

**ANA CRISTINA CESAR: BORDADURAS EM TORNO DO ABISMO**

Profª Drª Imaculada Nascimento  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

**Resumo:** Este ensaio tenta aproximar a escrita poética de tradução de Ana Cristina Cesar e o ser de palavras que ela foi e viveu inteiramente submetida à escrita e dela dependente, num constante corpo a corpo com a página-seda em branco. As teorias de Henri Meschonnic sobre tradução bem como as de Sigmund Freud sobre a memória servirão de suporte teórico para mostrar que, por meio do gesto criativo da tradução poética, ao selecionar o seu cânone, a poetisa deixa nessas escolhas, seu rastro, memória do que – talvez – mais quisesse apagar.

**Palavras-chave:** escrita, tradução, memória, poética.

**Abstract:** This essay will try to approach poetic writing translation of Ana Cristina Cesar and be words that she went and lived entirely subjected to writing and her dependent on a constant melee on a white seek-page. The theory of Henri Meschonnic on translation and Sigmund Freud about the memory will serve as a theoretical support to show that, through the creative gesture of poetic translation, to select her canon, the poet make in these choices, wake, memory than – perhaps – more to erase.

**Key words:** writing, translation, memory, poetic.

Eu fiz uma tradução adaptada [que] termina assim: “Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? Estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos...”.<sup>1</sup>

Traduzir um texto literário é mais misterioso do que se pensa. Viemos de uma cultura em que traduzir seria um modo de produção textual derivado dos ideais de objetividade e da razão, do conhecimento isento e neutro cujas implicações se enraízam no projeto da modernidade no qual a autoridade divina teria sido substituída pela da razão e da ciência. Isso significava, em poucas palavras, que um texto traduzido estaria a salvo da história, dos contextos socioeconômicos e circunstanciais.

Dentre as tendências das reflexões denominadas “pós-modernas”, encontram-se as de Jacques Derrida que – já em um pensamento pós-estruturalista – apontam a repressão da diferença e as ilusões de verdade, presença e homogeneidade sustentadas em oposições binárias

---

<sup>1</sup> CESAR, 1999, p. 265.

(homem/mulher, bem/mal, conteúdo/forma, fala/escrita, literal/metafórico, sujeito/objeto, entre outras) que embasaram o pensamento ocidental desde Platão. Essas reflexões, sem dúvida alguma, influenciaram também o que se pensava sobre o trabalho de tradução literária.

Além de Derrida, outros pensadores como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan se dispuseram a estabelecer novas relações entre o que se considera a origem e sua derivação, objeto e representação, escritura e interpretação, poder e conhecimento e, principalmente, entre significante e significado. As diversas tendências do pensamento pós-moderno começaram, indubitavelmente, a impactar os estudos sobre a tradução, libertando essa atividade dos pressupostos e das expectativas que a tradição logocêntrica projetou para o processo de tradução, retirando-a inclusive do descaso e da marginalidade, transformando-a em objeto de reflexão e pesquisa.

Dentre os vários teóricos da tradução que se preocupam com essa nova maneira de pensar, Henri Meschonnic é um nome referência, destacando-se como tradutor, poeta, professor e ensaísta que começou a desenvolver seu pensamento nos anos de 1960/70. No auge do estruturalismo e dos formalistas russos, ele se preocupou e se ocupou intensamente com a subjetividade e a historicidade dos discursos.

No livro *Poética do traduzir*, lançado originalmente em 1999 e traduzido para o português em 2010, Meschonnic sistematizou suas concepções sobre o trabalho de tradução e daquilo que estava em jogo em sua *poiesis*, a prática e teoria da tradução e como traduzir o sagrado e sua retradução. No primeiro capítulo, intitulado “Poética do traduzir, não tradutologia”, ele procura diferenciar esse segundo termo do que ele considera uma exigência na tradução do texto literário:

[Uma poética da tradução] implica a literatura, e por isto impede este vício maior das teorias linguísticas contemporâneas, de trabalhar com a linguagem, separando-a da literatura, isto é, compartimentando-a, de onde os empirismos descritivistas regionais e dogmáticos sem teoria da linguagem.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> MESCHONNIC, 2010, p. 3.

O fundamental, para Meschonnic, é não confundir a “poética do traduzir” com uma ciência – no sentido que ele atribui à “tradutologia” –, em nenhum dos sentidos que se atribui à palavra *ciência*, porque se trata de uma “teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade”<sup>3</sup>.

### **1. Corpo e escrita – poética de tradução**

Ana Cristina Cesar pode ter lido Meschonnic, mais conhecido no Brasil há pouco tempo, após a edição traduzida de *Poética da tradução*. Embora ela tenha circulado pela França em várias ocasiões, começou a interessar-se pela atividade por volta de 1970 e, bem antes disso, já misturava várias línguas em um mesmo texto, tanto em prosa quanto poético. Em 1970, Meschonnic publicou o livro *Pour La poetique* e, em 1973, *Para a Poética II*, no qual incluiu uma parte intitulada: “Poética da tradução”.

Em minha visita para pesquisar o acervo dela no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, nada encontrei que fizesse referência a esse autor. O que se pode afirmar é que ela muito se interessou pelas teorias sobre tradução, principalmente por aquelas desenvolvidas por nomes considerados referência na época, a exemplo dos irmãos Campos, conforme se pode observar em seus vários textos sobre o tema.

Ao verificar suas reflexões e comentários tanto nas traduções dos textos poéticos como naqueles em prosa, observa-se que o ritmo e a melodia – noções caras a Meschonnic – foram relevantes para ela. Prova disso foi o seu interesse por duas traduções do português para o inglês, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, amplamente comentadas em “O ritmo e a tradução na prosa”.<sup>4</sup>

Ana Cristina demonstrava um saber a respeito da voz e da melodia na prosa que, para a época, ainda significava inovação nos estudos sobre a oralidade. Paul Zumthor, para citar um nome referência, teve o livro *A letra e a voz* traduzido para o português em 1993, dez anos após a morte dela. Outro

---

<sup>3</sup> MESCHONNIC, 2010, p. 5.

<sup>4</sup> CESAR, 1999a, p. 364-382.

livro com o qual poderíamos dizer que ela estabelece um diálogo é *Introdução à poesia oral*, também de Zumthor, não fosse o fato de ter sido editado em 1883 e traduzido para o português somente em 1993.

Acredito que suas reflexões, portanto, fazem avançar as teorias tanto de Meschonnic quanto de Zumthor. Cito, como exemplo, as expressões “afirmação do corpo” e “alegria solar”, usadas no texto “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”<sup>5</sup>, no qual ela desenvolve uma análise crítica da tradução da *Elegia: indo para o leito*, de John Donne, feita por Augusto de Campos, e da interpretação/tradução musical do poema por Caetano Veloso no álbum *Cinema transcendental*, em 1980. Assim como em outros textos, neste também ela aponta para um pensar bastante contemporâneo a respeito do trabalho de tradução literária, ao incluir o corpo como um componente necessário, o que significa trazer para a tradução também os traços nele (no corpo) sulcados pela memória do tradutor. Trata-se de um corpo a corpo, portanto, entre a memória e a identificação com o texto a ser traduzido.

Ao comentar a tradução e a interpretação/tradução de Caetano Veloso, comparando-a com a de Campos, ela estabelece observações pontuais, tais como: “Transcendências: o teor de sacanagem do original é destilado nos cortes e montagens da tradução”<sup>6</sup>. Caetano, em sua tradução, transforma o “teor de sacanagem do original”, ao substituir, por exemplo, o corpo da amante no poema pelo continente América como um corpo. Neste ponto de sua crítica, Ana Cristina mostra um “segredo que uma tradução pode guardar”: a incorporação da experiência intelectual, histórica e subjetiva de Caetano vivida na composição de uma música que é tradução de um poema traduzido. Tradução de tradução, portanto, e que se articula à memória como um duplo gesto iluminado pelos movimentos de esquecimento e rememoração. Penso que essa ideia se encontra originalmente em Freud, especialmente no texto “Uma nota sobre o ‘bloco mágico’”<sup>7</sup> e em Walter Benjamin em “Armários”<sup>8</sup>, devidamente transpostas para o trabalho de tradução por Ana

---

<sup>5</sup> CESAR, 1999a, p. 233-240.

<sup>6</sup> CESAR, 1999a, p. 238.

<sup>7</sup> FREUD, 1976, p.285-290.

<sup>8</sup> BENJAMIM, 1985, p. 122-125.

Cristina: uma tradução se constrói a partir de algo que já estava lá – o seu interior como o da meia ainda fechada e que, ao ser aberta, tocada, transforma-se em outra coisa.

Até aqui, refiro-me às reflexões de Ana Cristina a respeito das relações entre o tradutor e o texto traduzido. Entretanto, considero mais relevante ainda o fato de que ela ilumina suas reflexões por meio da experiência própria. Chamo a atenção para a importância da tradução literária intrinsecamente atravessada pela questão da escrita em sua vida, bem como os efeitos em seu estado de humor. Aproveito o mesmo exemplo citado – as duas traduções do poema de Donne – para mostrar que, sensivelmente marcada pelas próprias reflexões tanto teóricas quanto literárias ali elucubradas, ela escreve carta alguns dias depois para uma amiga, confessando que está numa fase de sossego: dias inteiros no quarto escrevendo sem parar, ouvindo rádio até de madrugada, lendo coisas disparatadas; afirma também que voltou para o diário íntimo e inventou “até um ensaio semiautobiográfico sobre a *Elegia* de John Donne que o Caetano canta”<sup>9</sup>.

Em princípio, “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”<sup>10</sup> é uma crítica literária a respeito da tradução do texto de John Donne feita por Augusto de Campos e interpretada por Caetano Veloso. Entretanto, ela confessa para a amiga que inventou um ensaio “semiautobiográfico” – expressão que se explica por si só. Observemos um trecho do ensaio, misto de informação sobre fatos, impressões pessoais e uma escrita que se estrutura pela via do literário, configurada por marcante presença metafórica:

Esse mesmo impulso [erudito], daqui desta ilha, de dentro da universidade, ainda parece natural: ir à biblioteca, folhear as elegias, decifrar a velha ortografia, descobrir o poema certo enquanto a voz de Caetano não sai da cabeça, cantarolando baixinho no 5º andar da biblioteca supersônica onde se chega por um elevador sem portas nem escadas que se chama *pater noster*, lá embaixo tem um parque com lago, campos, trilhas, o inverno é belo, não quero mais voltar, descobri o poema certo, decifrei a ortografia, saquei Donne, teria sido o empenho acadêmico da produção, o segredo suave da biblioteca, ou

---

<sup>9</sup> CESAR, 1999b, p. 266.

<sup>10</sup> CESAR, 1999a, p. 233-240.

apenas a lembrança do carinho de Reinaldo [...].<sup>11</sup>

Aqui ela conta parte do cotidiano vivido em Essex (Inglaterra) na época em que fazia mestrado em Teoria da Tradução Literária e o momento em que foi à Biblioteca procurar o poema de Donne. Importa observar o encontro produzido entre tradução e memória/corpo: o desejo de tradução que, simultaneamente, fez com ela se imaginasse em determinado momento vendo um filme em que Donne escreve um poema para que Caetano cantasse para ela: um corpo e seu imaginário. Nesse momento da leitura da tradução e do original, ela se coloca imaginariamente dentro do texto de Donne e de Caetano:

Quando Caetano canta Donne, só para mim, naquela biblioteca-filмотeca-discooteca, passa um filme [...] 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. Meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor?<sup>12</sup>

Ao mesmo tempo em que escreve um misto de crítica, literatura e de confissões – “ensaio semiautobiográfico” –, ela aponta os “segredos que uma tradução pode guardar”<sup>13</sup>, a identificação do tradutor com o texto traduzido e com seu autor, os efeitos decorrentes da interpretação musical – que também é uma tradução – e a presença, sobretudo, do corpo na escrita poética de tradução. Sua análise é construída, basicamente, por meio de seu próprio discurso literário que aponta o caminho por onde ela (se) pensa no trabalho de tradução: o tradutor como um *stuntman*<sup>14</sup>.

A concepção do tradutor como um *stuntman*<sup>15</sup> no trabalho da escrita criativa de tradução é inovadora e dela decorre a exigência sempre presente do corpo do tradutor e sua memória. Um corpo com todo o seu arsenal intelectual e de experiências vividas.

---

<sup>11</sup> CESAR, 1999a, p. 235.

<sup>12</sup> CESAR, 1999a, p. 236.

<sup>13</sup> CESAR, 1999a, p. 239.

<sup>14</sup> CESAR, 1999a, p. 238.

<sup>15</sup> *Stuntman*, do inglês, “dublê”.

**2. Outros segredos que uma tradução pode guardar**

Essa concepção da “poética da tradução” de Ana Cristina Cesar se apresenta, em sua obra como um todo, por meio da predisposição melancólica que caracteriza seus textos próprios, bem como sua repetição no cânone escolhido para traduzir Emily Dickinson, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, entre outros, inclusive nos dois autores dos quais ela estuda as traduções Machado de Assis e Manuel Bandeira<sup>16</sup>.

Um perigo sempre iminente – para o qual se aplica o neologismo *beirabismo* – aparece em sua escrita como se o eu poético estivesse constantemente em estado de alerta, a exemplo de:

Esta nesga súbita que eu vi  
Este segredo que nunca está  
Este terremoto que entreouvi  
São alento e fôlego do ar<sup>17</sup>

Assim como no excerto acima, em sua maioria, os textos de Ana Cristina apresentam-se como pura poética, abeirando-se de uma polissemia que leva o leitor – pode-se dizer – a uma espécie de perda dos sentidos. Observe-se o que diz Gérard Pommier, no qual me baseio para pensar a aplicação do neologismo *beirabismo* a essa poética:

Aquele que opera com a sonoridade das palavras, margeia, dessa forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece ateia.<sup>18</sup>

Ana Cristina puxa o fio da meada com a qual (a)borda o manto da escrita que poderia protegê-la do abismo. Seguidamente ela (se) embaraça (n)o fio, porém, com certa astúcia, seguidamente repete o gesto (poético) de retomar a ponta, na tentativa de não se perder no emaranhado labirinto;

---

<sup>16</sup>Yudith Rosembaun desenvolve o tema da melancolia no livro *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP, 2002.

<sup>17</sup>CESAR, 1998, p. 37.

<sup>18</sup>POMMIER, 1985, p. 98-99.

desembaraça e recomeça seu bordado. (A) borda a palavra, desfazendo os nós: “as palavras escorrem como líquidos/lubrificando passagens ressentidas”<sup>19</sup>.

Esse líquido, entretanto, parece seguir um fluxo natural de transformar-se em vapor mortífero, medusino que ela procura solver em palavras que margeiam o silencioso *beirabismo* que a conduz por uma escrita que não lhe dá nenhuma garantia, nenhuma resposta à sua “prece ateia”:

[...]  
materializo minha morte, chego tão perto que  
chego  
a desaparecer-me, me pasmo de falar para quem  
falo,  
com que alacridade  
sento aqui neste banco dos réus, raso,  
e procuro uma vez mais ouvir-te respirando  
no silêncio que se faz agora  
minutos e minutos de silêncio, já.<sup>20</sup>

Todo o poema desliza para a repetição do silêncio no final, para onde se concentra a densidade do sentido que o sujeito dessa escrita procura. Não bastante o risco ao qual se expõe em sua escrita própria, a(borda) outras escritas, em outras línguas, como a escrita de Emily Dickinson e seu silêncio inquietante, angustiado, do qual emerge o grito mortífero que se ouve em seus próprios poemas:

A tradução das poesias de Emily Dickinson para o português faz com que o eventual traidor sofra 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

<sup>19</sup> CESAR, 1998, p. 87.

<sup>20</sup> CESAR, 1998, p. 167.



caminho do tradutor. Mas todo esse sofrimento também nos fascina [...].<sup>21</sup>

Ana Cristina procura o verbo que contorne o silêncio pesado de sua própria dor, seu vácuo, o que a conduz ao silêncio da letra de Emily Dickinson, cuja imagem conhecida sugere semelhante inquietação: sempre com uma veste branca, isolada em seu próprio quarto de dormir, a porta apenas entreaberta, escrevendo em qualquer papel que encontrava: de bala, de bombom, pequenas aparas que guardava em uma gaveta como se fossem minilivros.

Expressões como “sofrimento [que] fascina” e “assim como o mergulho no tema da morte” indicam “o castigo” que traz felicidade. Essas confissões nos permitem pensar na *Pulsão* freudiana – *Pulsão de morte* – como uma força que se encontra intrinsecamente emaranhada no gesto poético da escritora. Sem a intenção de aprofundar no conceito freudiano, exemplifico ainda por meio da atração que parece exercer a escrita de Dickinson em Ana Cristina sobre a qual ela mesma se expressa inúmeras vezes.

A sua busca, na tradução poética, é de escuta, ouvido atento ao sentido em outra língua, principalmente das escritoras preferidas, todas elas trazendo marcas da melancolia. O “objeto amado” de Ana Cristina parece se perder no *beirabismo* da confusão e profusão das línguas: “Essas areias pesadas são linguagem/qual a palavra que/todos os homens sabem?”.<sup>22</sup>

Há momentos em que a poetisa parece querer desistir da escrita, desistir de cuidar-se e das armas que usa para livrar-se da angústia de desamparo que a domina. É quando se manifesta como em: “Não escrevi logo porque me deu um enjoo do meu excesso de verbalização, das minhas tortuosidades”.<sup>23</sup> Análise, ioga, viagens, escrita, lê psicanálise e Walt Whitman. Tudo e nada acontece, então ela se volta para a tradução e conta para uma amiga em carta de 24 de março de 1980: “uns poemas de Emily Dickinson com rima e tudo, e métrica, e notas, e vesti a malha e fiz flexões, yoga e

---

<sup>21</sup> CESAR, 1999a, p. 383.

<sup>22</sup> CESAR, 1998, p. 124.

<sup>23</sup> CESAR, 1999b, p. 95.

discoteca”.<sup>24</sup> A força pulsional, implícita nessa fala, aponta para a escrita de tradução como algo que, juntamente com o corpo, poderia fazer alguma diferença. Como se forçando o corpo a “expurgar” de sua memória o que quer esquecer porque a faz sofrer, traduz, veste a malha e faz flexões.

A escrita criativa de tradução se apresenta, para ela, como um velame que a faz sirgar<sup>25</sup>, então ela diz com um sorriso: “O céu, quando entra em mim, o vento não faz, voar, esses papéis”.<sup>26</sup> Entretanto, às vezes, ela sente que o vento para de soprar. São momentos em que se volta, de novo e de novo, para esses papéis com muita “paixão e técnica” (subtítulo do seu trabalho de mestrado em tradução), como se uma necessidade premente a impulsionasse a enfiar a mão na meia enrolada que traz a lembrança de algo esquecido. O gesto que se traduz por meio do texto, principalmente de outras escritoras, talvez lhe traga um passado que se dimensiona também como presente e como futuro.

Um mês após a carta acima, em 07 de maio de 1980, escreve de novo para a amiga, decidida a fazer “doutorado com o Augusto de Campos, que seria simplesmente isso: poemas traduzidos seguindo-se comentário da tradução”<sup>27</sup> e, enquanto isso, traduz cinco poemas e meio de Emily Dickinson. Novamente, alternando períodos curtos de depressão com euforia, escreve em 28 de maio de 1980 para Heloisa Buarque de Hollanda:

[...] fiquei puta sim, com que então você não deu bola pro meu *pathos*? [...] Eu me derramando por páginas sem fim e você me rabiscando um mísero bilhete. [...] eu estou aqui, sem muita ocupação, e tenho um ritmo na cabeça que fica falando e não me deixa adormecer, então o jeito é escrever [...] Tem uma coisa meio decadente, um ritmo narcisista com ironia sacaneando o *pathos*, Sylvia Plath é muito bom mas sai, azar!<sup>28</sup>

Essa é outra escritora que traduz com muito afinco – Sylvia Plath – porém com um trabalho permeado de prazer/desprazer pela temática da morte, da melancolia, da fugacidade da vida, da noite e seus presságios:

<sup>24</sup> CESAR, 1999b, p. 46.

<sup>25</sup> Expressões usadas muitas vezes por ela em poemas: velame, sirgar.

<sup>26</sup> CESAR, 1998, p. 153.

<sup>27</sup> CESAR, 1999b, p. 49.

<sup>28</sup> CESAR, 1999b, p. 57.

Sabe qual é o problema com a Sylvia Plath? A massa de poemas dela acaba por passar uma obsessão cega, um hálito suicida [...], as mesmas imagens acabam por cegar. Você tem razão: é o conjunto que dará esse mal-estar. Ela leva tudo muito a sério demais e raramente a poesia deixa cair, desbunda. O mesmo tom persiste, grave.<sup>29</sup>

Reiteradamente ela traduz escritoras como Plath e Dickinson que lhe trazem esse “hálito suicida” que se assemelha ao vazio, um vácuo. Textos que margeiam o *beirabismo* em seu tecido esgarçado por onde se veem as brechas, as rasuras, lacunas. No texto “Traduzir é Escrever”, Henri Meschonnic evidencia que não se escolhe o que traduzir, bem como não se escolhe o que escrever. Repito, a propósito, o último trecho da citação: “Escrever não é talvez senão aceder, inventando-se, à língua materna. Escrever é, por sua vez, materno, pela língua. E traduzir só é traduzir se aceitar o mesmo risco”.<sup>30</sup>

Creio, a partir da minha incursão pela obra e vida de Ana Cristina, que ela apresentava certa predisposição em correr o mesmo risco, tanto na escrita própria quanto na de tradução. Ambas são tarefas que se inserem, de certa maneira, no mesmo “pronto-a-pensar, no pronto-a-escrever” aos quais Meschonnic se refere e que ela (in)conscientemente procurou em outros poetas para traduzir.

“E talvez mesmo que não possamos escolher o que escrever, realmente não escolhemos o que traduzir”, continua Meschonnic. “A relação entre escrever e traduzir é uma parábola, uma história aparente, cujo sentido se esconde”<sup>31</sup>. O que a incitava a traduzir, a defrontar-se com a escrita do outro, bem como a “minar”, borrar ou “estranhar” a língua portuguesa com outras línguas, a exemplo de:

Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not!  
Finilevoltageatroce.  
Fico olhando para o desenho e não vejo nada.  
Certains regardant ces peintures, croient y voir des batailles.

<sup>29</sup> CESAR, 1999b, p. 209.

<sup>30</sup> MESCHONNIC, 2010, p. 268.

<sup>31</sup> MESCHONNIC, 2010, p. 268.

Desisti provisoriamente de qualquer decisão mais brusca.  
[...] <sup>32</sup>

Essa estranha textura parece velar/desvelar apenas os buracos, contornos em várias línguas, desenhos que se deslocam em torno de nada, de vazio. Ouçamos a seguinte afirmação de Heloisa Buarque de Hollanda:

[...] Master ofArts pela Universidade de Essex, com uma refinadíssima tradução de *Bliss*, de Katherine Mansfield. Neste trabalho, seu fascínio pela persona do tradutor frente a frente com a escrita do *outro*, as opções de linguagem ou as questões que explicita à margem do texto, revela que *Bliss*, sua tese, vai bem além de um erudito exercício de leitura e interpretação. **Na realidade, desenha sua profunda ansiedade diante da interdição de alguma coisa da qual Ana procurou, mas não encontrou tradução satisfatória, nem em Essex, nem em qualquer outro lugar.** <sup>33</sup> (grifo meu)

Nesse excerto, é interessante observar o trecho em negrito. Na Universidade de Essex, na Inglaterra, trocou o curso de Sociologia da Literatura pelo de tradução, dando, assim, continuidade à sua busca pela “palavra que todos os homens sabem”, embora, como disse a amiga, não tenha encontrado tradução satisfatória, nem lá nem em qualquer outro lugar.

Ana Cristina, como se pode constatar pelos escritores e textos traduzidos, revela suas preferências – isto sim – por temas relacionados à ausência, à perda, à angústia, à melancolia, à morte. Nesse sentido, não há oposição, porém semelhança entre os temas de sua escrita autoral e a de tradução o que remete à ideia de que a rememoração é uma dinâmica que sempre coloca em jogo o esquecimento, ideia desenvolvida por Freud em “Construções em Análise” <sup>34</sup>. Neste percurso, tento rastrear, metonimicamente, o fio da letra em sua obra, cujo traço parece fluir de uma ferida nunca cicatrizada, de um fracasso de existir exibido nessa letra que não consegue sustentar a dor de uma existência essencialmente melancólica.

E penso

---

<sup>32</sup> CESAR, 2002, p. 132.

<sup>33</sup> CESAR, 1999, p. 301.

<sup>34</sup> FREUD, 1975, p.291-308.

**Revista Araticum**

Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes  
v.13, n.1, 2016. ISSN: 2179-6793

a parte fraca do poema  
a metade da página partida  
Mas calo a face dura  
flor apagada no sonho  
Eu penso  
a dor visível do poema  
a luz prévia  
dividida  
Mas calo a superfície negra  
pânico iminente do nada<sup>35</sup>.

Esbarrando nos limites da linguagem, o poema deixa ver a fragmentação, a divisão do sujeito, como uma laranja partida ao meio em cuja partição se esconde “a superfície negra: pânico iminente do nada”. O pânico iminente do *beirabismo*.

Assim como nesse poema, em outros e também na poesia traduzida das escritoras preferidas, dissemina-se uma dicção na qual proliferam as sensações como que suspensas a cada interrupção, a cada recorte, a cada movimento da respiração, como se um passo em falso fosse suficiente para a precipitação pelo nada iminente. Cito, a exemplo, a escrita (ou reescrita) do poema “Carta de Paris”. Sem dúvida, Paris exerceu estranha inquietação em Ana Cristina, haja vista as suas viagens para essa cidade sempre que podia – e às vezes mesmo sem poder – e as referências na escrita. Essa carta é, na verdade, um poema no qual ela traduz e faz um pastiche de “O cisne”, de Baudelaire, do livro *Flores do mal* – poeta que, curiosamente, ela tantas vezes citou e imitou até mesmo em suas “andanças” pela cidade.

Walter Benjamin analisou o processo criativo que transforma a perda em reflexão poética a partir do conceito de *spleen*, pelo qual o poeta reconhece o irrecuperável dessa perda e, ao invés de recorrer a artifícios para amenizá-la ou curar-se – sublimando –, tematiza e reflete sobre ela. Para isso, elege Baudelaire, poeta que vive exatamente dentro da crise da modernidade, para acompanhar os efeitos do choque da realidade contemporânea por meio de sua poética.

Ana Cristina leu, refletiu e imitou Baudelaire, assim como agiu em relação a outros, identificando-se com eles, melancólicos que recorreram aos

---

<sup>35</sup> CESAR, 1998, p. 88.

artifícios disponíveis para fugir ao sofrimento, esbarrando, entretanto, no processo de esquecimento/rememoração. Do mesmo *Flores do mal*, do qual fez a “versão livre<sup>36</sup>” intitulada “Carta de Paris”, ela cria também o pastiche “Flores do mais”:

devagar escreva  
uma primeira letra  
escrava  
nas imediações construídas  
pelos furacões<sup>37</sup>

Como se pode observar, este é mais um dos muitos textos que apenas bordejam um contorno e às voltas de um mesmo eixo, ocupando um lugar que não é este e nem aquele, mas um lugar que ao levar a linguagem ao seu limite exhibe – como um véu – os seus furos, suas brechas.

Ouve-se de alguns tradutores que a experiência de tradução fala, muitas vezes, deles mesmos e de um lugar que eles próprios desconhecem. Alguns escritores, disse Blanchot, sentem-se numa condição em que existe apenas a impossibilidade de parar de escrever porque “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar”.<sup>38</sup> Voz abissal, canto das sereias que, uma vez ouvido, abre em cada palavra um abismo que convida o poeta. Mas, que condição é essa? O encontro com o imaginário, responderia Blanchot. Mar, onde, ouvidos bem abertos, o eu poético marca um encontro, sempre por vir, em atenção ao chamado de um canto nada inumano e que, em Ana Cristina impulsiona, não somente à escrita poética própria, mas também à tradução de outros escritores.

Entre a língua materna e outras línguas – principalmente a inglesa – ela coloca-se perigosamente nesse *beirabismo* – talvez como uma *stuntman* ou *stuntwomen*. Coloca de si na tradução, na escolha dos poetas, seleciona a temática: um *leitmotif* insistentemente repetido que aponta para o mal-estar no mundo que a obriga à repetição, à rememoração do indefinido. Sua experiência com a escrita, discurso que se desenvolve em circunvoluções, sempre girando

---

<sup>36</sup> CESAR, 1999b, p. 268.

<sup>37</sup> CESAR, 1998, p. 98.

<sup>38</sup> BLANCHOT, 1987, p. 32.

em torno de si mesmo, vertiginoso, constitui-se como um testemunho da experiência da relação com o próprio corpo – relação visceral com uma escrita que é sedução dos abismos e que aponta para o impossível e o intangível do feminino.

### Referências

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense, 1987. V. 2, p. 122-125: Armários.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. FREITAS FILHO, Armando (Org.). 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1999-a, p. 399-410.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Instituto Moreira Salles, 1999-b.

CESAR, Ana Cristina. Luvas de Pelica. In \_\_\_\_\_ *A teus pés*, p. 132. São Paulo: Editora Ática, 2002.

FREUD, Sigmund. *O ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 285-290: Uma nota sobre o “bloco mágico”. (ESB, 19).

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1975, p. 291-308: Construções em análise. (ESB, 23).

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Imaculada Nascimento possui doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Poéticas da Tradução); Mestrado em Literatura Brasileira (Literatura e Psicanálise), ambos pela FALE-UFMG; é membro dos grupos de pesquisas ATLAS – Análises transdisciplinares entre Literatura, Arte e Sociedade (CEFET-MG); Letras de Minas (Mulheres em Letras) da FALE-UFMG e COST Association (Projecto Genealogies: Women’s Contribution to the Construction of Present-Day).