrares desarmado É bom fugir Sua Munição tão gasta Poderá ferir. - Tradução de Ana Cristina Cesar

Ana Cristina inicia os comentários dessa tradução afirmando que ela é “tranquila” por se tratar de um “poema menor”, embora ao fim de seu comentário acerca do poema traduzido expresse um desapontamento em relação ao seu trabalho. A princípio, ela examina a elipse semântica do verbo “ser” que suscita outras possibilidades de sentido e interpretação ao enumerar as dicotomias “*Transport*” e “*Disgrace*”:

> No verso 3, a frase fica extremamente condensada, através do uso do verbo ser. Essa condensação permite diferentes possibilidades, uma vez que o elemento fundamental é a enumeração das duas alternativas (Transport ou Disgrace). Na minha primeira tradução coloquei "Delícia pura/ Ou sofrimento". Introduzi o adjetivo pura, porque "delícia" não é palavra tão forte quanto "transport". O resultado foi o aparecimento de uma rima espúria extra ("criatura/pura") e um aumento espúrio no número total de adjetivos. Mas o esquema de rimas se mantém. A outra possibilidade é mais precisa, apesar de introduzir uma irregularidade interessante, que não terá correspondência na segunda estrofe, pois passa a representar um anticlímax: "É Arrebatamento/ Ou Agonia" (Cesar, 2016, p. 443-444).

Aqui, a tradutora-poeta centra-se na estratégia para traduzir a enumeração dos pares opostos do texto original em uma estrutura que mantenha a condensação do original. Na primeira versão, “Delícia pura / Ou sofrimento”, ela prioriza a manutenção do esquema de rimas trazendo o adjetivo “pura” que reforça a palavra “delícia” para então aproximar-se da intensidade de “*transport*” do poema original. No entanto, essa escolha gera uma rima adicional que não estava prevista com as palavras “criatura” e “pura” e aumenta o número de adjetivos, alterando o equilíbrio lexical que podia ser observado no poema em língua inglesa. A segunda possibilidade, “É arrebatamento / Ou Agonia”, oferece maior precisão semântica, pois usa substantivos mais equivalentes, embora introduza uma irregularidade rítmica que cria um certo “anticlímax”, sem paralelo na estrofe seguinte, que por fim destaca a ambiguidade de “*curious Creature*” no poema de Dickinson.

Essas escolhas iniciais são avaliações que buscam o equilíbrio entre semântica, rima e ritmo diante da dicotomia dos pares “*Transport*” e “*Disgrace*” apresentados no poema original. Ao trazer as opções de tradução, em que temos ora a preservação do esquema de rimas e o uso

exacerbado dos adjetivos, ora a precisão ou aproximação semântica em que ocorre a elipse do verbo "ser" para proporcionar certa polissemia no verso, vemos como a tradução busca essa tensão entre a fidelidade formal e interpretativa diante dos recursos presentes na poética de Dickinson, mas também como o eu-tradutora declara estar atento aos elementos linguísticos e literários que permeiam a poesia como um todo. É buscar entender os possíveis sentidos de "*Transport*" ou "*Disgrace*" em língua portuguesa e que extrapolam a literalidade das palavras meramente equivalentes. Ademais, trazer as opções de tradução no poema traduzido e não somente uma palavra escolhida e outorgada pelo tradutor também revela uma tradução consciente da presença da alteridade diante de todo o processo tradutório, pois proporciona a possibilidade de escolha e coautoria ao seu leitor sempre presente e esperado.

O segundo comentário tecido por Ana Cristina recai sobre a perda da voz da primeira pessoa do poema original e da subsequente alteração no sentido de urgência do poema:

> Não me agrada a omissão da primeira pessoa na sexta linha, mesmo levando em conta a expressão imperativa "É bom fugir", que implica uma relação de locutor para ouvinte. Em português, "é bom", seguido de um infinitivo, significa "It is advisable". Há, portanto, um enfraquecimento do tom de urgência expresso em "I charge him fly". Gosto da rima fugir/ferir, que faz ecoar os dois verbos que rimam entre eles: fly/reply (Cesar, 2016, p. 444).

A escolha por "É bom fugir" demonstra uma locução impessoal que omite a marcação explícita da primeira pessoa no poema original em "*I charge him fly*". Tal decisão acaba enfraquecendo o tom de urgência e autoridade, embora estabeleça esse contato entre interlocutor e ouvinte que também ocorre no poema de Dickinson. Essa alteração talvez reflita uma tensão recorrente na prática tradutória de Ana Cristina que adapta a sintaxe elíptica e hifenizada da poeta estadunidense para o português poético em que ela acredita, mesclando certa fluidez de fala à urgência subjetiva que ela interpreta como necessária para expressar Emily. Apesar de algumas perdas, a tradutora-poeta valoriza a rima "fugir/ferir" que reproduz o eco do original "*fly/reply*" e preserva a musicalidade e a coesão sonora entre os poemas. Essa compensação não só mantém a estrutura formal, mas reforça o sentido dessa dicotomia entre

movimento e resposta, assim como ela também manteve a força semântica da relação locutor e ouvinte, demonstrando como o peso semântico da densidade imagética de Emily Dickinson através de palavras muito concisas e carregadas de sentido importa e permanece no processo tradutório. A omissão pronominal e a manutenção das rimas mantém a densidade do poema, mas a escolha de palavras que se aproximam do campo semântico original resvala na busca por uma voz que, mesmo no poema traduzido, busque essa relação de sentido, mensagem e ideia presentes na poética de Dickinson.

Em seu último comentário acerca do poema traduzido, Ana Cristina finalmente pontua:

> Em seu conjunto, no entanto, o poema desaponta — o que explica a parcimônia deste comentário (que não sobe, como arranha-céu, até o topo da página). Falta-lhe vivacidade. A responsabilidade será da tradução ou do texto original? Possivelmente da tradução: usei demasiadas vezes a forma verbal é, diminuindo, assim, as possibilidades expressivas do poema (Cesar, 2016, p. 444).

A tradutora encerra seus comentários trazendo uma autocrítica aguda que explicita as limitações inerentes ao seu processo tradutório, revelando uma tensão no campo da produção entre falha e reflexão que recaem no desapontamento ao diagnosticar no poema traduzido uma "falta" contraposta à expectativa de elevação poética simbolizada pela metáfora do "arranha-céu" que representa a sua crítica positiva diante dos inúmeros comentários e notas de rodapé nos trabalhos de tradução que podem receber maior destaque e subir até o topo da página. Ao interrogar retoricamente a responsabilidade da "falha", ela assume uma culpa por certas escolhas que comprometem a vitalidade expressiva em detrimento de uma fidelidade sintática em excesso.

Essas autodescobertas e indagações ganham profundidade à luz das teorias de Camargo (2003) para quem a poética inicial de Ana Cristina se edifica na construção dessa intimidade performada por meio de confissões que permeiam seus textos em fragmentos quase diarísticos e anotações muito próximas de uma expressão puramente subjetiva. O "usei demasiadas vezes", por exemplo, encena um "eu" vulnerável enraizado no cotidiano do seu próprio

trabalho de tradução que gera uma descontinuidade que posiciona o leitor como uma testemunha na ponderação da "responsabilidade" assumida, ampliando assim a autoficção completamente. De maneira complementar, tais posicionamentos configuram um encaminhamento desses textos para um leitor consciente e esperado, reformulando a recepção da sua crítica que desloca a relação tradução e original para um eixo quase psicanalítico que envolve o leitor como um receptor e interlocutor diante do processo de tradução e que, por sua vez, também subverte, percebe e reavalia a "falha" percebida do tradutor.

Ademais, essa exposição do seu desapontamento com a tradução do poema de Dickinson por meio de expressões quase confessionais como "Não me agrada", "o poema desaponta" e "Falta-lhe vivacidade" e, especialmente, "usei demasiadas vezes" revelam escolhas tradutórias muito próprias da tradutora e que, de certa forma, expõem a sua infelicidade diante do seu próprio trabalho de tradução. Tais locuções performam uma confissão performada de pretensa intimidade e vão construindo na crítica da tradução um "eu" que aparece diante a partir dessas anotações fragmentadas e cheias de subjetividade e que confundem biografia, autoria e ficção, manipulando a voz dickinsoniana para gerar cumplicidade com o leitor como coautor desse processo de descontinuidade tradutória. Concomitantemente, observamos esse mesmo processo sob a ótica do endereçamento deliberado que reformula o "para quem?" dos textos de Ana Cristina Cesar. A tradução imperfeita, comentada e autocrítica serve como uma provocação política, linguística e existencial que desloca o impasse para o corpo da leitura, isto é, para o eu que escreve diante de um outro eu que lê, transformando o fracasso em sedução que amplia a dicção poética da tradutora-poeta ao convocar o receptor a formar a sua própria opinião e tomar partido na alteridade da construção linguística tradutória.

Vejamos o quinto poema traduzido, "*To make One's Toilette - after Death*" (Cesar, 2016, p. 445):

485	**485** Fazer a Toalete - depois

To make One's Toilette - after Death *Has made the Toilette cool* *Of only Taste we care to please* *is difficult, and still -* *That's easier - than Braid the Hair -* *And make the Bodice gay -* *When eyes that fondled it are wrenched* *By Decalogues - away -* - Emily Dickinson	Que a Morte esfria O único Motivo de fazê-la É difícil, e todavia - É mais fácil que fazer Tranças, e Corpetes apertados - Quando olhos que afagaram Por Decálogos são - arrebatados - - Tradução de Ana Cristina Cesar

A partir do poema traduzido, Ana Cristina tece comentários acerca da consciência do seu processo tradutório marcado pela busca de simplificação, economia verbal e depuração formal da estrutura como modos de tentar "imitar" a poética de Emily Dickinson em língua inglesa. Sua argumentação demonstra que a sua tradução busca reorganizar a matéria verbal para preservar o ritmo, a concisão e a intensidade observados no poema de partida, mesmo que isso implique a eliminação, supressão ou substituição de elementos para evitar "fricções" sonoras ou semânticas no poema na língua de chegada. Em seu primeiro comentário, ela pontua:

> Gosto muito deste poema, e também da tradução. Nele o tema da morte é apresentado de uma perspectiva bastante feminina, porém sem nenhuma sentimentalidade. A tradução obedece ao princípio da simplificação ou depuração da forma e é, na realidade, ainda mais simples do que o texto original — o que poderia ser um princípio válido ou um instrumento para se tentar "imitar" o que Emily Dickinson faz com a língua inglesa, em sua obra poética. É isso que me estimula como tradutora: será que outra língua (a minha!) poderia se expressar tal qual a língua inglesa o faz neste poema? Até que ponto? (Cesar, 2016, p. 445-446).

Em seu primeiro comentário, Ana Cristina interpreta a tradução como uma tentativa de aproximação formal e estética do poema de Dickinson e não como uma equivalência lexical simplista. A sua relação afetiva e crítica com o texto traduzido também transparece que a tradutora-poeta reconhece no poema uma realização poética bem sucedida e uma temática que, segundo ela, foi abordada a partir de uma perspectiva "bastante feminina", embora não explore essa temática ao longo dos seus comentários. Esse apreço ao modo como Dickinson trata a

morte sem sentimentalismo e por um viés mais feminino, com uma sobriedade feminina que Ana Cristina valoriza como força estética portanto, nos fornece subsídios para afirmar que, assim como os outros poemas traduzidos, é a temática da morte tratada de maneira mais "crua", concisa e simbólica e ligada a uma linguagem poética também muito condensada e expressiva que atraem as escolhas tradutórias de Ana Cristina para os poemas traduzidos da poeta de Amherst.

O ponto mais relevante do primeiro comentário reside, contudo, no seu questionamento ao final do parágrafo que justifica o seu estímulo enquanto tradutora: "será que outra língua (a minha!) poderia se expressar tal qual a língua inglesa o faz neste poema? Até que ponto?". Essa formulação desloca a tradução, mais especificamente a tradução de poesia, do campo da certeza e da literalidade para o campo da investigação, da crítica e da reflexão, evidenciando como Ana Cristina, enquanto tradutora e poeta, não parte de uma equivalência integral, mas da exploração dos limites e das possibilidades da língua de partida para a língua de chegada. Trata-se de uma reflexão a partir de um questionamento elucidativo sobre o fazer tradutório que é compreendido como busca de um alcance expressivo em outra língua sem o apagamento da materialidade própria de cada idioma. O comentário revela, portanto, tanto a admiração de Ana Cristina pela poética de Dickinson quanto a sua consciência de que a tradução se constitui simultaneamente de aproximação e distanciamento a partir de uma pergunta que é também, em sua essência, um diálogo explícito com o leitor. Tal questionamento explicita um diálogo com o leitor ao transformá-lo em cúmplice e co-autor de sua investigação poética-tradutória que não apresenta uma tradução acabada, autoritária e sem vestígios do processo de tradução, mas uma tradução que expõe o seu próprio estímulo e hesitação diante do processo, mobilizando o interlocutor para dentro do seu laboratório de criação.

Logo após, o segundo e o terceiro comentário expõem a sua tentativa de simplificação do poema através de algumas escolhas de supressão e repetição:

> A primeira simplificação aparece no segundo e terceiro versos. Minha versão: "When Death has made cool / The only motive of making it" (one's toilette). Esta solução fornece uma boa rima para todavia (tradução exata de still, no contexto): a forma verbal esfria. Também abre caminho para a repetição do verbo to make, como no original. [...] A segunda simplificação ocorre na segunda estrofe, mas introduz, então, uma leve inexatidão. O verbo fazer é novamente repetido, como no original, mas o verbo braid é eliminado, daí resultando uma importante redução, para fins de economia: na versão portuguesa, temos apenas um verbo e dois objetos diretos (tranças e corpetes) (Cesar, 2016, p. 446).

Ao comentar a sua primeira simplificação, Ana Cristina explicita que a solução encontrada em português não busca apenas uma equivalência semântica, mas busca uma sonoridade capaz de sustentar a rima ("*cool/still*" e "esfria/todavia") e preservar a repetição do verbo "*to make*", ainda que em versos diferentes na tradução, para manter a estrutura do poema de partida. As suas escolhas revelam uma atenção simultânea ao sentido, ao ritmo e à materialidade verbal do texto poético e demonstram como as suas escolhas estão preocupadas em manter a fluidez rítmica através da concisão dos versos de Dickinson. Na segunda simplificação, ela assume de maneira ainda mais clara o princípio da depuração da estrutura e da sua perspectiva acerca das suas escolhas. Primeiramente, ao suprimir "*braid*", buscou reduzir a densidade lexical do verbo e alcançar uma concisão maior. Logo após, a "leve inexatidão" que ela assume não é vista como uma falha, mas consequência de uma estratégia deliberada para buscar maior economia lexical, pela qual a versão em língua portuguesa se torna formalmente mais enxuta do que o texto em língua inglesa. A almejada economia lexical que Ana Cristina deixa evidente a partir dos seus comentários explicita como a sua tradução busca a reconstrução dessa força poética por meio de escolhas capazes de manter a fluidez, a concentração e a eficácia do verso de Dickinson, mesmo que algumas palavras, rimas e expressões requeiram algum ajuste, supressão ou equivalência. As escolhas de Ana Cristina demonstram como ela privilegia a equivalência do efeito em detrimento da literalidade, aceitando pequenas perdas sem abrir mão da precisão estética e do efeito que Dickinson provoca em seu leitor.

Finalmente, os seus três últimos comentários revelam a sua busca incessante pelo equilíbrio entre a preservação do valor metonímico do poema de Dickinson e a sonoridade do

poema em língua portuguesa através de alguns ajustes de flexão, prioridade rítmica e exploração da riqueza semântica:

> Em vez do adjetivo gay, usei a palavra "apertados" (tight), que mesmo assim transmite uma ideia de vaidade e de cuidado especial (com a toalete). Também pus no plural a palavra "bodice" — não somente para conseguir uma rima perfeita, como também, principalmente, para obter uma sincopação de melhor qualidade. [...] Na sétima linha existe um problema menor: a omissão do objeto direto (it), por razões rítmicas. Estou certa de que a frase "Quando olhos que afagaram" — com sua métrica tradicional do verso português, a redondilha maior, com sete sílabas e dois acentos — soa melhor do que "Quando olhos que os afagaram", frase em que há ligações rítmicas problemáticas. Além disso, aquela pluralização (que conserva ainda a ideia geral de bodice) exigiria o pronome objetivo "os" (them), de sentido intrinsecamente definido. [...] "Arrebatar" foi a tradução escolhida para wrench away. Penso que é uma boa tradução, levando-se em conta as dificuldades das frases verbais inglesas: tanto pode significar arrebatar, roubar, como encantar, enfeitiçar, transportar. É um verbo muito rico, de efeito bastante expressivo, usado como palavra final — e com o destaque dos travessões (Cesar, 2016, p. 446-447).

Nas últimas escolhas de tradução comentadas por Ana Cristina, compreendemos como a sua prática busca preservar o valor metonímico e simbólico do poema de Dickinson e, ao mesmo tempo, adequar-se à sonoridade e ao ritmo da língua de chegada. Observamos uma sobriedade formal que busca a potência estética e o tom reservado do poema em língua inglesa ao transmitir a ideia de vaidade e o apuro com a "toalete" da morte na substituição do adjetivo "*gay*" por "apertados" e na pluralização da palavra "bodice" para "corpetes" para viabilizar uma rima perfeita e garantir uma sincopação rítmica ao verso. A prioridade métrica se confirma na sétima linha pela omissão do objeto direto "*it*" em "Quando olhos que afagaram", uma escolha que pretere a exatidão gramatical em língua inglesa para enquadrar o texto na métrica tradicional da redondilha maior e conferir fluidez sonora ao poema em português. Por fim, a exploração semântica lexical de "*wrench away*" manifesta-se na seleção do verbo "arrebatar" que aproveita a sua riqueza polissêmica de roubo, encantamento e arrebatamento (emocional) e cuja força expressiva é amplificada pelo destaque dramático dos travessões que se preservam.

Tais decisões demonstram como a tradução de poesia funciona como um laboratório de tradução e compreensão dos elementos poéticos que constituem o verso para o fazer tradutório

de Ana Cristina. As suas escolhas reconstroem ou buscam reconstruir até certo ponto, como ela mesma incita a partir do seu questionamento colocado em seu primeiro comentário, esse efeito poético observado no poema de Dickinson na língua de chegada. Ao privilegiar a concisão, a simplificação, o ritmo, a sonoridade e a força imagética, ela trata a tradução como uma operação criativa e crítica, na qual alterações formais são legítimas se ajudarem a preservar a intensidade e a expressividade do poema que se quer traduzir. A transposição criativa do poema e o seu endereçamento aparecem justamente nessa tomada de consciência de que o poema é um texto expressivamente complexo para recair apenas na traduzibilidade literal de suas palavras. A palavra poética deve ser pensada criativamente, responsivamente e na relação com o outro que também a observa, constitui e domina. Aceitar pequenas "perdas" semânticas e sintáticas e fazer escolhas de palavras em detrimento de outras favorece, segundo Ana Cristina, a fluidez, a metonímia e a musicalidade do poema dickinsoniano e, portanto, requer uma postura tradutória de uma recriação formal consciente em que a língua de chegada não é submetida passivamente ao poema de partida, mas mobilizada para produzir seus efeitos por outros meios. É o processo manual, crítico e responsivo de Ana Cristina diante da tradução que se revela como um trabalho de escuta atenta às possibilidades da língua portuguesa que não se subordina à outra, mas é mobilizada criativamente para buscar um efeito aproximado. A forma não é repetida e sim reproduzida em outra língua com tensão, concisão e potência que se aproximam.

Quando Ana Cristina se manifesta através dos comentários à tradução do poema de Emily Dickinson, ela se expõe não como uma figura invisível ou puramente técnica, mas como um sujeito performativo da enunciação e que, por conseguinte, sempre se dirige ao outro. Esse "eu-tradutora" utiliza as notas e os comentários para expor o seu processo criativo, transformando a tradução em um espaço de diálogo e reflexão que funde a crítica literária com a expressão desse "eu". Assim como Camargo (2003) observou na escrita autoral de Ana Cristina uma intimidade fictícia ou confissão fingida, os seus comentários também passam por esse processo de encenação e performance ao trazer essa proximidade com o leitor ao expor

hesitações e gostos muito pessoais, tratando o leitor como um confidente do seu laboratório de criação tradutória. Quando ela afirma inicialmente "gosto muito deste poema", tal afirmação do tradutor rompe com a neutralidade acadêmica do processo e estabelece uma relação afetiva e subjetiva com o objeto traduzido. Sabemos que a sua justificativa para gostar do poema recai na abordagem da temática da morte a partir de uma perspectiva feminina e sem sentimentalidade, o que justificaria as escolhas de Ana Cristina e a sua relação para com a poeta norte-americana. Ambas flertam com o tema da morte em suas próprias obras a partir de uma perspectiva distante do comum estado enlutado, entristecido e até mesmo indignado que estamos acostumados a ver e reelaboram tal tema no verso a partir de uma visão mais convidativa, cotidiana e positiva.

Outros traços do "eu-tradutora" aparecem em diversos pontos dos comentários e servem de exemplos concretos para compreendermos que, para Ana Cristina, a tradução é um ato de "transposição criativa", leitura crítica e diálogo com as possibilidades de leitura, onde a forma e o efeito poética superam a literalidade do texto poético. Quando ela afirma que "o que importa é preservar o extraordinário valor metonímico do poema", ela busca demonstrar que está priorizando a potência simbólica e a intensidade das imagens dickinsonianas, mesmo que isso exija alterações lexicais. "Um problema menor" e "ligações rítmicas problemáticas" também qualificam alguns aspectos técnicos em que a tradutora-poeta revela um ouvido atento à musicalidade da(s) língua(s) lida(s) e traduzida(s) e prefere a redondilha maior tradicional do português para garantir que o verso "soe melhor". Tais efeitos poéticos metonímicos, rítmicos e sonoros são priorizados sobre a literalidade lexical, justificando alterações formais e estruturais como necessárias para preservar a simbologia e o efeito do poema de partida no poema de chegada. Sua prática conjuga a criatividade autoral e a crítica técnica diante de todo o processo, oferecendo um modelo de tradução muito visível, exposto e em constante diálogo com o outro-leitor que acompanha de perto esse processo.

Finalmente, diante de todo o processo tradutório anotado, comentado e exposto, entendemos como a poética da tradução de Ana Cristina, desde a tradução do conto de

Katherine Mansfield aos poemas de Emily Dickinson, é regida por uma espécie de endereçamento, isto é, a mobilização constante de um interlocutor ou leitor sempre esperado. Nos poemas observados, as notas funcionam como um espaço de diálogo dirigido a um "tu" que acompanha a desmontagem do poema e a explicitação do processo tradutório como um todo a partir dos comentários ora técnicos ora subjetivos e muito pessoais de Ana Cristina. Quando ela pontua que aquilo que a "estimula como tradutora" é o questionamento acerca das dimensões da traduzibilidade e da expressividade entre as línguas e até que ponto o tradutor consegue reproduzir essa expressividade poética na língua que é a dele(a), vemos um tradutor que dirige ao leitor para compartilhar a sua motivação investigativa, convidando-o a refletir com ele e testemunhar o desafio de expressar a poesia de outrem em determinada língua. Seja na expressão de um gosto pessoal diante da técnica ("penso que é uma boa tradução") ou diante da temática trazida ("gosto muito deste poema"), certo é que a avaliação e o crivo tradutório se dá a partir da declaração subjetiva desse eu-tradutora que se revela e reforça portanto a presença de um sujeito que julga e se responsabiliza pelo resultado, transformando o ato técnico em um gesto autoral concomitante e que espera que, diante desse leitor cúmplice e co-autor, o seu processo seja capaz de ser apreciado e observado não somente pelo texto traduzido, mas também pelo texto anotado e comentado. De forma expositiva e vulnerável, utilizando as notas de rodapé como "arranha-céus" e os comentários como texto contíguo à margem/marginal, o gesto tradutório de Ana Cristina apresenta uma perspectiva de tradução em que o resultado não é acabado e nem sempre o foco principal daquilo que se pretende e espera ler, mas um processo aberto de mediação humana, existencial, acadêmica e subjetiva em que o tradutor assume a posição de acolher e reelaborar o outro a partir de si mesmo.

Em última análise, vejamos o "meio" poema traduzido, "*I felt a Funeral in my Brain*" (Cesar, 2016, p. 448):

280	**280**

I felt a Funeral, in my Brain, *And Mourners, to and fro* *Kept treading — treading — till it seemed* *That Sense was breaking through —* *And when they all were seated,* *A Service, like a Drum —* *Kept beating — beating — till I thought* *My Mind was going numb —* *And then I heard them lift a Box* *And creak across my Soul* *With those same Boots of Lead, again,* *Then Space — began to toll,* *As all the Heavens were a Bell,* *And Being, but an Ear,* *And I, and Silence, some strange Race* *Wrecked, solitary, here —* *And Then a Plank in Reason, broke,* *And I dropped down, and down —* *And hit a World, at every plunge,* *And Finished Knowing — then —* - Emily Dickinson	Sinto um Enterro em minha Mente Enlutados vêm e vão / Enlutados vão e vêm Marcham - marcham - até que (?) (?) E quando todos sentam, (?) Um Tambor em minha Mente / Tambor em minha [Fronte Bate - bate - até que o Senso (?) Parece estar dormente E os ouço erguer um grande Peso / E os ouço erguer [um Peso E em minha Alma range O chumbo dessas Botas, sempre / O mesmo Chumbo [dessas Botas E o Espaço todo - tange, E o Céu inteiro é só um Sino E o Ser é só um Ouvir, Silêncio, e eu, uma estranha raça Destruída, solitária, aqui - E quebra a Tábua da Razão, (?) E eu afundo mais, e mais - E atinjo um Mundo cada choque E sei Enfim - então - - Tradução de Ana Cristina Cesar

O poema "*I felt a Funeral in my Brain*" traduzido por Ana Cristina traz uma série de marcações, lacunas e alterações que demonstram além do seu trabalho tradutório, mas uma inquietação diante da tentativa de traduzir o poema de Dickinson. Sobre os cinco poemas e meio traduzidos, mais especificamente sobre a tentativa deste último, ela afirma:

> Os cinco poemas traduzidos neste ensaio estão na edição que Thomas H. Johnson fez da obra completa de Emily Dickinson e obedecem à pontuação, numeração e edição da obra. Escolhi os poemas que consegui traduzir razoavelmente bem. Fiz a mesma tentativa com outros - mas em vão. Na parte final, está uma dessas traduções incompletas. Dispensei os comentários (até o momento presente) porque o resultado obtido não me satisfez mesmo (Cesar, 2016. p. 434).

A sua afirmação acerca dos poemas que traduziu, extraída logo no início do ensaio "cinco e meio", revela a sua postura autocrítica e experimental diante do seu ofício de tradutora,

particularmente no que diz respeito ao último poema traduzido que, segundo ela, é uma tradução incompleta que não a satisfez. Enquanto Ana Cristina selecionou cinco poemas que considerou ter traduzido "razoavelmente bem", o poema "*I felt a Funeral in my Brain*" é o "meio poema" de seu ensaio por representar uma tradução incompleta, marcada por lacunas, pontos de interrogação e versos visivelmente não resolvidos. Ao publicar o fragmento, a tentativa de tradução, o esboço da técnica e da incompletude, talvez insatisfação, a tradutora-poeta não tenta esconder o seu fracasso diante do seu ofício, mas o incorpora como parte de sua jornada enquanto tradutora. A exposição dessa incompletude cheia de interrogações e espaços vazios demonstra que o trabalho de tradução também se dá em um processo de questionamento, tentativa e até mesmo desistência. Ao se expor de tal forma, entendemos o "eu-tradutora" que também se frustra e também se cala (visto a ausência de comentários) diante do processo. Não temos aqui as explanações e as perspectivas da tradutora que escolheu determinadas palavras em detrimento de outras. O que temos é a ausência, a frustração e a hesitação.

Ao dispensar os comentários, presentes nos cinco poemas traduzidos anteriormente, vislumbramos a insatisfação diante do poema traduzido e tão somente de um trabalho que não deve ser comentado, mas exposto. Na poética da tradução de Ana Cristina, as notas de rodapé e os comentários acerca da tradução não servem de acessório, mas são elementos contíguos que se integram à obra e comumente promovidos à categoria da própria substância do texto, chamados até mesmo de "arranha-céus" que sobem pelas páginas e "invadem" o espaço da tradução para serem vistos, notados e lidos, dando visibilidade ao trabalho do tradutor e à voz que traduz. Ao omitir os comentários para o poema 280, o "meio" poema, o silêncio de Ana Cristina torna-se um indício de uma tentativa em vão que sinaliza que, naquele momento, a mediação entre a concisão e a expressividade do poema de Dickinson e o poema traduzido em língua portuguesa encontrou um limite intransponível ou de difícil acesso para ela, mas que ainda vale a exposição e a interlocução diante das marcações e das lacunas.

Diferente dos cinco poemas anteriores, o poema em questão é uma tradução marcada ora pela ausência de versos, ora por versos duplamente traduzidos, pontos de interrogação e hesitações visíveis no texto. Esse rascunho inacabado e marcado encena o ato de traduzir em si como se a caneta ainda estivesse em mãos. Partindo dos críticos que vimos anteriormente como Barthes, Camargo e Siscar, compreendemos que essa exposição do processo criativo constitui uma ética da transparência e uma certa vulnerabilidade diante daquele que está lendo e transforma esse "não saber" em uma performance discursiva. O "eu" em cena (que encena) se afasta daquela figura do "tradutor-deus" onipotente para assumir um sujeito-tradutor que hesita, prefere, rejeita, se frustra e, acima de tudo, sente. Ao declarar que o resultado obtido "não me satisfez mesmo" e inserir diversos pontos de interrogação diante dos versos traduzidos, estamos diante de um "eu- tradutora" que se dirige ao outro sempre presente e se aproxima dele, tratando-o como um confidente do seu laboratório de criação e tradução que não se percebe como fraca ou falha, mas persistente e até mesmo existencial. Essa exposição processual é autocrítica e pode confundir o biográfico com o ficcional, como vimos na poesia da chamada fase imatura de Ana Cristina com seus poemas em formato de correspondência, fazendo com que o seu leitor possa acreditar (ou também finja) que tem acesso direto à frustração pessoal da tradutora, quando na verdade essa comunicação, essa "falha", também é um dispositivo enunciativo literário para gerar cumplicidade.

Regida por um endereçamento constante em que existe sempre um outro envolvido e esperado, como observado em sua poética autoral ou na anotação dos textos traduzidos, Ana Cristina também se endereça mesmo quando dispensa os comentários e escolhe permanecer em silêncio. Ela mobiliza o seu leitor para ser uma testemunha do impasse e da hesitação diante do "não saber" catastrófico de sua tradução. Ao deixar as lacunas e interrogações ali presentes, ela convoca o interlocutor a participar ativamente da construção de sentido, transformando-o em um cúmplice dessas operações tradutórias de deslocamento e coerção. O poema "*I felt a Funeral in my Brain*" é o ponto em que a indeterminação radical da linguagem e do ofício de

tradução se torna uma prova física tangível da performatividade tradutória de Ana Cristina que se explicita e se endereça mesmo quando pretende não elevar a voz do tradutor diante do texto traduzido. Para ela, performar essa tradução incompleta e possibilitar a convocação desse outro que a percebe mesmo na ausência é uma forma de endereçar a impossibilidade de uma transparência ou equivalência plena entre as línguas. Ela não entrega apenas um poema traduzido, mas a sua relação com ele, reafirmando como a tradução também é percebida como um encontro estabelecido entre o "eu" que traduz e o "outro" que se lê.

No entanto, se identificamos essa ausência das notas e dos comentários no último poema de Emily Dickinson traduzido por Ana Cristina, o que podemos afirmar é que essa lacuna que se manifesta através da recusa do comentário e da exposição desse impasse tradutório também se revela elemento presente na poesia autoral de Ana Cristina, assim como já identificamos outros, como a intimidade performada, a confissão e o endereçamento. Através de um silêncio que deixa de ser apenas sintoma de insatisfação para tornar-se matéria poética deliberada, o silêncio se dá como resquício de um "eu" que já falou muito e que agora se cala, seja de um "eu" tradutor ou poeta. Não se trata mais de calar porque a tradução não se completa ou se finda, mas de calar-se para que o próprio silêncio possa ser ouvido. Vejamos o poema:

> Tenha uma folha branca
> e limpa à minha espera:
> mudo convite
>
> tenho uma cama branca
> e limpa à minha espera:
> mudo convite
>
> tenho uma vida branca
> e limpa à minha espera:
>
> 5.2.69
>
> (Cesar, 2013, p. 161).

O poema acima, datado de 5 de fevereiro de 1969, performa a intimidade, a confissão e o endereçamento a partir do silêncio e da lacuna como dispositivos de contato e provocação ativa de um outro participante. Através da repetição, da omissão do verso final e da data precisa, vemos que Ana Cristina poeta performa uma confissão/exposição fingida e uma completude através do silêncio que é preenchido pela leitura do outro. O poema utiliza uma datação precisa ao seu final como uma espécie de simulacro de anotação diarística muito comum na poética autoral inaugural de Ana Cristina e cria naquele que lê a sensação de estar acessando um espaço privado e biográfico daquele que escreve (a folha, a cama e a vida). O "eu" constrói um sujeito que se coloca em estado de espera diante do espaço em branco que lhe é ofertado, a "folha branca", a "cama branca" e a "vida branca" simboliza uma liminaridade que ainda não foi preenchida pela existência e pela escrita do outro, mas que já está endereçado e pretendido. Ademais, a menção aos elementos "cama" e "folha" outorgam esse espaço de circunscrição em que o corpo e a tinta podem existir e demarcar o seu espaço, assim como a existência do "eu" perante a vida, sugerindo assim uma intimidade erótica, corpórea e intelectual que se oferece ao interlocutor.

O endereçar-se também pode ser identificado a partir do "mudo convite" e do último verso que não é preenchido, mas se espera pelo paralelismo. A promessa oferecida ao outro, o convite que se dá no silêncio, é a materialização do "eu" que sempre está disposto e em direção ao outro sugerido e/ou esperado. O silêncio paradoxal se afirma através dos seus hiatos e, mais uma vez, a palavra faz-se proferida para cumprir sua função de comunicar, mesmo que seja através de um silêncio deliberado. Enquanto as duas primeiras estrofes terminam com a afirmação do "mudo convite", a terceira se encerra apenas com dois pontos, deixando uma abertura ao diálogo e à completude que nunca vem. O hiato visual e semântico no verso ausente (ou mudo) é a realização máxima da poética de Ana Cristina em que o texto nunca se resolve sozinho, mas solicita o empenho de um outro como coautor ou interlocutor do processo de leitura e produção de sentido. A lacuna após "vida branca / e limpa à minha espera:" funciona

como um espaço de preenchimento que é oferecido ao outro convidado a habitar o sentido e preenchê-lo, portanto. Esse "não preenchimento" final do verso é uma estratégia de exposição que, ao omitir a conclusão lógica do poema que se repete, performa um requerimento do outro que torna-se a própria substância da confissão e do endereçamento.

À vista disso, partindo das lacunas do "eu-poeta", vemos o ensaio "cinco e meio" com todas as suas deliberadas coerções e expressividades como um espaço de convergência entre a prática tradutória, a crítica literária e a criação poética através do laboratório de tradução de Ana Cristina. Ao debruçar-se sobre a obra poética de Emily Dickinson, a tradutora-poeta buscou desestabilizar a concepção tradicional de tradução enquanto mera transposição ou equivalência linguística para compreender o processo tradutório como um exercício de alteridade, confissão e interlocução, atravessado em sua maioria pelos conceitos de intimidade performada, teorizado por Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), e de endereçamento, analisado por Marcos Siscar (2023). As notas e os comentários da tradução entram em cena juntamente aos textos traduzidos para assumirem a indeterminação e os próprios limites da expressão autoral e tradutora que também são erigidos como matéria poética e literária. O ensaio estabelece um canal direto com a crítica e o seu possível leitor sempre esperado, cuja presença é evocada na exata medida em que temos a exposição do processo tradutório anotado, comentado e criticado, seja ele acabado ou não, o que sugere que o "eu-tradutora" de Ana Cristina está preocupado com esse espaço de diálogo entre aquele que traduz e aquele que lê, confirmando que a tradução pode ser compreendida como uma cena confessional que não existe no isolamento do tradutor, mas na abertura contínua ao outro.

Isto posto, compreendemos a perspectiva tradutória de Ana Cristina como aquela que se estabelece a partir uma apropriação deveras afetiva e de uma cumplicidade que podem ser identificados desde a sua fase dita "imatura" em sua poesia autoral em que a relação do "eu" que escreve sempre se dá em detrimento de um outro envolvido e reiterado. O diálogo e a relação com o outro escritor literário canônico, por exemplo, a partir do processo de

“vampiragem” que fora denominado pela própria autora, trata-se da recusa deliberada de uma certa neutralidade em favor da absorção e reprodução daquilo que é expressivo, latente e denso no texto que é lido, citado e/ou recriado. Em tradução, mais especificamente no ensaio “cinco e meio”, esse processo é marcado pelo constante embate e intersecção entre dois sistemas poéticos nos quais se confrontam a extrema concisão da poesia de Emily Dickinson e a sintaxe intrincada e “pesada” da língua portuguesa, caracterizada pela poeta brasileira por sua “pesada doçura”. Diante disso, como se observa nas reflexões e comentários sobre o poema “*To make One's Toilette - after Death*”, a tradutora-poeta adota um princípio de depuração e simplificação formal que busca a equivalência do efeito, não da fidelidade literal, emulando a economia verbal e o tom reservado que estão presentes no poema de partida no poema de chegada. Isto é, a concisão e a densidade do poema lido se prioriza no poema traduzido para que o efeito seja alcançado. Da mesma forma, também observamos uma outra postura diante da tradução quando Ana Cristina rejeita o vocábulo “moribundo” por considerá-lo uma palavra “feia” na tradução do poema “*The Dying need but little, Dear*” e o substitui por “Os que estão morrendo”. Aqui, temos uma encenação vulnerável do “eu-tradutora” que faz do julgamento estético um desabafo confessional, o que encurta drasticamente a distância entre o tradutor e o seu interlocutor ao colocar em cena o seu gosto visceral e as suas angústias diante da operação tradutória. O efeito do poema traduzido, a voz da poeta que se pretende traduzir e a identidade do tradutor parecem caminhar juntos em um espaço de possibilidades tradutórias em que não temos somente a voz predominante de um sujeito, mas de muitas vozes que ecoam e são dadas às suas devidas importâncias e espaços na página. É o “eu” lido, observado e traduzido que ecoa através do “eu” que lê, observa e traduz para um outro “eu” que se espera leitor, observador e admirador ou crítico da tradução.

Quando trazemos a dimensão do endereçamento, conceito formulado por Marcos Siscar (2023) inicialmente para a poesia autoral de Ana Cristina e aqui reformulado para a poética da tradução, buscamos entender como essa mobilização constante de um interlocutor sempre

esperado pode ser observada tanto na poesia autoral da poeta quanto em seus diversos ensaios e textos de/sobre tradução. Seus ensaios trazem a preocupação da anotação, do verbete e dos comentários como elementos constituintes do texto traduzido e não como "adendos" meramente explicativos. São textos que expõem a preocupação de um "eu" que traduz e que pensa criticamente o processo tradutório sem que o mesmo seja uma operação dada, unívoca e desinteressada. Em "cinco e meio", por exemplo, as notas de rodapé e os comentários paratextuais deixam de exercer a função de meros apêndices de cunho linguístico para se configurarem como textos contíguos e constitutivos dirigidos ao leitor por um tradutor que se mostra empolgado, hesitante e até mesmo frustrado com certas escolhas de tradução. Tal atitude perante a operação tradutória transforma a recepção desses textos em um espaço de coparticipação e diálogo que não quer somente expor o processo do tradutor, mas abrir oportunidades de reflexão e aproximação. Quando Ana Cristina decide inserir em seus comentários de tradução expressões muito "pessoais" e subjetivas quase beirando a informalidade acerca dos poemas traduzidos, como "não me agrada", "estou, porém, meio paralisada", "gosto muito deste poema" e "até que ponto?", temos o vislumbre de uma vocalização do "eu-tradutor" que se expõe e descentraliza o ato de traduzir como algo sacralizado e unilateral, mas que permeia também as escolhas pessoais, subjetivas, contraditórias e muito humanas daquele que está por detrás de todo o processo e quer se fazer exposto, lido e ouvido também como aparato humano e existencial. É imprescindível, portanto, diante dos caminhos percorridos pela poética da tradução de Ana Cristina, compreender que todo ato de tradução é também um ato de exposição, intimidade e interlocução, ainda que frutos de uma consciente construção linguístico-discursiva nos domínios do poético.

5. Considerações finais

Com base na tese que empreendemos ao longo desta pesquisa, compreendemos o "eu" que traduz Emily Dickinson a partir da figura de Ana Cristina Cesar, poeta, crítica e tradutora, como aquela que, diante do ato de traduzir, também se inscreveu enquanto poeta e crítica no texto traduzido. Diante dos ensaios sobre tradução e poemas traduzidos, entendemos a perspectiva tradutória de Ana Cristina como uma reinscrição autoral, performativa e subjetiva, em que o sujeito que traduz se revela constantemente através do processo. O estudo demonstrou como essas anotações, notas de rodapé e comentários, textos contíguos e constituintes das traduções analisadas, podem assumir um lugar substancial e por vezes sobreposto ao próprio texto traduzido, para oferecer uma crítica e uma explanação profundamente literária e pessoal em que a voz do tradutor também se eleva e se coloca.

Embora circunstancialmente sua obra seja considerada da literatura marginal dos anos 1970, lemos em Ana Cristina uma poeta que se destacou pela sua densidade intelectual e a sua constante preocupação com o diálogo com a tradição literária. Sua poética utilizou de formatos e recursos próximos aos diários, cartas e anotações fragmentadas para criar uma confissão performada em que a autora buscou subverter os limites entre biografia e literatura, transformando o "eu" biográfico em um sujeito discursivo e performativo do poema. É esse sujeito que investigamos em sua poesia autoral e também encontramos em seus comentários acerca da tradução. A partir da construção de sua voz através da apropriação e reelaboração de versos de outros poetas, como Manuel Bandeira e Jorge de Lima, identificamos que seus poemas se inscreveram muitas vezes a partir de um rascunho sobre o qual ela inscreveu sua própria palavra nesse jogo de apropriação e reelaboração. A poética autoral esbarra nessas interlocuções quando versos de Bandeira e Dickinson, por exemplo, são "colados" em seus poemas e apropriados a partir da voz poética de Ana Cristina. A bricolagem, o processo

palimpséstico, identificados em formatos diarísticos e datados, explicitaram uma poeta que não somente buscava a sua voz através do diálogo com a tradição literária, mas também com um leitor que se intentasse mais próximo e participativo.

Por sua vez, quando observamos as suas operações tradutórias, vislumbramos nos textos de Ana Cristina um espaço de experimentação poética e autoral em que a tradutora também se faz poeta e testa ritmos, elipses, modos de enunciação e explicita todo o processo com comentários de uma sinceridade desconcertante, que também não deixa de ser poética. A tradução se configura como um ato de fala dirigida a um interlocutor sempre esperado, o que torna o texto um espaço de diálogo e coparticipação em que surgem poetas, tradutores e leitores a um só tempo. Quando resgatamos os conceitos de tradução interpretados por Ana Cristina diante da observação de outros poetas-tradutores (Augusto de Campos e Manuel Bandeira), entendemos que os modelos "missionário-didático-fiel" e "não empenhado-passional", assim como a natureza inflacionária da tradução observada por ela a partir de George Steiner, também se fazem presentes em seus ensaios de tradução, pois são, em sua natureza, ensaios. Em outras palavras, são laboratórios que explicitam a experimentação linguística, discursiva e poética do "eu-tradutora" que se quer enxergado e explicitado diante da complexidade da tradução de poesia, sobretudo quando a tradução advém de um interesse pessoal e afetivo da tradutora, conforme apontamos, no caso de Ana Cristina, sua proximidade com a poesia e a poética de Emily Dickinson.

Ana Cristina encontra em Emily Dickinson um valioso modelo de "poesia feminina" em que a subversão, a concisão e a ironização do dito banal e cotidiano aparecem como substâncias de um texto poeticamente elevado aos olhos da poeta-tradutora brasileira. Além das temáticas que se apropriam do feminino, do sublime e do efêmero, vemos a aproximação de Ana Cristina também através da estrutura e da forma que são observadas e reelaboradas na tradução. As notas de rodapé e os comentários revelam um "eu-tradutora" que expõe seus gostos e suas apreciações, mas também seus distanciamentos e frustrações. A inclusão de uma

tradução incompleta e não comentada, o “meio” poema que aparece no ensaio, demonstra que o fracasso e o silêncio também são partes constituintes dessa poética tradutória. São as lacunas e as interrogações convites para outras alteridades leitoras participarem e apreciarem, de certo modo, seja aquilo que é considerado bem-sucedido, seja o que é julgado como incompleto e desvalorizado aos olhos da tradutora.

A prática tradutória de Ana Cristina Cesar no ensaio “cinco e meio”, em que a tradutora-poeta se empenha em traduzir os cinco poemas (e meio) de Emily Dickinson, emerge como um paradigma exemplar que dialoga com a poética pós-moderna do texto reelaborado e refletido como sacralização paradoxal do passado em meio à intimidade performada e confessional delineada pelos pressupostos teóricos de Camargo (2003) que podem ser observados na tradução anotada dos poemas traduzidos por Ana Cristina. Sua prática se configura a partir de um “eu” tradutora que se mistura ao “eu” poeta e que manipula essas vozes consagradas no diálogo persistente entre poeta, tradutor e receptor. Nesse jogo de recriação, interlocução e alteridade, há o pressuposto do leitor para participar ativamente do processo de tradução como coautor, conforme Bosi (2015) descreve a instabilidade irresolúvel do poema de Ana Cristina. Essa dinâmica se aprofunda no endereçamento deliberado apontado por Siscar (2023) que reformula o “para quem?” como dilema ético, político e existencial na poesia de Ana Cristina e que, na tradução, transforma as notas de rodapé - elevadas à condição nabokoviana de “arranha-céus” - em textos contíguos e privilegiados, demarcados como uma autocrítica performativa em que o “eu-tradutor” se expõe vulnerável, hesitante e compenetrado diante das suas escolhas, omissões e reelaborações de verso ou rima.

O “Não me agrada” e “palavra feia” dos comentários de Ana Cristina, assim como a sua ausência lacunar e sentida no “meio” poema não comentado, enquanto expressões metadiscursivas e performáticas do “eu-tradutora”, tensionam a fidelidade semântica e sintática diante da vitalidade poética do poema em tradução e, distante de ser uma mera transposição literal, assumem essa prática como operação complexa, dialógica e quase existencial que

encarna uma cumplicidade eticamente endereçada que convoca o outro para intervir nas lacunas do dito e do não dito. Assim sendo, vemos na poética da tradução de Ana Cristina Cesar uma operação constituída por diversas vozes que se reelaboram a partir do encontro, tanto no texto traduzido quanto no texto comentado, e que, no conjunto da obra, se reconfiguram como um ato de escrita fragmentada, polifônica e poeticamente pós-moderna: um texto que não se resolve nele mesmo, mas se multiplica diante da possibilidade do diálogo e da expressividade poética, subvertendo a autoridade autoral em favor de uma recepção ativa e comprometida.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. The death of the author. In D. Lodge and N. Wood (Eds.), Modern criticism and theory (2nd ed., pp. 145-150). London and New York: Routledge, 1999.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira; revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva; prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASNETT, Susan. Translation Studies. New York, NY, Routledge Translation Classics, 1980.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Belo Horizonte, FALE - UFMG, 2008. Disponível em: https://escritoriodolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf Acesso em 30 de março de 2025.

BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR , Roberto (Org.). Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução literária. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BORGES, Jorge Luis. Las dos maneras de traducir. Publicado originalmente em La Prensa, 1 de agosto de 1926. Recogido en Textos recobrados 1919-1930. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 256-259.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARDOSO, Tânia Cardoso de. O sujeito poético em Ana Cristina Cesar. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 78–86, abr./jun. 2011.

CESAR, Ana Cristina. A teus pés. Rio de Janeiro: [s.n.], 1982.

CESAR, Ana Cristina. Crítica e Tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. Emily Dickinson e Ana Cristina Cesar. Folha de S.Paulo, São Paulo, ano 63, n. 19.940, Folhetim, n. 355, p. 4-5, 6 nov. 1983.

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

CESAR, Ana Cristina. [Poemas]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). 26 poetas hoje. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. p. 141; 144-145.

CLUYSENAAR, Anne. Translating poetry. London: Routledge, 1986.

DERRIDA, Jacques. O Cartão-Postal: de Sócrates a Freud e além. Tradução de Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007. p. 27-28.

DICKINSON, Emily. Poesia completa. Tradução, notas e posfácio de Adalberto Müller. Brasília; Campinas: Editora da Universidade de Brasília; Editora da Unicamp, 2019.

DICKINSON, Emily. The poems of Emily Dickinson: reading edition. Edited by Ralph W. Franklin. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

DICKINSON, Emily. The complete poems of Emily Dickinson. New York: Martino Fine Books, 2022.

FALEIROS, Álvaro (Org.). Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. São Paulo: Ed. Viva Voz, 2010.

GOMES, Adriana de Freitas. Ana Cristina Cesar: a tradução como exercício de recriação. Gatilho, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 1-20, 2004. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/26872/18554. Acesso em: 5 dez. 2025

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção; tradução de Ricardo Cruz - Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, Reuben A. (ed.). On translation. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959. p. 232–239.

JEREMIAS, Gilliale de Souza. Emily Dickinson e Manuel Bandeira: um diálogo entre poetas. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 31 jul. 2020.

LEFEVERE, André. Translation, Rewriting and the manipulation of literary frame. New York, NY, Routledge Translation Classics, 2017.

MACLEISH, Archibald. Emily Dickinson. In: MacLeish, Archibald. Collected poems 1917-1982. Boston: Houghton Mifflin, 1983.

MÜLLER, Adalberto. Emily Dickinson: notas sobre tradução e recepção no Brasil. Escritos, Rio de Janeiro, n. 12, p. 25-26, 2023. Disponível em: https://escritos.rb.gov.br/numero12/Emily_Dickinson.pdf. Acesso em: 4 ago. 2026.

NABOKOV, Vladimir. Notes on translation. In: ARNOLD, John H. (Ed.). The art of translation. New York: Columbia University Press, 1997. p. 215-231.

POUND, Ezra. ABC da literatura. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, Ezra. ABC of reading. New York: New Directions, 1934.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

SERMET, Joël. A memória da invenção: sobre o lirismo em Carlos Drummond de Andrade. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 263-278, maio/ago. 2019.

SISCAR, Marcos (org.). Escrever para quem: Ana Cristina Cesar e o endereçamento. Campinas, SP: Asa da Palavra, 2023.

SISCAR, Marcos. Eu sou um que traduz: tradução e endereçamento em Ana Cristina Cesar. Revista Álea, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, e66723, jan.-abr. 2025. Disponível em: https://www.scielo.br/j/alea/a/9fhr4ZrwHgmGHbktpK59kNy/?lang=pt. Acesso em: 12 dez. 2025.

STEINER, George. Depois de Babel: aspectos da linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Primeira edição: 1975. Curitiba: Editora UFSC, 2005. p. 282.

SÜSSEKIND, Flora. Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia em vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

VENDLER, Helen. Dickinson: selected poems and commentaries. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.

VENUTI, Lawrence. The Translator's invisibility. New York, NY, Routledge Translation Classics, 1995.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto e o legado de João Cabral. Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 102, pp. 152-170, 2020.

VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. Desafios sincrônicos da arte tradutória: o caso de LATINOGRAMAS – EXTRADUÇÕES, de Augusto de Campos. Revista Brasileira de Linguística Aplicada, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, p. 145–168, 2023. DOI: 10.17771. Acesso em: 5 ago. 2026.

ZULAR, Roberto (Org.). Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.